

REVELATIONS

Cuarteto Casals

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Complete String Quartets

vol.II



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

The Complete String Quartets vol. II

1

String Quartet no. 2, op. 18 no. 2 'Compliments'

G major / *Sol majeur* / G-Dur

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro | 7'26 |
| 2 | II. Adagio cantabile - Allegro | 5'45 |
| 3 | III. Scherzo. Allegro | 4'43 |
| 4 | IV. Allegro molto, quasi presto | 5'16 |

String Quartet no. 10, op. 74 'Harp'

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. Poco adagio - Allegro | 9'22 |
| 6 | II. Adagio ma non troppo | 8'48 |
| 7 | III. Presto - Più presto quasi prestissimo | 4'40 |
| 8 | IV. Allegretto con variazioni | 6'40 |

2

String Quartet no. 8, op. 59 'Razumovsky' no. 2

E minor / *mi mineur* / e-Moll

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Allegro | 13'11 |
| 2 | II. Molto adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento | 11'44 |
| 3 | III. Allegretto - Maggiore, Thème russe | 6'07 |
| 4 | IV. Finale. Presto | 5'15 |

String Quartet no. 9, op. 59 'Razumovsky' no. 3

C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. Introduzione. Andante con moto - Allegro vivace | 10'26 |
| 6 | II. Andante con moto quasi allegretto | 8'25 |
| 7 | III. Minuetto. Grazioso - Trio | 4'53 |
| 8 | IV. Allegro molto | 6'13 |

3

String Quartet no. 15, op. 132

A minor / *la mineur* / a-Moll

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Assai sostenuto - Allegro | 9'20 |
| 2 | II. Allegro ma non tanto | 8'24 |
| 3 | III. Molto adagio <i>Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart</i> | 15'46 |
| 4 | IV. Alla Marcia. Assai vivace | 2'12 |
| 5 | V. Allegro appassionato - Presto | 6'34 |

Cuarteto Casals

Vera Martínez Mehner, *violin 1* [CD 2 (4-7), CD 3] & 2

Abel Tomàs Realp, *violin 1* [CD 1, CD 2 (1-3)] & 2

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomàs Realp, *violoncello*

Répartir la production beethovénienne en trois périodes stylistiques, en dépit de bornes chronologiques artificielles et discutables, permet de prendre aisément la mesure de l'évolution créatrice d'un artiste à la charnière entre deux époques. La période de formation (c. 1782-1802), et plus particulièrement les années 1790-1802 – celles de l'installation définitive de Beethoven à Vienne – est marquée par des œuvres dépassant la duplication juvénile et servile de modèles antérieurs. La "période héroïque" (c. 1802-1812), ainsi désignée en raison de la Symphonie *Eroica* (1803), est celle des grands succès dans lesquels se fait jour un style mêlant un je-ne-sais-quoi de monstrueux et de sublime, comme anticipant sur les positions esthétiques du Victor Hugo de *Cromwell*. La période de la maturité (c. 1813-1827), ponctuée par les nombreux soucis personnels du musicien et, de fait, par un travail beaucoup plus laborieux et tourmenté, révèle un homme emmuré dans sa surdité en quête d'une abstraction toujours plus dépouillée et intériorisée. La présente intégrale des quatuors de Beethoven, dont *Révélation*s constitue le deuxième volume, vise à les regrouper en fonction de leur position au sein de ces trois périodes. En conséquence, sont rassemblés ici les quatuors médians, autrement dit ceux qui prolongèrent et confortèrent les innovations stylistiques esquissées au début de chacune de ces époques créatrices. Cette confrontation, pour abrupte qu'elle soit, permet toutefois de mieux faire ressortir les éléments saillants d'une écriture en quête d'une introspection salutaire.

