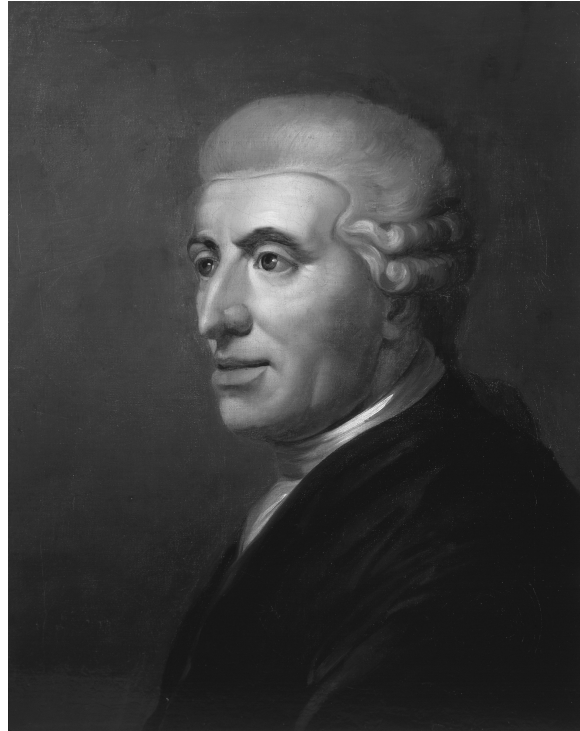


DORIC STRING QUARTET  
**HAYDN**  
STRING QUARTETS, OP. 33

**CHANDOS**



VOLUME 4



Portrait by an anonymous artist, now at the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien /  
AKG Image, London / De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti

Franz Joseph Haydn, c. 1800

**Franz Joseph Haydn** (1732 – 1809)

**String Quartets, Op. 33**

Dédiés au grand Duc [Paul] de Russie

COMPACT DISC ONE

	<b>Quartet, Op. 33 No. 1</b> (Hob. III: 37)	<b>26:30</b>
	in B minor • in h-Moll • en si mineur	
1	Allegro moderato	9:18
2	Scherzo. Allegro di molto – [Trio] – Da Capo	2:41
3	Andante	9:23
4	Finale. Presto	5:08
	<b>Quartet, Op. 33 No. 2</b> (Hob. III: 38)	<b>20:18</b>
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur (The Joke)	
5	Allegro moderato, cantabile	8:43
6	Scherzo. Allegro – [Trio] – Da Capo	3:30
7	Largo e sostenuto	5:01
8	Finale. Presto – Adagio – Presto	3:03

	<b>Quartet, Op. 33 No. 3 (Hob. III: 39)</b>	<b>22:47</b>
	in C major • in C-Dur • en ut majeur (The Bird)	
<b>9</b>	Allegro moderato	10:17
<b>10</b>	Scherzo. Allegretto – [Trio] – Da Capo	3:30
<b>11</b>	Adagio ma non troppo	6:24
<b>12</b>	Rondo. Presto	2:34
		<b>TT 69:53</b>

COMPACT DISC TWO

**Quartet, Op. 33 No. 4** (Hob. III: 40)  
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

19:11

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Allegro moderato                       | 7:09 |
| 2 | Scherzo. Allegretto – Minore – Da Capo | 2:16 |
| 3 | Largo                                  | 5:45 |
| 4 | [Finale.] Presto                       | 4:00 |

**Quartet, Op. 33 No. 5** (Hob. III: 41)  
in G major • in G-Dur • en sol majeur  
(How do you do?)

20:47

- |   |                                     |      |
|---|-------------------------------------|------|
| 5 | Vivace assai                        | 9:30 |
| 6 | Largo e cantabile                   | 4:42 |
| 7 | Scherzo. Allegro – [Trio] – Da Capo | 2:31 |
| 8 | Finale. Allegretto – Presto         | 4:03 |

	<b>Quartet, Op. 33 No. 6 (Hob. III: 42)</b>	<b>18:02</b>
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
9	Vivace assai	6:53
10	Andante	4:12
11	Scherzo. Allegretto – [Trio] – Da Capo	2:04
12	Finale. Allegretto	4:50
		<b>TT 58:14</b>

### **Doric String Quartet**

Alex Redington violin

Ying Xue violin

Hélène Clément viola

John Myerscough cello

The members of the Doric String Quartet perform using a set of classical bows by Luis Emilio Rodriguez Carrington.



## Haydn: String Quartets, Op. 33

---

### Introduction

Haydn did not know the musicological storm that his words would unleash when he wrote a series of letters in 1781 to potential subscribers to a new set of string quartets, the first he had written for nearly ten years. Only a few copies of these letters have survived, and in the one sent to the famous writer Johann Caspar Lavater the composer wrote that the quartets were 'written in a new and special way'. The idea was to offer manuscript copies of the six works prior to publication to those whose good opinion might be influential – those whom Haydn called 'the great patrons of music and the amateur gentlemen' (and we should note that the connotations of 'amateur' were more lofty than they are today). Haydn's phrase has given rise to endless literary fisticuffs between those scholars who believe that it is Haydn's previous set of quartets, Op. 20 (1772), which represents the real novelty and those who have rolled up their sleeves for Op. 33.

In one sense at least there is no doubt that Haydn was doing something new: he was conducting what we could think of as

a marketing campaign, and, as is the way of these things, a claim that the product was 'new! improved!' was an essential selling point. The timing of the claim has also persuaded many scholars to elevate Op. 33 to the status of a turning-point not just in Haydn's career but in the history of European art music altogether. While the string quartet, a relatively new genre at the time, had been growing in popularity and commercial viability, it was in the 1780s that it really took off, with a remarkable increase in composition and publication of the genre. In fact, many budding composers introduced themselves to the paying public with an Op. 1 series of string quartets, and often enough these were dedicated to Haydn himself, a mark of his growing market leadership.

While his 'pre-release' strategy might suggest a calculated attempt to gain market share, it is not often acknowledged that Haydn was also taking an artistic risk: with Op. 33 he was offering a set of pieces that in certain ways could be seen as provocatively lightweight. Donald Francis Tovey called Op. 33 'the lightest of Haydn's mature



comedies', but there are stronger descriptive terms that one might apply to much of its contents: flippant, facetious, at times plain slapstick. The opus as a whole is overflowing with popular, not to say outright downmarket, elements, and the risk that Haydn took should be measured against the trouble in which such attributes had already landed him. A pamphlet circulated in 1776 by Carl Friedrich Junker accused Haydn of leading the tone of Viennese music from a position of 'dignity' into a state of 'triviality', and his many imitators had followed suit by 'lower[ing] their songs down to the level of the street-tune'. Junker's favourite term of reference in relation to Haydn was 'caprice', which covers not just the 'low humour' he heard but also suggests something barely rational. To be fair, there are plenty of moments in Op. 33 that seem so eccentric as to merit a questioning of their sanity.

However, we need to place such matters within a wider frame. One of the features that distinguish the music of this time from that of the preceding baroque era is its wholesale incorporation of popular elements, and Op. 33 certainly embodies this tendency in a 'new and special way'. Such frequent evocation of the popular was not a matter of currying favour – in stylistic terms it was new and

radical. For art music to take such frank account of the world about it was a major development in the history of Western music, and Haydn was the *enfant terrible* in this regard. One of his biographers late in his life, Georg August Griesinger, noted that many of the composer's contemporaries had 'cried out especially over the debasement of music to comic fooling'. The abandonment of the minuet as an interior movement in Op. 33 in favour of movements called scherzo might sum up this orientation, and it is registered in one of the names by which the set is sometimes known, 'Gli Scherzi'.

#### **Quartet, Op. 33 No. 1 in B minor**

According to the entries in his *Entwurf-Katalog*, the record that Haydn kept of all his compositions, the order in which the quartets of Op. 33 were written was different from the numbering conventionally used today. The original sequence was, according to that numbering, 5, 2, 1, 3, 6, and 4. This might make more sense given the attributes of the opus that I have outlined above, as No. 5 immediately offers a device that Haydn never tired of: beginning a movement with a gesture that should more properly be heard at its end. If the effect is hardly one of low comedy, it nevertheless plays a game with both

listeners and players. As things stand, however, we begin the sequence with Op. 33 No. 1 in B minor. This work also has many games to play, but its tone is far from comic. Even amongst the voluminous writings on Op. 33, the first movement has received especially dense coverage, and deservedly so. This has mainly been because of the way in which its opening phrase, for the two violins alone, suggests a work in D major before twisting the tonality instead into B minor. When the cello enters with a version of the opening line, it seems not to have been listening, as it plays pitches that would still fit with D major. Meanwhile the viola, more alert, enters with the leading note of B minor, A sharp, and the clash between that and the cello's A natural creates an unforgettably bitter sound. Haydn exploits this tonal ambiguity throughout the movement, nowhere more so than just after the return of this opening, which sets off a series of violent explosions from the whole ensemble. But more remarkable still is the textural ambiguity created between leading and accompanying parts, as both are essentially made up from the same simple cell, a repeated note that moves from weak to strong accentuation. This is exploited even more thoroughly over the course of this *Allegro moderato*, and also finds its climactic

expression in the same violent chords referred to earlier.

Haydn's 'scherzo' label makes good sense when we hear the following movement, for it could never be confused with a minuet. A sense of ineluctable forward momentum arises through a piling-up of imitative entries that leads to asymmetrical phrase lengths. While the Trio also proceeds largely by imitation, and is based on the same rhythmic shape, it does so far more smoothly than the acerbic Scherzo. The following *Andante* starts by giving a much gentler profile to the Scherzo's primary motive, yet a strange recurring passage rather undermines the mood of lyrical contentment: a four-note melodic fragment repeated against a background of softly pulsing note repetitions, giving the effect of a moment frozen in time. The Finale puts paid to any such sensations, its frenetic brilliance coloured by the B minor tonality that lasts until the end. If the opening material has a strong folk flavour (perhaps Hungaro-gypsy), this is soon countered by a passage that sounds as though it has wandered in from a violin concerto by Vivaldi. This in turn is countered by some touches of an *opera buffa* idiom, but the composite sense of the movement – and indeed of the whole work – is of a kind of humour that sounds distinctly sardonic.

**Quartet, Op. 33 No. 2 in E flat major**

With Op. 33 No. 2 in E flat major the attributes that give this set its particular reputation come more plainly to the fore. The opening movement begins in easy-going fashion with a popular-sounding theme, and its tone is rarely anything less than friendly; yet at the same time it is very tightly put together, spun out intricately from a small number of elements deriving from that theme. These elements are short and readily recalled – in a word, they are motives – and this makes it relatively easy even for an inexpert listener to grasp some of the inner workings of the music. Technique has been made accessible for wider consumption. There is nothing terribly intricate about the Scherzo that follows. If the corresponding movement of Op. 33 No. 1 was hard-driven (as would be the case with many scherzos to come), this example offers something much more relaxed, and overtly folk-like. Its opening and closing strains sound like a stomping peasant dance, leavened in the middle by more fluent writing, while the Trio, marked by copious violin *glissandi*, has been described by the Haydn scholar David Wyn Jones as ‘outrageously vulgar’. Here indeed we find music descending to ‘the level of the street-tune’.

A solemn opening to the ensuing *Largo* certainly raises the tone, a theme played by viola and cello being answered by a rendition by the two violins. But when all four players are first heard simultaneously, there is a shocking change of mood: abrupt chords that seem to come from nowhere. A few bars later, another kind of collective misbehaviour is heard, a sequence of aggressive syncopated chords that also seem to be quite out of place in a slow movement. The rest of the *Largo* works through this social problem, whereby the opening theme returns in ever fuller textural constellations until, it seems, all four players can trust themselves to perform together without breaking the mood. Eventually the original abrupt chords are transformed into soft whispers, a kind of reversal of what has happened to the initial theme.

The Finale moves decisively back to the popular vein of the second movement, with a rollicking tune that is the very definition of accessible art music. It is readily absorbed by the ear, not least because of its very clear internal structure. This makes it all the more surprising when at the end that clarity breaks down, to leave us with the most celebrated of Haydn’s manipulations of beginnings and endings. Here it is the opposite of what

happens at the outset of Op. 33 No. 5. Instead of beginning with an ending, Haydn ends at the beginning. He exploits the very transparency of the thematic structure to give us a final halting version of the complete theme, inserting silences in between its four clearly delineated components, and when this theme begins again and its first component is followed by a further silence, we may well think that we know what will happen next. In fact, nothing happens next, and the movement in effect never finishes. While this sequence of events is often thought to be a supreme practical joke, which it is, this should not obscure the radical nature of what Haydn is doing here. By playing such an outrageous trick on the listener, he forces that listener to interact with the music in a very direct way: the decision about when, and whether, to accept that the movement is over lies entirely in the ear of the receiver, as both Haydn and the players have provided all the sounds they are going to provide. The rest is silence.

**Quartet, Op. 33 No. 3 in C major**

The first movement of Op. 33 No. 3 in C major also manages to combine a supremely approachable air with all manner of technical tricks. It opens with an accompaniment to nothing, a simple series of repeated notes

played by second violin and viola, yet Haydn only uses this standard accompanimental device in conjunction with the melodic material that the two players usher in: in other words, this supposedly subordinate material becomes an essential part of the identity of the theme. Repeated notes are used in no other context until the very last moment, when they finally take on a more purely supportive role as the first violin performs a brilliant cadential flourish. The following movement sounds no more like a 'joking' scherzo than it does a minuet. This highly original conception combines very low register, hushed dynamics, and full texture, the four instruments playing in rhythmic unison almost throughout. The Trio offsets this hymn-like apparition by featuring not just a much higher register but a much thinner texture. It is a duet for the two violins alone, which in its easy tunefulness takes up where the first movement left off.

The *Adagio* seems to bring us back down to earth, and is noteworthy for adopting a practice most associated with C.P.E. Bach: instead of being marked for repeat, the first section is written out again in embellished form. A question for us to ponder is whether such an embellished version is something special and exceptional, or whether Haydn is

simply making explicit a normal performance practice of the time. The centre of gravity shifts upwards again for the finale, which offers a folk idiom of the most uninhibited kind. While so much art music of this time seems to have aspired to the condition of folk music, as discussed earlier, on occasion the idiom seems so 'realistic' as to suggest that the composer was stimulated by a particular model. In the current case, Georg Feder has suggested that Haydn's model is the *kolo*, a Slavic dance. In any case, once more the governing motivic materials are so characteristic and so supercharged with energy that any listener will readily be able to follow their use throughout the movement. Near the end of this *Presto* Haydn takes the main motives of the movement (really just the one motive, which is subject to immediate variation) and pulls them apart, in effect performing a kind of 'analysis' before the ears of the listener. Short fragments are passed at lightning speed between the upper and lower pairs of instruments, giving the effect of a musical tongue-twister. After all this extrovert brilliance, the movement ends in a whisper.

**Quartet, Op. 33 No. 4 in B flat major**

If there are aspects of the finale of Op. 33

No. 3 that might have sounded like pure silliness to hostile ears of the time, matters are little different in the first movement of Op. 33 No. 4 in B flat major. The players seem to begin in the middle of a phrase from which the beginning has been withheld, poised on a transitional harmony. While this phrase promptly closes with a series of dominant-tonic progressions, the players then get stuck in a loop, trying to find a strong cadence with which to conclude the first paragraph of the movement. There is a strong element of slapstick in these goings-on, and once more this arises on the basis of a single intensively used motive – in this case a simple three-note figure. In the middle section a very long sequence led by the first violin offers a sort of escape from the atmosphere of comic indecision, but the procedure lasts for a long time. Given its length, it might be a parody of 'mechanical' baroque sequential writing, but Haydn is not telling; he leaves it up to the listener to decide.

One attribute that unites all the scherzo movements of this set, for all their variety, is their single-minded, if not obsessive, concentration on a very small amount of material. Indeed, this may be the key factor that differentiates them from the usual minuet movement, which we would expect

to be gesturally more varied. While the Scherzo of No. 4 shares this economy, it sounds anything but obsessive – its gracious demeanour represents the nearest approach to a minuet idiom in the opus. But one might think differently about the trio, which switches into a dark B flat minor and consists of little but a series of two-note sighing figures.

This heightened intensity is matched by the following *Largo*, which is the most ardent of the slow movements in Op. 33. Its elevated mood is immediately undone by the final movement, as the sublime gives way to the ridiculous, the sort of abrupt change of expressive register that had got Haydn into considerable critical trouble. As in the case of the Finale of No. 2, also a rondo form, a minimum of material is involved in the construction of the theme, and the short matching phrase units give the impression of a sort of musical limerick. There are two episodes, the first being a lyrical strain led by the cello, which is soon invaded by the movement's main motive, and the second a (mock-)ferocious one in G minor. In the intervening returns of the theme, the first violin performs ever more ungainly leaps by way of exuberant decoration, before a final return finds the players staggering to a halt.

After a pause, the theme trips through a light *pizzicato* rendition, and with that the work is over. Has such flippant music, both in this Finale and intermittently throughout Op. 33, ever been hailed as so historically important?

#### **Quartet, Op. 33 No. 5 in G major**

As noted earlier, the first movement of Op. 33 No. 5 in G major begins at the end, as it were, though things seem to be put right when the identical short phrase returns at the end of this *Vivace assai*. However, when the melodic line of that phrase is immediately repeated by all four players in a *pianissimo* whisper, the movement seems to finish with a question mark as much as a sense of 'problem solved'. Haydn follows this, perhaps the richest and most dramatic first movement of the opus, with a *Largo* in G minor. It resembles a type of slow movement much favoured by the composer in his earliest string quartets; it is effectively an aria for first violin supported by an orchestral-style accompaniment from the other players. Indeed, a number of commentators believe that the movement is making specific reference to Gluck, whose *Orfeo ed Euridice* had been directed by Haydn at the Eszterháza opera house in 1778. What is distinctly un-Gluckian, though, is the movement's final gesture:

after a solemn approach to that point, the four instrumentalists play a single *pizzicato* open-string G. While one might be able to persuade oneself that this fits with the sombre character of what has gone before, it is also easy to believe that this represents yet another moment of inappropriate levity.

The ensuing Scherzo is devilishly asymmetrical in its groupings of phrase and motive, and the music seems undecided about whether it should stick with the notated triple time or instead move in duple metre. The Trio in turn makes fun of this fun by conducting itself with perfect regularity. The following *Allegretto* behaves quite differently from the high-octave finales of the previous four works. Like that of the preceding Trio, its theme seems to know nothing of the rhythmical complexities of the Scherzo; instead it is easy-going and regular. This theme is followed by a series of variations that never disturbs this regularity, until a final *Presto* account of the material offers the sort of showmanship that links it with the finales of Nos 1–4 after all.