Les six quatuors opus 18, imprimés en 1801 par l'éditeur viennois Mollo, ne furent pas conçus dans l'ordre de leur publication ; celui en *ré* majeur (n° 3) aurait été le premier à voir le jour, suivi des n° 1, 2 (dit "Quatuor des Compliments"), 5, 4 et 6. Tous connurent plusieurs états. L'opus 18 n° 2 en *sol* majeur fut ainsi conçu dès 1799 puis considérablement amendé en 1800, en particulier son deuxième mouvement qui dans sa version définitive juxtapose abruptement deux sections Adagio cantabile à un Allegro dansant. Nonobstant ces révisions, les quatuors opus 18 souffrent d'une surabondance d'idées et ne parviennent guère à se départir des exemples de Haydn et de Mozart. Mais, tour de force pour un débutant dans ce genre de musique de chambre, Beethoven y fait montre d'une exceptionnelle maîtrise du contrepoint (notamment dans le développement de l'Allegro initial), ayant recours à une écriture très rigoureuse conjuguée à un sens de l'expression et de l'humour très personnel : le final de ce quatuor n'est autre qu'une danse viennoise "déboutonné[e]" (*aufgeklopft*) pour citer l'auteur.

Les trois quatuors opus 59 – dédiés à l'ambassadeur de Russie à Vienne, le comte Andreas Razumovsky – pour lesquels Beethoven aurait jeté de brèves esquisses sur le papier dès 1804, furent rédigés en 1806, aux côtés du concerto opus 58, et publiés en 1808 par le Bureau des Arts et d'Industrie. Par l'ampleur et la variété de leurs développements, par leurs ruptures harmoniques abruptes dont Richard Strauss se souviendra, les quatuors opus 59 tranchent nettement avec les quatuors précédents. On n'y retrouve plus le dialogue policé pour instrumentistes amateurs, mais bien plutôt des échanges parfois rageurs et fragmentés d'une grande difficulté technique : ainsi en est-il des mouvements extrêmes des quatuors enregistrés ici. C'est probablement pour ces raisons que certains jugèrent l'opus 59 comme étant "une musique de cinglé". Seul le thème russe (clin d'œil jovial au comte), traité en un contrepoint un peu guindé dans le trio de l'Allegretto du n° 2, apporte un peu de fraîcheur candide à ces pages inouïes.

Le dixième quatuor à cordes opus 74 ("Les Harpes", ainsi nommé en raison des nombreux arpèges parcourant le premier mouvement, sinon l'œuvre entière) fut publié à Leipzig chez Breitkopf & Härtel en décembre 1810, et dédié au prince Joseph Franz Maximilian Lobkowitz, mécène et ami fidèle de l'auteur. L'opus 74, le concerto "L'Empereur" opus 73 et la sonate opus 81a forment un ensemble cohérent en *mi* bémol majeur composé lors de la Guerre d'Autriche et l'occupation de Vienne par les troupes napoléoniennes. Il n'est donc guère surprenant que le chroniqueur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* reprocha à ce quatuor de "honorer les morts, [et] de peindre les sentiments du désespoir". Pourtant, excepté le languissant Adagio ma non troppo, ses mouvements sont plutôt enjoués, tel le Presto dont le motif initial rappelle celui du Destin entendu dans la V^e symphonie (1807-1808) et dont l'allure générale évoque le Molto vivace de IX^e symphonie (1823-1824). De plus, ce quatuor se distingue des autres en ce qu'il est le seul de Beethoven à se refermer par un cycle de variations sur un thème original d'une désarmante simplicité, entremêlant épisodes énergiques *forte* et épisodes lyriques *dolce*, dans lesquels la donnée mélodique peut totalement disparaître.

Le quatuor opus 132 est le deuxième d'une série amorcée à la demande du prince Nikolaï Borissovitch Galitzine qui, en novembre 1822, passa commande de trois quatuors (opus 127, 130, 132). Esquissé dès 1823, l'opus 132 fut achevé durant l'été 1825, créé en novembre suivant, puis publié à Mayence par Schott en avril 1827. Si la conception de cet opus est intimement liée à celle des quatuors opus 130-133, il s'en distingue par l'atmosphère plus ou moins religieuse de l'Assai sostenuto initial et du Molto adagio rédigés par un Beethoven se relevant d'une maladie printanière. Le célèbre "Cantique de reconnaissance d'un guéri, à la divinité, dans le mode lydien" est une sorte de prière chorale entrecoupée d'incises lumineuses (Andante) marquant le retour progressif des forces du convalescent. En revanche, le trio de l'Allegro ma non tanto, inspiré d'un ländler viennois, apporte une touche joyeuse qui se prolonge dans l'Allegro appassionato conclusif dans lequel l'auteur développe une esquisse de 1823 qui devait originellement nourrir le projet d'un final instrumental de la IX^e symphonie. Les quatuors Galitzine sont souvent remarqués pour la versatilité de leurs indications agogiques et de leurs combinaisons instrumentales : ainsi peuvent-ils s'envisager comme une espèce de journal intime où les états d'âme du maître de Bonn s'entremêlent et se succèdent sans ordre apparent. Ainsi, dans cet opus 132, Romain Rolland perçoit une somme de "Confessions d'une âme multiple", dont la cohérence thématique globale est solidement assurée par les quatre premières notes du violoncelle.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

The division of Beethoven's output into three stylistic periods, for all that it erects artificial and debatable chronological boundaries, makes it easier to assess the creative evolution of an artist at the cusp of two eras. The formative period (c.1782-1802), and more particularly the years from 1790 to 1802 – in the course of which Beethoven settled permanently in Vienna – was marked by works that already surpassed jejune, slavish duplication of existing models. The 'heroic period' (c.1802-12), named after the *Eroica* Symphony (1803), was the time of his great successes, and saw the emergence of a style combining sublimity with a hint of monstrosity, as if foreshadowing the aesthetic positions adopted by Victor Hugo in the Preface to his play *Cromwell* (1827). The late period (c.1813-1827), punctuated by eruptions of the composer's many personal problems and, as a result, characterised by a much more laborious and tormented creative process, reveals a man trapped inside his deafness and searching for an ever more austere and interiorised abstraction. The present complete recording of Beethoven's quartets, of which *Revelations* is the second volume, aims to group the works according to their position within these three periods. Hence this programme brings together what might be called the 'median' quartets, in other words the works that prolonged and reinforced the stylistic innovations outlined at the beginning of each of these creative periods. This correlation, arbitrary though it may seem, helps to bring out more clearly the salient features of a compositional process in search of a salutary introspection.

The Six Quartets op. 18, printed in 1801 by the Viennese publisher Mollo, were not conceived in the order in which they were published; the D major quartet (no. 3) is thought have been the first to be written, followed by nos. 1, 2 (known as the 'Compliments Quartet' in German-speaking countries), 5, 4 and 6. All of them went through several stages. Hence op. 18 no. 2 in G major was conceived in 1799 and significantly amended in 1800, especially the second movement, which in its final version abruptly juxtaposes two Adagio cantabile sections with a dancing Allegro. Notwithstanding these revisions, the op. 18 quartets suffer from an overabundance of ideas and never really manage to shake off the examples of Haydn and Mozart. Yet – a tour de force for a beginner in the chamber genre – Beethoven already displays an exceptional mastery of counterpoint (notably in the development of the opening Allegro), adopting a very rigorous style combined with a highly personal sense of expression and humour: the finale of this quartet is none other than an 'unbuttoned' (*aufgeknöpft*) Viennese dance, as the composer himself described it.