**Quartet, Op. 33 No. 6 in D major**

The same relaxed, popular musical idiom features in the final movement of Op. 33 No. 6 in D major, and indeed the work as

a whole has a similar profile to No. 5. The similarities include a slow movement in the tonic minor with strong vocal elements (especially the initial *messa di voce* for first violin, a long sustained note that only starts to move melodically well into the phrase) and an especially playful scherzo. The latter movement provides a tangle of imitative entries, but not the irregular scansion of the Scherzo of No. 5. The imitation becomes so relentless and fascinating for all concerned that one player, the viola, is caught in the act of starting a further entry when the other three have already reached their final cadence. It is almost like a game of musical chairs, in which the viola is out of luck when the music stops. As at the outset of Op. 33 No. 1, when the cello seemed to be out of touch with proceedings, it would appear that one member of the group has not been listening.

The Finale not only operates in the same stylistic world as the last movement of No. 5, it is also given the same *Allegretto* tempo. However, the two episodes that separate the recurrences of the rondo theme display a quite different temperament. Built from the same material, they contrast with the saucy rondo both in mode, switching to an anxious D minor, and in *tessitura*, moving well above the middling register of the theme.

All this is preceded by an opening movement in 6/8 that radiates a sense of happiness and well-being. After all the provocations found elsewhere in the opus, here for once Haydn seems to be offering more respectable fare, yet this *Vivace assai* has a very intricate and ambiguous structure. Its second half thoroughly integrates the two sections, development and recapitulation, which are normally heard as discrete formal events, so that once again – if on a different level – the composer is challenging the listener to make sense of his aberrations from the norm.

© 2020 W. Dean Sutcliffe

The **Doric String Quartet** is firmly established as one of the leading quartets of its generation, receiving enthusiastic responses from audiences and critics around the globe. Formed in 1998, it won First Prize at the 2008 Osaka International Chamber Music Competition and Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition. Its repertoire ranging from Haydn through Bartók and Korngold to Adès, the Quartet maintains a schedule that takes it to the leading concert halls of the world, including the Amsterdam Concertgebouw, Wiener Konzerthaus,

Berliner Konzerthaus, Elbphilharmonie Hamburg, Musée du Louvre in Paris, Carnegie Hall in New York, and Kioi Hall in Tokyo, while making regular appearances at Wigmore Hall in London. A highlight of its programmes in the 2019/20 season was Brett Dean's String Quartet No. 3; given its world premiere in June 2019, *Hidden Agendas* was co-commissioned for the Quartet by the Berliner Konzerthaus, Carnegie Hall, String Quartet Biennale Amsterdam, Edinburgh International Festival, Musica Viva Australia, and West Cork Chamber Music Festival. Other season highlights included tours of Japan, Israel, and the USA, besides four performances at Wigmore Hall.

Since 2010 the Doric String Quartet has recorded exclusively for Chandos Records, its releases spanning a repertoire from Schumann to Korngold and Walton, as well as works with orchestra, such as Elgar's *Introduction and Allegro* and John Adams's *Absolute Jest*. 2019 saw the release of the Quartet's benchmark recording of the complete string quartets by Britten, whilst future plans include the continuation of its series devoted to quartets by Haydn. In 2015 it was appointed Teaching Quartet in Association at the Royal Academy of Music in London and in 2018 took over the Artistic Directorship of the Mendelssohn



on Mull Festival. Hélène Clément, the violist of the Doric String Quartet, plays an instrument made by Francesco Guissani from

1843, previously owned by Frank Bridge and Benjamin Britten and on generous loan from Britten-Pears Arts.



The bows, by Luis Emilio Rodriguez Carrington, used by the Doric String Quartet in this recording

## Haydn: Streichquartette op. 33

---

### Einleitung

Haydn konnte nichts von der musikwissenschaftlichen Kontroverse ahnen, die seine Worte einmal auslösen würden, als er im Jahr 1781 eine Reihe von Briefen an potenzielle Subskribenten für eine neue Serie von Streichquartetten verfasste – die ersten Werke in dieser Gattung seit fast zehn Jahren. Nur wenige Exemplare dieser Briefe sind heute noch erhalten; an den renommierten Schriftsteller Johann Caspar Lavater etwa schrieb der Komponist, die Quartette seien “von einer Neu, ganz besonderen Art”. Der Plan war, Abschriften der sechs Werke noch vor der Veröffentlichung Persönlichkeiten anzubieten, deren Fürsprache hilfreich sein könnte – Haydn nannte sie die “Herren Liebhaber und große Kenner und Gönner der Tonkunst” (dazu sei angemerkt, dass der Begriff des Liebhabers zu der Zeit wesentlich anspruchsvoller war als heutzutage). Haydns Formulierung hat zu endlosen Debatten geführt zwischen denjenigen Wissenschaftlern, die diese “neue, ganz besondere Art” auf eine frühere Serie von Quartetten aus der Feder des Komponisten

beziehen – op. 20 aus dem Jahr 1772 – und denen, die sich für op. 33 einsetzen.

Zumindest in einer Hinsicht besteht kein Zweifel, dass Haydn etwas Neues tat: Er führte eine Vermarktungskampagne im modernen Sinne durch, bei der die Behauptung, ein “neues und verbessertes Produkt” anzubieten, einen wesentlichen Kaufanreiz darstellte. Auch der Zeitpunkt dieser Kampagne hat viele Wissenschaftler bewogen, der Sammlung op. 33 nicht nur im Rahmen von Haydns beruflicher Laufbahn, sondern auch in der Geschichte der europäischen Kunstmusik allgemein den Status eines Wendepunkts zuzuschreiben. Das Streichquartett, zu der Zeit noch eine vergleichsweise neue Gattung, hatte stetig an Popularität und kommerzieller Rentabilität gewonnen, doch vor allem in den 1780er Jahren erlebte es eine bemerkenswerte Zunahme sowohl in der Zahl der Kompositionen als auch in deren Veröffentlichung. Tatsächlich stellten sich viele aufstrebende junge Komponisten dem zahlungskräftigen Publikum mit einer ersten Serie von Streichquartetten vor, die sie häufig

mit einer Widmung an Haydn versehen – ein Zeichen seiner wachsenden Etablierung als Marktführer.

Während seine „Vorveröffentlichungs“-Strategie einen genau kalkulierten Versuch vermuten lässt, sich Marktanteile zu sichern, wird oft übersehen, dass Haydn hier durchaus ein künstlerisches Risiko einging: Mit op. 33 bot er eine Gruppe von Werken an, die man in gewisser Hinsicht als geradezu provokant leichtgewichtig ansehen konnte. Donald Francis Tovey hat op. 33 als „die leichteste von Haydns reifen Komödien“ bezeichnet, es bieten sich aber auch durchaus noch kraftvollere Begriffe zur Beschreibung eines Großteils ihres Inhalts an: flapsig, scherzhaft, zuweilen gar schlichter Klamauk. Insgesamt sprüht das Opus vor populären, um nicht zu sagen für den Massenmarkt geeigneten Elementen; dabei gilt es, das Risiko, das Haydn hier einging, abzuwägen gegen die Scherereien, die derartige Attribute ihm schon einmal eingebrockt hatten. 1776 hatte Carl Friedrich Junker ein Pamphlet in Umlauf gebracht, in dem er Haydn bezichtigte, das Niveau der Wiener Musik von einer Position der „Würde“ auf ein Niveau der „Tändelei“ herabzustufen; und seine zahlreichen Anhänger täten es ihm nach, indem sie „ihre Gesänge [...] bis

zum Gassen-Liedgen“ herabstimmten. Ein von Junker in Bezug auf Haydn besonders gern verwendeter Begriff war „Laune“, was sich nicht nur auf den „niederer Humor“ bezieht, den er aus den Werken heraushörte, sondern außerdem eine gewisse Irrationalität suggeriert. Zugegebenermaßen finden sich in op. 33 zahlreiche Momente, die derart exzentrisch erscheinen, dass man sie durchaus bezüglich ihrer „Zurechnungsfähigkeit“ anzweifeln darf.

Allerdings sollte man solche Themen in einem größeren Kontext behandeln. Eines der Merkmale, die die Musik dieser Zeit von der vorausgehenden Ära des Barock unterscheidet, ist der großzügige Einsatz von volkstümlichen Elementen, und in der Tat verkörpert op. 33 diese Tendenz auf eine „neue, ganz besondere Weise“. Bei einer solch häufigen Beschwörung des Populären handelte es sich nicht etwa um Anbiederung – vielmehr lag hier eine ganz neue und radikale stilistische Entwicklung vor. Für die Kunstmusik signalisierte eine solch offene Berücksichtigung des umgebenden Lebensraums eine wesentliche Entwicklung in der Geschichte der westlichen Musik, und Haydn war diesbezüglich ein *enfant terrible*. Spät in Haydns Leben bemerkte einer seiner Biografen, Georg August Griesinger, dass viele Zeitgenossen des Komponisten sich

“besonders über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien” echauffiert hätten. Dass das Menuett als Binnensatz in op. 33 einem “Scherzo” genannten Satztyp weichen musste, könnte diese Neuorientierung resümieren, die sich auch in einem der Namen zeigt, unter denen die Sammlung ebenfalls bekannt ist: “Gli Scherzi”.