The Three Quartets op. 59 – dedicated to the Russian ambassador in Vienna, Count Andrey Razumovsky – for which Beethoven seems to have produced summary sketches in 1804, were written in 1806, alongside the Fourth Piano Concerto (op. 58), and published in 1808 by the Bureau des Arts et d'Industrie. In the breadth and variety of their developments, and their sudden harmonic ruptures that were later to influence Richard Strauss, the op. 59 quartets stand in sharp contrast to the previous quartets. The previous polite dialogue accessible to amateur players has been replaced by exchanges of great technical difficulty that are sometimes fierce and fragmented: such is the case with the outer movements of the two quartets recorded here. It is probably for these reasons that some contemporary commentators regarded op. 59 as 'the music of a madman'. Only the 'Thème russe' (a jovial nod to the Count), treated in slightly stilted counterpoint in the Trio of the Allegretto of no. 2, brings a touch of ingenuous freshness to these unprecedented works.

The Quartet no. 10, op. 74 (the 'Harp', so named because of the many arpeggios that run through the first movement, if not indeed the entire work) was published in Leipzig by Breitkopf & Härtel in December 1810, and dedicated to Prince Joseph Franz Maximilian Lobkowitz, Beethoven's patron and faithful friend. Op. 74, the 'Emperor' Concerto op. 73 and the Piano Sonata op. 81a form a coherent group in E flat major composed during the War of the Fifth Coalition and the ensuing occupation of Vienna by Napoleon's troops. It is therefore not surprising that the reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung* criticised this quartet for attempting to 'honour the dead [and] describe the feelings of one in despair'. And yet, aside from the languid Adagio ma non troppo, the movements are more on the cheerful side, as in the Presto, whose initial motif recalls the 'Fate' tag heard in the Fifth Symphony (1807-08) and whose overall cut evokes the Molto vivace of the Ninth (1823-24). Moreover, this work is distinct from the others in that it is Beethoven's only quartet to end with a set of variations; based on an original theme of disarming simplicity, the movement alternates energetic *forte* variations with *dolce* lyrical ones, in which the melodic material sometimes disappears completely.

The Quartet op. 132 is the second in a series begun at the request of Prince Nikolai Borisovich Galitzin (Golitsyn) who, in November 1822, commissioned three quartets (which became opp. 127, 130 and 132). Sketched from 1823 onwards, op. 132 was completed in the summer of 1825, premiered the following November, and published in Mainz by Schott in April 1827. If the conception of this work is closely related to that of the Quartets opp. 130-133, it is distinguished by the more or less religious atmosphere of the initial Assai sostenuto and the Molto adagio, both written while Beethoven was recovering from an illness contracted in the spring. The famous *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der Lydischen Tonart* (Holy song of thanksgiving of a convalescent to the Deity, in the Lydian mode) is a chorale-like prayer interspersed with luminous passages (Andante) portraying the gradual return of the convalescent's strength. On the other hand, the Trio of the Allegro ma non tanto, inspired by a Viennese ländler, brings a joyful touch that continues in the concluding Allegro appassionato: here Beethoven develops a sketch of 1823 that was originally intended to contribute to a projected instrumental finale to the Ninth Symphony. It has often been pointed out that the Galitzin Quartets are notable for the volatility of their agogic markings and their instrumental combinations: they may thus be considered as a kind of diary in which Beethoven's moods intermingle and succeed one another in no apparent order. Romain Rolland perceived in op. 132 a compendium of the 'Confessions of a multiple soul', whose overall thematic coherence is firmly rooted in the first four notes on the cello.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: Charles Johnston