#### **Quartett op. 33 / 1 in h-Moll**

Laut Haydns *Entwurf-Katalog* – dem Verzeichnis, in dem er alle seine Kompositionen festhielt – war die Reihenfolge, in der die Quartette von op. 33 entstanden, eine andere als die heute gewöhnlich verwendete Zählweise. Die ursprüngliche Abfolge lautete demnach 5, 2, 1, 3, 6 und 4. Dies könnte angesichts der oben beschriebenen Attribute der Sammlung mehr Sinn ergeben, da bereits Nr. 5 ein Stilmittel aufweist, dessen Haydn nie müde wurde – nämlich einen Satz mit einer Geste zu beginnen, die besser als Schlussformel geeignet wäre. Der Effekt ist zwar nicht gerade derb komödiantisch, er spielt aber deutlich mit den Erwartungen sowohl der Spieler als auch der Zuhörer. Hier beginnen wir die Reihe allerdings mit op. 33 / 1 in h-Moll. Auch dieses Stück erlaubt sich einige Spielereien, der Ton ist allerdings alles andere

als humoristisch. Unter den umfangreichen Schriften zu op. 33 wurde dem ersten Satz besonders große Aufmerksamkeit zuteil, und das nicht ohne Grund. Vor allem lag dies an der Art, wie die von den beiden Violinen allein gespielte Eröffnungssphrase ein Werk in D-Dur suggeriert, bevor die Tonart stattdessen nach h-Moll abdriftet. Wenn das Cello dann mit einer eigenen Version des Eröffnungsgedankens einstimmt, ist es, als hätte es nicht richtig zugehört, da es Töne wählt, die noch zu D-Dur passen würden. Inzwischen fällt die aufksamere Bratsche mit dem Leitton von h-Moll (ais) ein, und der Zusammenprall mit dem A des Cellos schafft einen Klang von unvergesslicher Bitterkeit. Diese klangliche Ambivalenz erkundet Haydn den ganzen Satz hindurch, ganz besonders aber unmittelbar nach der Wiederholung dieser Eröffnung, die zu einer Abfolge von gewaltsamen Ausbrüchen im gesamten Ensemble führt. Noch bemerkenswerter ist allerdings die satztechnische Ambivalenz, die sich zwischen den führenden und den begleitenden Partien ergibt, da beide im Grunde aus derselben simplen Keimzelle erwachsen, einem wiederholten Ton, der von schwacher zu starker Betonung wechselt. Dieses Material wird im Verlauf des *Allegro moderato* mit

zunehmender Gründlichkeit verarbeitet und findet seinen ausdrucksstarken Höhepunkt in den bereits erwähnten heftigen Akkorden.

Haydns Bezeichnung des folgenden Satzes als "Scherzo" erweist sich beim Anhören als absolut sinnvoll, denn man könnte es niemals mit einem Menuett verwechseln. Aus einer Anhäufung von imitativen Einsätzen ergibt sich der Eindruck einer unausweichlichen Vorwärtsbewegung, die zu asymmetrischen Phrasenlängen führt. Während auch das Trio sich weitgehend in Imitationen entwickelt und auf demselben rhythmischen Muster basiert, geschieht dies hier wesentlich eleganter als in dem eher herben Scherzo. Das nun folgende *Andante* greift das Hauptmotiv des Scherzos auf, versieht dieses jedoch mit einem viel sanfteren Profil; dann aber unterminiert eine eigenwillige wiederkehrende Passage diese Stimmung lyrischen Behagens – es folgt ein aus vier Tönen bestehendes wiederholtes melodisches Fragment vor einem Hintergrund sanft pulsierender Tonwiederholungen, das den Eindruck eines in der Zeit eingefrorenen Augenblicks erweckt. Das Finale schlägt einen ganz anderen Ton an; seine geradezu frenetische Brillanz ist wieder in die Tonart h-Moll getaucht, die bis zum Schluss das Geschehen bestimmt. Das Tonmaterial der

Eröffnung ist wesentlich von folkloristischen Einflüssen geprägt (wohl ungarische Zigeunerweisen), wird jedoch schon bald von einer Passage abgelöst, die klingt, als entstamme sie einem Violinkonzert von Vivaldi. Auf diese folgen wiederum einige Anklänge an ein *opera buffa*-Idiom, insgesamt jedoch vermittelt dieser vielgliedrige Satz – ja eigentlich das ganze Quartett – eine Art humorvoller Stimmung, die eindeutig zum Sardonischen neigt.

#### **Quartett op. 33 / 2 in Es-Dur**

Bei op. 33 / 2 in Es-Dur manifestieren sich die Attribute, die die besondere Reputation der Sammlung ausmachen, schon deutlicher. Der Eröffnungssatz beginnt leichtfüßig mit einem volkstümlich anmutenden Thema und sein Klang ist fast durchweg heiter; zugleich ist der Satz sehr dicht konstruiert – er entspinnt sich in komplexen Entwicklungen aus einer beschränkten Zahl von aus dem Thema abgeleiteten musikalischen Elementen. Diese Elemente sind kurz und einprägsam – mit einem Wort gesagt, es handelt sich um Motive –, so dass es selbst einem unerfahrenen Hörer leicht fällt, einiges von den inneren Mechanismen der Musik zu begreifen. Die Kompositionstechnik wurde hier also einer

breiteren Hörerschaft zugänglich gemacht. Das nachfolgende Scherzo zeichnet sich nicht gerade durch besondere Komplexität aus. War der entsprechende Satz von op. 33 / 1 voller treibender Kraft (ähnlich wie die meisten späteren Scherzi), so ist dieses Scherzo ausgesprochen entspannt und volkstümlich. Beginn und Ende klingen wie ein stampfender Bauerntanz, die Mitte ist von einem fließenderen Duktus geprägt, während das durch ausgiebige *glissandi* in der ersten Violine charakterisierte Trio von dem Haydn-Experten David Wyn Jones als "unglaublich abgeschmackt" beschrieben worden ist. Hier finden wir tatsächlich Musik, die sich auf die Ebene des "Gassen-Liedgens" herablässt.

Mit der getragenen Eröffnung des anschließenden *Largo* wird der Ton wieder anspruchsvoller – ein von Bratsche und Cello vorgetragenes Thema wird von den beiden Violinen beantwortet. Mit dem ersten Zusammenspiel aller vier Streicher ergibt sich jedoch ein geradezu schockierender Stimmungswechsel – abrupte Akkorde, die aus dem Nichts aufzutauchen scheinen. Nur wenige Takte später ist eine andere Art kollektiven Fehlverhaltens zu hören, eine Abfolge von aggressiv synkopierten Akkorden, die ebenfalls nicht in einen langsamen Satz zu gehören scheinen.

Der Rest des *Largo* setzt sich mit dieser problematischen Vorgehensweise auseinander, wobei das Eröffnungsthema in immer volleren satztechnischen Konstellationen wiederkehrt, bis, so scheint es, alle vier Spieler sich zutrauen können, gemeinsam zu spielen, ohne dass die Stimmung kippt. Schließlich wandeln sich die ursprünglich abrupten Akkorde des Beginns in ein sanftes Wispern um und damit findet eine Art Umkehrung dessen statt, was dem Eingangsthema widerfuhr.

Mit seiner ausgelassenen Melodie, die geradezu den Inbegriff leicht einprägsamer Kunstmusik darstellt, kehrt das Finale eindeutig zum populären Stil des zweiten Satzes zurück. Der Satz ist ausgesprochen eingängig, nicht zuletzt wegen seines sehr klaren Aufbaus. Umso überraschter ist der Hörer daher, wenn diese Klarheit am Ende kollabiert und wir uns stattdessen mit der großartigsten von Haydns Manipulationen von Anfang und Ende konfrontiert sehen. Hier ereignet sich das Gegenteil von dem, was am Beginn von op. 33 / 5 passiert. Anstatt mit einem Ende zu beginnen, beschließt Haydn den Satz mit der Anfangsfigur. Er nutzt eben diese Transparenz der Themenstruktur, um uns eine letzte zögerliche Version des vollständigen Themas zu präsentieren, wobei er zwischen den vier klar umrissenen

Komponenten Pausen einbaut; und wenn das Thema erneut anhebt und auf seine erste Komponente eine weitere Pause folgt, glauben wir natürlich zu wissen, was als Nächstes passieren wird. Tatsächlich aber passiert gar nichts und der Satz findet kein wirkliches Ende. Viele halten diese Abfolge von Ereignissen für einen ausgezeichneten Scherz, was auch stimmt; dabei sollte aber die radikale Qualität von Haydns Vorgehen nicht übersehen werden. Indem er dem Hörer einen solch ungeheuerlichen Streich spielt, zwingt er ihn, sich mit der Musik auf sehr direkte Art auseinanderzusetzen: Die Entscheidung darüber, wann – und ob – er akzeptiert, dass der Satz zu Ende ist, liegt ausschließlich im Ohr des Zuhörers, da Haydn und die ausführenden Musiker bereits alles gespielt haben, was es zu spielen gibt. Der Rest ist Schweigen.

#### **Quartett op. 33 / 3 in C-Dur**

Auch dem ersten Satz von op. 33 / 3 in C-Dur gelingt es, eine extrem zugängliche Stimmung mit allerhand technischen Tricks zu kombinieren. Der Satz beginnt mit einer Art freischwebender Begleitung, einer einfachen Reihe von repetierten Noten in der zweiten Violine und Viola. Allerdings verwendet Haydn diese konventionelle Begleitfigur in

Verbindung mit dem melodischen Material, das die beiden Spieler hier einführen; mit anderen Worten, dieses vermeintlich untergeordnete Material wird zu einem definierenden Teil des Themas. Wiederholte Noten werden in keinem anderen Kontext verwendet, nur ganz am Ende des Satzes nehmen sie eine eher rein unterstützende Rolle ein, wenn die erste Violine eine brillante kadenzartige Wendung ausführt. Der nächste Satz klingt nicht so sehr wie ein „spaßiges“ Scherzo, sondern vielmehr wie ein Menuett. Seine überaus originelle Anlage kombiniert ein sehr tiefes Register, gedämpfte Dynamik und eine komplexe Satztechnik, wobei die vier Instrumente fast unentwegt in rhythmischem Unisono spielen. Das Trio gleicht dieses kirchenliedhafte Gebaren aus, indem es nicht nur ein wesentlich höheres Register, sondern auch eine viel dünnere Satzstruktur wählt. Es handelt sich um ein Duett allein für die beiden Violinen, das uns mit seiner leichtfüßigen Melodik dorthin zurückführt, wo der erste Satz aufbrach.

Das *Adagio* scheint uns auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen. Hier ist bemerkenswert, dass der Satz eine Praxis aufgreift, die gemeinhin eher mit C.P.E. Bach in Verbindung gebracht wird: Anstatt ein Wiederholungszeichen zu setzen, schrieb

Haydn den ersten Teil in verzierter Form erneut aus. Das führt zu der Frage, ob eine solche ornamentierte Fassung etwas Besonderes und mithin die Ausnahme ist, oder ob Haydn hier eine seinerzeit völlig normale Ausführungsweise lediglich besonders explizit darstellt. Das Finale schlägt wieder einen leichteren Ton an mit einem ungezügelter folkloristischen Idiom. Wie bereits angemerkt, finden sich in der Kunstmusik der Zeit recht häufig volkstümliche Tendenzen, gelegentlich erscheint dieses Idiom allerdings so "realistisch", dass man annehmen könnte, der Komponist habe sich hier von einer ganz konkreten Vorlage stimulieren lassen. Im vorliegenden Fall hat Georg Feder vermutet, dass es sich um den *Kolo* handle, einen slawischen Tanz. Auf jeden Fall ist das vorherrschende motivische Material derart charakteristisch und energiegeladen, dass es dem Zuhörer leicht fallen sollte, es den ganzen Satz hindurch zu verfolgen. Zum Ende dieses *Presto* hin greift Haydn die Hauptmotive des Satzes auf (eigentlich handelt es sich nur um ein einziges Motiv, das unmittelbar variiert wird) und nimmt sie auseinander, er führt also vor den Ohren des Zuhörers eine Art Analyse durch. Kurze Fragmente werden mit

Lichtgeschwindigkeit zwischen den hohen und tiefen Instrumentenpaaren hin- und hergeworfen, was die Wirkung eines musikalischen Zungenbrechers hat. Nach all dieser extrovertierten Brillanz verklingt der Satz mit einem Wispern.

#### **Quartett op. 33 / 4 in B-Dur**

Gab es Aspekte des Finales von op. 33 / 3, die in den ungnädigen Ohren manch eines Musikliebhabers der Zeit ganz einfach nur albern geklungen haben mögen, so liegen die Dinge im ersten Satz von op. 33 / 4 in B-Dur kaum anders. Die Spieler scheinen mitten in einer Phrase einzusetzen, deren Beginn zunächst auf einer unstablen Harmonie balancierend zurückgehalten wird. Und während diese Phrase sodann prompt mit einer Reihe von Dominant-Tonika-Fortschreitungen endet, finden die Spieler sich gleich anschließend in einer Schlaufe gefangen, indem sie nach einer starken Kadenz suchen, mit der sie den ersten Abschnitt des Satzes beenden könnten. Dieses Treiben entbehrt nicht eines kräftigen Slapstick-haften Elements, das sich auch hier wieder auf der Basis eines einzigen intensiv verwendeten Motivs entwickelt – im vorliegenden Fall einer einfachen aus drei Tönen bestehenden Figur. Im



Mittelteil bietet eine von der ersten Violine angeführte sehr lange Sequenz eine Art Entkommen aus der Atmosphäre komischer Unentslossenheit, allerdings zieht der Vorgang sich über eine ganze Weile hin. In Anbetracht dieser Länge könnte es sich um eine Parodie auf "mechanisches" barockes Komponieren in Sequenzen handeln, aber Haydn gibt keine Erklärung, sondern überlässt es dem Hörer, sich ein Urteil zu bilden.

Ein Attribut, dass allen Scherzo-Sätzen der Sammlung trotz ihrer Vielfalt gemein ist, ist ihre zielorientierte, wenn nicht gar obsessive Konzentration auf eine sehr kleine Menge an musikalischem Material. In der Tat könnte dies der Hauptfaktor sein, der sie von einem gewöhnlichen Menuett-Satz unterscheidet, von dem wir erwarten würden, dass er in seiner Gestik variabler wäre. Auch das Scherzo von Nr. 4 teilt diese Sparsamkeit, allerdings klingt es alles andere als obsessiv – sein anmutiges Gebaren nähert sich von allen vergleichbaren Sätzen in diesem Opus dem Idiom eines Menuetts am stärksten an. Einen anderen Eindruck könnte man allerdings von dem Trio gewinnen, das zu einem düsteren b-Moll wechselt und fast ausschließlich aus einer Serie von zweitönigen Seufzerfiguren besteht.

Diese verstärkte Intensität teilt auch das anschließende *Largo*, der leidenschaftlichste

unter den langsamen Sätzen in op. 33. Die hier entwickelte erhabene Stimmung wird im Finale sofort gebrochen, indem das Sublime dem Lächerlichen weicht – genau diese Art von abruptem Wechsel des Ausdrucksregisters hat Haydn seitens der Kritiker nicht wenig Ärger beschert. Ähnlich wie bei dem Finale von Nr. 2, das ebenfalls die Rondo-Form wählt, wird für die Konstruktion des Themas nur ein Minimum an musikalischem Material verwendet und die kurzen übereinstimmenden Phraseneinheiten vermitteln den Eindruck einer Art musikalischen Limericks. Es gibt insgesamt zwei Episoden – die erste eine vom Cello angeführte lyrische Weise, in der sich schon bald das Hauptmotiv des Satzes breitmacht, und die zweite eine (vorgetäuscht) grimmige Melodie in g-Moll. In den eingewobenen Wiederholungen des Themas führt die erste Violine zunehmend unbeholfene ornamentierende Sprünge aus, bis die Spieler bei einer letzten Wiederholung schwankend innehalten. Nach einer Pause trippelt das Thema durch eine leichte *pizzicato*-Fassung, und damit endet das Werk. Hat man jemals solch flapsiger Musik – sowohl dieses Finale als auch andere auf das ganze op. 33 verteilte Passagen betreffend – derart große historische Bedeutung beigemessen?

#### **Quartett op. 33 / 5 in G-Dur**

Wie bereits bemerkt, beginnt der erste Satz von op. 33 / 5 in G-Dur sozusagen am Ende, wobei die Dinge sich zu richten scheinen, wenn genau dieselbe kurze Phrase am Schluss dieses *Vivace assai* erneut erklingt. Indem die Melodielinie dieser Passage von allen vier Spielern unmittelbar in einem *pianissimo*-Wispern wiederholt wird, scheint der Satz aber gleichermaßen mit einem Fragezeichen wie mit dem Gefühl zu enden, dass das Problem nun gelöst sei. Haydn lässt auf diesen vielleicht dichtesten und dramatischsten Kopfsatz des gesamten Opus ein *Largo* in g-Moll folgen. Es ähnelt einem langsamen Satztyp, den der Komponist vor allem in seinen frühesten Streichquartetten favorisierte und bei dem es sich letztlich um eine Arie für die erste Violine handelt, die von den anderen Instrumenten mit einer orchesterhaften Begleitung unterstützt wird. Tatsächlich sind einige Kommentatoren der Meinung, dass der Satz sich direkt auf Gluck bezieht, dessen *Orfeo ed Euridice* Haydn 1778 am Opernhaus von Eszterháza aufgeführt hatte. Gänzlich untypisch für Gluck ist hingegen die letzte Geste des Satzes: Nach einer feierlichen Annäherung an diesen Punkt spielen alle vier Instrumente lediglich den Ton G *pizzicato* auf der leeren Saite.

Man könnte sich zwar vielleicht selbst davon überzeugen, dass dies zu dem feierlichen Charakter des Vorausgehenden passt, genauso leicht fällt es aber zu glauben, dass wir hier einen weiteren Fall von unangemessener Ungezwungenheit vor uns haben.

Das anschließende Scherzo ist in seiner Phrasen- und Motivgruppierung auf diabolische Weise asymmetrisch, und die Musik scheint unentschieden, ob sie dem notierten Dreiertakt folgen oder stattdessen im Zweiertakt fortschreiten soll. Das Trio wiederum mokiert sich über diesen Spaß, indem es in absoluter Gleichmäßigkeit daherkommt. Das nachfolgende *Allegretto* geriert sich ganz anders als die hyperdynamischen Schlusssätze der vorangehenden vier Werke. Wie im eben gehörten Trio scheint sich das Thema der rhythmischen Komplexitäten des Scherzos nicht bewusst zu sein; es ist von leichtfüßiger Regelmäßigkeit. Hierauf folgt eine Reihe von Variationen, die diese Regelmäßigkeit ebenfalls respektieren, bis das musikalische Material im abschließenden *Presto* eine Behandlung erfährt, die die Art von virtuosem Feuerwerk entfaltet, welche den Satz schließlich doch noch mit den Finalsätzen der Quartette Nr. 1 – 4 verbindet.

#### **Quartett op. 33 / 6 in D-Dur**

Dasselbe entspannt-populäre musikalische Idiom findet sich im letzten Satz von op. 33 / 6 in D-Dur, und in der Tat entfaltet das Werk insgesamt ein Nr. 5 vergleichbares Profil. Die Ähnlichkeiten betreffen einen langsamen Satz in der Mollvariante mit starken vokalen Elementen (vor allem die einleitende *messa di voce* in der ersten Violine, ein lang ausgehaltener Ton, der sich erst einige Zeit nach Satzbeginn melodisch zu entfalten beginnt) und ein ganz besonders verspieltes Scherzo. Dieses präsentiert ein Gewirr von imitativen Einsätzen, weist aber nicht die irreguläre Metrik des Scherzos von Nr. 5 auf. Das Imitationsgeschehen entwickelt sich für alle Beteiligten derart intensiv und vereinnahmend, dass einer der Spieler, die Viola, sich dabei erwischen lässt, wie sie einen weiteren Einsatz zu platzieren versucht, während die anderen drei bereits ihre abschließende Kadenz erreichen. Die Passage erinnert ein wenig an das Spiel "Die Reise nach Jerusalem", wobei die Viola das Glück verlässt, als die Musik stoppt. Wie am Beginn von op. 33 / 1, wo das Cello nicht ganz bei der Sache zu sein scheint, entsteht auch hier der Eindruck, dass ein Mitglied der Gruppe nicht richtig zugehört hat.

Das Finale bewegt sich nicht nur auf demselben stilistischen Terrain wie der

letzte Satz von Nr. 5, es trägt auch dieselbe Tempoangabe – *Allegretto*. Allerdings sind die beiden Episoden, die das wiederkehrende Rondo-Thema trennen, von recht unterschiedlichem Temperament. Auf demselben musikalischen Material basierend, heben sie sich von dem frechen Rondo sowohl hinsichtlich ihres Tongeschlechts (sie wechseln zu einem bangen d-Moll) als auch bezüglich ihrer Lage ab (sie bewegen sich deutlich über dem vom Thema gewählten mittleren Register). Zuerst aber erklingt ein Eröffnungssatz im 6 / 8-Takt, der ein glückseliges Wohlgefühl verströmt. Nach all den über das Opus verteilten Provokationen scheint Haydn hier endlich einmal respektablere Kost zu bieten, allerdings weist dieses *Vivace assai* eine ausgesprochen komplexe und mehrdeutige Struktur auf. In der zweiten Hälfte werden die beiden Abschnitte Durchführung und Reprise gründlich miteinander verwoben, während sie sonst doch als separate Formblöcke erkennbar sind, so dass der Komponist auch hier – allerdings auf einer anderen Ebene – dem Hörer abverlangt, seine Abweichungen von der Norm wohlwollend nachzuvollziehen.

© 2020 W. Dean Sutcliffe  
Übersetzung: Stephanie Wollny





## Haydn: Quatuors à cordes, op. 33

---

### Introduction

Haydn ne savait pas quelle tempête musicologique allaient déclencher ses propos lorsqu'il écrivit, en 1781, une série de lettres à des souscripteurs potentiels pour un nouveau recueil de quatuors à cordes, le premier depuis près de dix ans. Seuls quelques exemplaires de ces lettres nous sont parvenus et, dans celle qu'il adressa au célèbre écrivain Johann Caspar Lavater, le compositeur disait que les quatuors étaient "écrits d'une manière nouvelle et spéciale". L'idée consistait à offrir des copies manuscrites de ces six œuvres avant leur publication à ceux dont l'opinion favorable pourrait être déterminante – ceux que Haydn appelait "les grands protecteurs de la musique et les messieurs amateurs" (et il convient de noter que le mot "amateur" avait une connotation plus noble que de nos jours). La phrase de Haydn donna lieu à d'interminables pugilats littéraires entre les érudits qui croient que c'est le recueil antérieur de quatuors de Haydn, l'op. 20 (1772), qui représente la réelle nouveauté, et ceux qui ont retrouvé leurs manches pour l'op. 33.

En un sens au moins, il ne fait aucun doute que Haydn faisait quelque chose de nouveau: il dirigeait ce que nous pourrions considérer comme une campagne de marketing et, par la force des choses, affirmer que le produit était "nouveau! amélioré!" était un argument de vente essentiel. Le moment choisi pour cette déclaration persuada en outre de nombreux érudits que l'op. 33 constituait un tournant décisif non seulement dans la carrière de Haydn, mais dans l'histoire de la musique savante européenne. Alors que le quatuor à cordes, un genre relativement nouveau à cette époque, avait gagné en popularité et rentabilité commerciale, c'est dans les années 1780 qu'il prit vraiment son envol, avec une remarquable augmentation du nombre de quatuors composés et publiés. En fait, beaucoup de compositeurs en herbe se présentèrent au public payant avec un série de quatuors à cordes op. 1, qui étaient assez souvent dédiés à Haydn lui-même, marque de son leadership croissant sur le marché.

Si sa stratégie d'"avant-première" peut faire penser à une tentative délibérée pour gagner des parts de marché, on reconnaît

plus rarement que Haydn prenait aussi un risque artistique: avec l'op. 33, il proposait un recueil de pièces qui, à certains égards, pouvaient être jugées d'une légèreté provocante. Donald Francis Tovey disait que l'op. 33 était "la plus légère des comédies de la maturité de Haydn", mais il y a des termes descriptifs plus forts que l'on pourrait appliquer à une grande partie de son contenu: désinvolte, facétieux, parfois comique grossier. L'opus dans son ensemble déborde d'éléments populaires, pour ne pas dire franchement bas de gamme, et le risque pris par Haydn devrait être apprécié au regard des ennuis que lui avaient déjà attiré de tels attributs. Un pamphlet qu'avait fait circuler Carl Friedrich Junker en 1776 accusait Haydn de faire passer le ton de la musique viennoise d'une position de "dignité" à un état de "futilité", et un grand nombre de ses imitateurs en avaient fait autant en "abaissant leurs mélodies au niveau de chansons des rues". Le terme de référence préféré de Junker à propos de Haydn était "caprice", qui couvre non seulement "l'humour de bas étage" qu'il entendait, mais suggère aussi quelque chose d'"à peine rationnel". Il faut dire à sa décharge que, dans l'op. 33, il y a beaucoup de passages qui semblent tellement excentriques qu'on peut s'interroger sur leur bon sens.

Néanmoins, il faut situer de telles questions dans un cadre plus large. L'un des éléments qui distinguent la musique de cette époque de celle de l'ère baroque précédente est son incorporation massive d'éléments populaires, et l'op. 33 incarne certainement cette tendance d'une "manière nouvelle et spéciale". Une telle évocation fréquente du populaire n'était pas destinée à se faire bien voir – en termes stylistiques c'était nouveau et radical. En matière de musique savante, une prise en compte aussi franche du monde (extérieur) était une évolution majeure dans l'histoire de la musique occidentale et Haydn était "l'enfant terrible" à cet égard. À la fin de sa vie, l'un de ses biographes, Georg August Griesinger, nota que beaucoup de contemporains du compositeur avaient "poussé des cris en particulier à propos de la dévalorisation de la musique en tromperie comique". Dans l'op. 33, l'abandon du menuet comme mouvement interne en faveur de mouvements appelés scherzos pourrait résumer cette orientation, ce que l'on retrouve dans l'un des noms que porte parfois ce recueil, "Gli Scherzi".

#### **Quatuor en si mineur, op. 33 no 1**

Selon les entrées de son *Entwurf-Katalog*, dans lequel Haydn notait toutes ses

compositions, l'ordre dans lequel furent écrits les quatuors de l'op. 33 est différent de la numérotation conventionnellement utilisée de nos jours. D'après cette numérotation, la séquence originale était 5, 2, 1, 3, 6 et 4. C'est peut-être plus logique au regard des attributs de l'opus que j'ai soulignés plus haut, car le no 5 comporte d'emblée un procédé dont Haydn ne s'est jamais lassé: commencer un mouvement par un geste qu'il serait plus correct d'entendre à la fin. Si l'effet produit n'est guère celui d'une mauvaise comédie, il s'amuse néanmoins à jouer avec les auditeurs comme avec les interprètes. Toutefois, en l'état actuel des choses, nous commençons la séquence avec l'op. 33 no 1 en si mineur. En outre, cette œuvre a beaucoup de jeux à jouer, mais le ton est loin d'être comique. Même parmi les volumineux écrits sur l'op. 33, le premier mouvement a été couvert de manière particulièrement dense, et ceci à juste titre. C'est surtout à cause de la manière dont sa première phrase, confiée aux deux violons seuls, laisse croire à une œuvre en ré majeur avant de faire bifurquer la tonalité en lui substituant celle de si mineur. Lorsque le violoncelle entre avec une version de la ligne initiale, il semble ne pas avoir écouté, car il joue des notes qui pourraient encore convenir avec ré majeur. Entre-temps, l'alto, plus

vigilant, entre avec la note sensible de si mineur, la dièse, et le conflit entre cette note et le la naturel du violoncelle crée une sonorité d'une dureté frappante. Haydn exploite cette ambiguïté tonale tout au long du mouvement, surtout après le retour de ce début, qui déclenche une série d'explosions violentes de tout l'ensemble. Mais plus remarquable encore, il y a l'ambiguïté texturale créée entre les parties principales et celles qui les accompagnent, car elles sont chacune essentiellement composées à partir de la même cellule simple, une note répétée qui passe d'une accentuation faible à une accentuation forte. Ceci est exploité encore davantage au cours de cet *Allegro moderato*, et trouve son expression la plus forte dans les mêmes accords violents mentionnés précédemment.

Le titre de "scherzo" donné par Haydn est logique lorsque l'on entend le mouvement suivant, car on ne pourrait en aucun cas le confondre avec un menuet. Une impression d'élan inéluctable est produite par une accumulation d'entrées imitatives, ce qui mène à des longueurs de phrase asymétriques. Le trio procède largement par imitation et repose sur la même forme rythmique, mais avec beaucoup plus de douceur que le Scherzo acerbe. L'*Andante* qui suit commence par donner un profil beaucoup plus doux au



motif principal du Scherzo, mais un étrange passage récurrent ébranle plutôt l'atmosphère de contentement lyrique: un fragment mélodique de quatre notes qui revient sur un arrière-plan de notes répétées doucement, ce qui donne l'impression que le temps s'arrête pendant un moment. Le finale met un terme à toute sensation de ce genre, avec sa brillance frénétique colorée par la tonalité de si mineur qui dure jusqu'à la fin. Si le matériau initial a une forte saveur folklorique (peut-être hongaro-tzigane), elle est vite contrecarrée par un passage qui sonne comme s'il vagabondait dans un concerto pour violon de Vivaldi. Il est à son tour contrecarré par quelques touches de langage *opera buffa*, mais le sens composite du mouvement – et en fait de toute l'œuvre – est d'un genre d'humour qui semble résolument sardonique.

#### **Quatuor en mi bémol majeur, op. 33 no 2**

Avec l'op. 33 no 2 en mi bémol majeur, les attributs auxquels ce recueil doit sa réputation spécifique ressortent plus nettement. Le premier mouvement commence de manière tranquille avec un thème apparemment populaire, dont le caractère est presque toujours amical; mais, en même temps, il est très solidement structuré, tissé de façon complexe à partir d'un petit nombre

d'éléments issus de ce thème. Ces éléments sont courts et reviennent volontiers – en un mot, ce sont des motifs –, ce qui rend relativement facile, même pour un auditeur néophyte, de saisir certains rouages internes de la musique. La technique a été rendue accessible dans un objectif de consommation plus large. Il n'y a rien d'excessivement complexe dans le Scherzo qui suit. Si le mouvement correspondant de l'op. 33 no 1 était difficile (comme ce serait le cas de nombreux scherzos ultérieurs), cet exemple propose quelque chose de beaucoup plus décontracté, et ouvertement folklorique. Ses accents initiaux et conclusifs ressemblent à une danse paysanne bien lourde, agrémentée au milieu par une écriture plus fluide, alors que le Trio, marqué par d'abondants *glissandi* du violon, a été qualifié d'"outrageusement vulgaire" par le spécialiste de Haydn David Wyn Jones. Ici, en fait, nous sommes en présence d'une musique qui descend au niveau des chansons de rues.

Le début solennel du *Largo* qui suit remonte certainement le ton: un thème joué par l'alto et le violoncelle suivi de son interprétation par les deux violons. Mais lorsque l'on entend pour la première fois les quatre instrumentistes, il y a un changement d'atmosphère choquant: des accords

brusques qui semblent venir de nulle part. Quelques mesures plus tard, on entend un autre genre d'écart de conduite collectif, une séquence d'accords syncopés agressifs qui semblent en outre très déplacés dans un mouvement lent. Le reste du *Largo* surmonte ce problème social; le thème initial revient en constellations texturales toujours plus pleines jusqu'à ce que, semble-t-il, les quatre instrumentistes soient certains de pouvoir jouer ensemble sans casser l'ambiance. Finalement, les accords brusques d'origine sont transformés en doux murmures, une sorte d'inversion de ce qui était arrivé au thème initial.

Le Finale revient de manière résolue à la veine populaire du deuxième mouvement, avec un air joyeux qui est un exemple parfait de musique savante accessible. L'oreille l'assimile aisément, en particulier à cause de sa structure interne très claire. C'est d'autant plus surprenant lorsque, à la fin, cette clarté cesse, nous laissant avec la plus célèbre des manipulations de débuts et de fins de Haydn. Ici, c'est le contraire de ce qui arrive au début de l'op. 33 no 5. Au lieu de commencer par une fin, Haydn termine par le début. Il exploite la transparence même de la structure thématique pour nous donner une version finale hésitante du thème complet, en insérant

des silences entre ses quatre composantes clairement délimitées, et lorsque ce thème revient et que sa première composante est suivie d'un autre silence, on peut penser savoir ce qui va arriver. En fait, rien ne survient et, en réalité, le mouvement ne se termine jamais. Si cette suite d'événements est souvent considérée comme une plaisanterie suprême, ce qui est le cas, cela ne doit pas occulter la nature radicale de ce que fait Haydn ici. En jouant un tour aussi outrancier à l'auditeur, il l'oblige à communiquer avec la musique d'une façon très directe: c'est entièrement à l'oreille de celui qui reçoit cette musique de décider quand accepter que le mouvement est terminé et s'il faut le faire, car Haydn comme les instrumentistes ont fourni tous les sons qu'ils sont susceptibles d'offrir. Le reste est silence.

#### **Quatuor en ut majeur, op. 33 no 3**

Le premier mouvement de l'op. 33 no 3 en ut majeur réussit aussi à combiner un air extrêmement accessible avec toute sorte d'astuces techniques. Il commence avec un accompagnement anodin, une simple série de notes répétées jouées par le second violon et l'alto, mais Haydn n'utilise ce procédé d'accompagnement standard qu'avec le matériau mélodique qu'introduisent les deux instrumentistes: autrement dit, ce matériau

soi-disant subalterne devient une part essentielle de l'identité du thème. Les notes répétées n'apparaissent dans aucun autre contexte avant le dernier moment, lorsqu'elles prennent finalement un rôle plus strict de soutien au premier violon dans une brillante cadence ornementée. Le mouvement suivant n'a l'air ni d'un scherzo "plaisanterie", ni d'un menuet. Cette conception très originale allie une tessiture très grave, une dynamique étouffée et une riche texture, les quatre instruments jouant presque tout le temps à l'unisson rythmique. Le Trio compense cette apparition qui fait penser à un hymne en évoluant non seulement dans un registre beaucoup plus aigu, mais encore avec une texture beaucoup plus fine. C'est un duo pour les deux violons seuls, qui par la simplicité de son caractère mélodieux reprend là où le premier mouvement s'était interrompu.

L'*Adagio* semble nous ramener sur terre, et il est intéressant car il adopte une pratique largement associée à C.P.E. Bach: au lieu d'être notée en reprise, la première section est réécrite dans une forme embellie. Il y a une question à laquelle nous devons réfléchir: une telle version embellie est-elle spécifique ou exceptionnelle ou bien Haydn cherche-t-il simplement à expliciter une pratique d'exécution normale à l'époque. Le centre

de gravité se déplace à nouveau vers le haut pour le finale, qui s'exprime dans un langage folklorique absolument sans retenue. Si tant de musique savante de cette époque semble avoir aspiré à la condition de musique traditionnelle, comme on l'a vu plus haut, le langage paraît parfois si "réaliste" qu'il laisse entendre que le compositeur a été stimulé par un modèle spécifique. Dans le cas présent, Georg Feder a suggéré que le modèle de Haydn était le *kolo*, une danse slave. En tout cas, une fois encore, les matériaux directeurs des motifs sont tellement caractéristiques et chargés d'énergie que tout auditeur peut aisément suivre leur utilisation d'un bout à l'autre du mouvement. À la fin de ce *Presto*, Haydn prend les principaux motifs de ce mouvement (en fait, juste l'unique motif, qui fait immédiatement l'objet de variations) et les isole, procédant en réalité à une sorte d'"analyse" face aux oreilles de l'auditeur. De courts fragments sont passés à la vitesse de l'éclair entre les paires supérieures et inférieures d'instruments, faisant l'effet d'un exercice de diction musicale. Après tout cet éclat extraverti, le mouvement s'achève dans un murmure.

**Quatuor en si bémol majeur, op. 33 no 4**  
Si certains aspects du finale de l'op. 33 no 3

auraient pu paraître pure folie aux oreilles hostiles de l'époque, les choses ne sont guère différentes dans le premier mouvement de l'op. 33 no 4 en si bémol majeur. Les instrumentistes semblent commencer au milieu d'une phrase dont le début a été omis, en équilibre sur une harmonie de transition. Alors que cette phrase s'achève rapidement avec une série de progressions dominante-tonique, les instrumentistes se retrouvent bloqués dans une boucle, essayant de trouver une cadence solide pour conclure le premier paragraphe du mouvement. Il y a un important élément de comique burlesque dans cette conduite, et une fois encore, cela survient sur la base d'un seul motif utilisé intensivement – en l'occurrence, une simple figure de trois notes. Dans la section centrale, une très longue séquence menée par le premier violon permet de s'évader en quelque sorte de l'atmosphère d'indécision comique, mais cette démarche dure longtemps. Étant donnée sa longueur, ce pourrait être une parodie de l'écriture séquentielle "mécanique" de l'ère baroque, mais Haydn ne le dit pas; il laisse l'auditeur en décider.

Une caractéristique commune à tous les scherzos de ce recueil, si variés soient-ils, est leur concentration tenace, sinon obsessionnelle, sur une très petite quantité

de matériau. D'ailleurs, ce pourrait être le facteur clé qui les différencie du mouvement de menuet habituel, que l'on s'attendrait à être gestuellement plus varié. Si le Scherzo du quatuor no 4 partage cette économie, il est tout sauf obsessionnel – son comportement gracieux représente ce qui s'approche le plus du langage d'un menuet dans cet opus. Mais on pourrait avoir un tout autre avis à propos du trio, qui passe dans un sombre si bémol mineur et ne se compose guère que d'une série de figures gémissantes de deux notes.

Cette intensité accrue n'a d'égale que *Largo* suivant, qui est le plus passionné des mouvements lents de l'op. 33. Son atmosphère euphorique est immédiatement réduite à néant par le dernier mouvement, où le sublime laisse place au ridicule, le genre de brusque changement de registre expressif qui avait causé à Haydn de sérieux ennuis critiques. Comme dans le cas du finale du no 2, également une forme rondo, la construction du thème repose sur un minimum de matériau, et les courtes unités de phrases assorties donnent l'impression d'une sorte de limerick musical. Il y a deux épisodes, le premier étant un air lyrique mené par le violoncelle, vite envahi par le motif principal du mouvement, et le second un air féroce (moqueur) en sol mineur. Dans

les retours du thème qui interviennent, le premier violon effectue des sauts de plus en plus maladroits en guise de décoration exubérante, avant qu'un retour final voit les instrumentistes s'arrêter en titubant. Après une pause, le thème s'aventure dans une légère interprétation *pizzicato*, sur laquelle l'œuvre se termine. Une musique aussi désinvolte, à la fois dans ce finale et, par intermittence, dans tout l'op. 33, a-t-elle jamais été saluée à sa juste place sur le plan historique?

#### **Quatuor en sol majeur, op. 33 no 5**

Comme on l'a déjà noté, le premier mouvement de l'op. 33 no 5 en sol majeur débute, pour ainsi dire, par la fin, mais les choses semblent rentrer dans l'ordre quand la courte phrase identique revient à la fin de ce *Vivace assai*. Toutefois, lorsque la ligne mélodique de cette phrase est immédiatement reprise par les quatre instrumentistes dans un murmure *pianissimo*, le mouvement semble se terminer tout autant sur un point d'interrogation qu'avec l'impression d'un "problème résolu". Haydn fait suivre ceci, peut-être le plus riche et le plus dramatique premier mouvement de l'opus, d'un *Largo* en sol mineur. Il rappelle un genre de mouvement lent très apprécié du compositeur dans ses premiers quatuors à cordes; c'est en

réalité une aria pour premier violon soutenue par un accompagnement de style orchestral des autres instrumentistes. En fait, plusieurs commentateurs croient que ce mouvement fait une référence spécifique à Gluck, dont Haydn avait dirigé *Orphée et Eurydice* à l'Opéra d'Eszterháza en 1778. Mais ce qui ne relève certainement pas de Gluck, c'est le geste final du mouvement: après une approche solennelle jusqu'à ce point, les quatre instrumentistes jouent un simple sol *pizzicato* sur une corde à vide. Si l'on peut croire que cela convient au caractère sombre de ce qui s'est passé auparavant, on peut aussi aisément considérer que cela représente un autre moment de légèreté inappropriée.

Le Scherzo qui suit est diaboliquement asymétrique dans ses groupements de phrase et motif, et la musique semble incapable de décider si elle doit s'en tenir au rythme ternaire noté ou passer plutôt en rythme binaire. Le Trio, à son tour, se moque de ce côté amusant en se conduisant avec une parfaite régularité. L'*Allegretto* suivant se comporte très différemment des finales explosifs des quatre œuvres précédentes. Comme celui du Trio précédent, son thème semble ignorer les complexités rythmiques du Scherzo; au contraire, il est décontracté et régulier. Ce thème est suivi d'une série de

variations qui ne vont jamais à l'encontre de cette régularité, jusqu'au *Presto* final où le matériau offre ce sens du spectacle qui le lie en définitive aux finales des nos 1 – 4.

**Quatuor en ré majeur, op. 33 no 6**

On retrouve le même langage musical populaire détendu dans le mouvement final de l'op. 33 no 6 en ré majeur, et, en fait, l'œuvre dans son ensemble a un profil analogue à celui du no 5. Les similitudes incluent un mouvement lent à la tonique mineure avec de forts éléments vocaux (surtout la *messa di voce* initiale du premier violon, une longue note soutenue qui ne commence à évoluer mélodiquement que tard dans la phrase) et un scherzo particulièrement enjoué. Ce dernier présente un enchevêtrement d'entrées imitatives, mais pas la scansion irrégulière du Scherzo du no 5. L'imitation devient si implacable et fascinante pour toutes les personnes concernées qu'un instrumentiste, l'alto, est pris en flagrant délit de commencer une autre entrée lorsque les trois autres sont déjà parvenus à leur cadence finale. On a un peu l'impression d'un jeu de chaises musicales, où l'alto n'a pas de chance lorsque la musique s'arrête. Comme au début de l'op. 33 no 1, lorsque le violoncelle ne semble plus dans la

course, il semble qu'un membre du groupe n'a pas écouté.

Le Finale se déroule non seulement dans le même univers stylistique que le dernier mouvement du no 5, mais aussi dans le même tempo *Allegretto*. Toutefois, les deux épisodes qui séparent les réapparitions du thème du rondo font preuve d'un tempérament très différent. Construits à partir du même matériau, ils contrastent avec le rondo impertinent à la fois quant au mode, passant à un angoissant ré mineur, et quant à la *tessitura*, qui va bien au-dessus du registre moyen du thème. Tout ceci est précédé d'un mouvement initial à 6/8 dont émane un sentiment de bonheur et de bien-être. Après toutes les provocations trouvées ailleurs dans l'opus, pour une fois, Haydn semble offrir ici quelque chose de plus respectable, et pourtant ce *Vivace assai* a une structure très complexe et ambiguë. Sa seconde moitié intègre soigneusement les deux sections, développement et réexposition, que l'on entend normalement comme des événements formels discrets, si bien qu'une fois encore – si ce n'est à un niveau différent – le compositeur défie l'auditeur de comprendre ses aberrations par rapport à la norme.

© 2020 W. Dean Sutcliffe  
Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available

---



CHAN 10831(2)

Haydn  
String Quartets, Op. 20



Also available

---



CHAN 10886(2)

Haydn  
String Quartets, Op. 76





Also available

---



CHAN 10971(2)

Haydn  
String Quartets, Op. 64



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bhallis@chandos.net](mailto:bhallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

All photographs of the Doric String Quartet in performance at the Perelman Theater, Kimmel Center, in Philadelphia, Pennsylvania, at a concert in February 2020 promoted by the Philadelphia Chamber Music Society, taken by Alexander R. Brown

**Recording producer** Jonathan Cooper

**Sound engineer** Jonathan Cooper

**Assistant engineer** Alex James

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 11 – 13 December 2019 (String Quartets, Op. 33 Nos 1, 2, and 4) and 10 – 12 March 2020 (other works)

**Front cover** Photograph of Doric String Quartet by © Benjamin Ealovega Photography.

**Back cover** Photograph of Doric String Quartet by © Benjamin Ealovega Photography.

**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

2-disc set CHAN 20129(2)

## FRANZ JOSEPH HAYDN (1732 – 1809)

### STRING QUARTETS, OP. 33

#### COMPACT DISC ONE

- |      |   |       |
|------|---|-------|
| 1-4  | <b>Quartet, Op. 33 No. 1</b> (Hob. III: 37)<br>IN B MINOR • IN H-MOLL • EN SI MINEUR            | 26:30 |
| 5-8  | <b>Quartet, Op. 33 No. 2</b> (Hob. III: 38)<br>IN E FLAT MAJOR • IN ES-DUR • EN MI BÉMOL MAJEUR | 20:18 |
| 9-12 | <b>Quartet, Op. 33 No. 3</b> (Hob. III: 39)<br>IN C MAJOR • IN C-DUR • EN UT MAJEUR             | 22:47 |

TT 69:53

#### COMPACT DISC TWO

- |      |  |       |
|------|--|-------|
| 1-4  | <b>Quartet, Op. 33 No. 4</b> (Hob. III: 40)<br>IN B FLAT MAJOR • IN B-DUR • EN SI BÉMOL MAJEUR | 19:11 |
| 5-8  | <b>Quartet, Op. 33 No. 5</b> (Hob. III: 41)<br>IN G MAJOR • IN G-DUR • EN SOL MAJEUR           | 20:47 |
| 9-12 | <b>Quartet, Op. 33 No. 6</b> (Hob. III: 42)<br>IN D MAJOR • IN D-DUR • EN RÉ MAJEUR            | 18:02 |

TT 58:14

### DORIC STRING QUARTET

ALEX REDINGTON VIOLIN  
YING XUE VIOLIN  
HÉLÈNE CLÉMENT VIOLA  
JOHN MYERSCOUGH CELLO

© 2020 Chandos Records Ltd. © 2020 Chandos Records Ltd.  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HAYDN: STRING QUARTETS, OP. 33 – Doric String Quartet

CHANDOS  
CHAN 20129(2)

CHANDOS  
CHAN 20129(2)

HAYDN: STRING QUARTETS, OP. 33 – Doric String Quartet