Die Unterteilung von Beethovens Schaffen in drei Stilperioden errichtet einerseits zwar künstliche und mithin anfechtbare chronologische Grenzen, erleichtert andererseits aber die Würdigung der schöpferischen Entwicklung eines Künstlers am Scheitelpunkt zweier Epochen. Die formative Periode (ca. 1782-1802) und insbesondere die Jahre 1790 bis 1802 – in deren Verlauf Beethoven sich dauerhaft in Wien niederließ – zeichnete sich durch Werke aus, die bereits die Phase epigonaler Nachahmung von Vorbildern überwunden hatte. Die nach der *Eroica*-Sinfonie (1803) benannte „heroische Periode“ (ca. 1802-1812) war die Zeit seiner großen Erfolge und sah die Entwicklung eines Stils, der Erhabenheit mit einer Andeutung von Monstrosität verband – in gewissem Sinne eine Vorahnung der ästhetischen Positionen, die Victor Hugo im Vorwort zu seinem Schauspiel *Cromwell* (1827) beziehen sollte. Die späte Periode (ca. 1813-1827), die von Ausbrüchen zahlreicher persönlicher Probleme des Komponisten durchsetzt war und daher mit einem wesentlich mühsameren und qualvolleren kreativen Schaffensprozess einherging, zeigt uns einen in seiner Taubheit gefangenen Menschen auf der Suche nach einer immer strengeren und zutiefst verinnerlichten Abstraktion. Die vollständige Neueinspielung von Beethovens Quartetten, deren zweiten Teil – *Revelations* – wir hier präsentieren, gruppiert die Werke entsprechend ihrer Position innerhalb dieser drei Perioden. Dieses Programm vereint mithin das, was man als die „mittleren“ Quartette bezeichnen könnte, mit anderen Worten, die Werke, die die am Beginn einer jeden dieser Schaffensperioden umrissenen stilistischen Neuerungen ausbauen und vertiefen. Diese Gegenüberstellung mag zwar willkürlich erscheinen, verdeutlicht aber die wesentlichen Aspekte eines Schaffensprozesses, der uns einen Komponisten auf der Suche nach einer heilsamen Selbstreflexion nahebringt.

Die 1801 von dem Wiener Verleger Mollo veröffentlichten sechs Quartette op. 18 wurden nicht in der in diesem Druck fixierten Anordnung komponiert. Man nimmt an, dass das D-Dur-Quartett (Nr. 3) als erstes entstand, gefolgt von den Nummern 1, 2 (im deutschen Sprachraum als das „Komplimentierquartett“ bekannt), 5, 4 und 6. Alle Stücke durchliefen verschiedene Entwicklungsstadien. So entstand op. 18/2 in G-Dur 1799 und wurde im darauffolgenden Jahr wesentlich überarbeitet – vor allem der zweite Satz, der in seiner endgültigen Fassung überraschend zwei Adagio-cantabile-Abschnitte und ein tänzerisches Allegro nebeneinanderstellt. Trotz dieser Revisionen leiden die Quartette op. 18 an einem Übermaß von Ideen und es gelingt ihnen nie wirklich, die Vorbilder von Haydn und Mozart abzuschütteln. Und doch – eine Tour de Force für einen Anfänger auf dem Gebiet der Kammermusik – stellt Beethoven schon hier eine außergewöhnliche Meisterschaft im Kontrapunkt unter Beweis (vor allem in der Durchführung des einleitenden Allegro), wobei er einen betont strengen Stil wählt, den er mit einem ausgesprochen persönlichen Sinn für Ausdruck und Humor kombiniert: Das Finale dieses Quartetts ist nichts anderes als ein „aufgeknöpfter“ Wiener Tanz, wie der Komponist selbst es ausdrückte.

Die dem russischen Botschafter in Wien, Graf Andrei Razumovsky gewidmeten Drei Quartette op. 59, für die Beethoven anscheinend im Jahr 1804 gemeinsame Skizzen entwarf, entstanden 1806 zur gleichen Zeit wie das Vierte Klavierkonzert (op. 58) und wurden 1808 vom Bureau des Arts et d'Industrie veröffentlicht. In der Ausdehnung und Vielseitigkeit ihrer Durchführungen und ihren plötzlichen harmonischen Brüchen, die später Richard Strauss beeinflussen sollten, stehen die Quartette op. 59 in scharfem Kontrast zu den vor ihnen entstandenen Quartetten. Der bis dahin vorherrschende höfliche Dialog, der auch Amateuren zugänglich war, ist hier einem Wechselspiel von hohem technischem Anspruch gewichen, das mitunter wild und fragmentiert erscheint – zum Beispiel in den Außensätzen der beiden hier eingespielten Quartette. Hier liegt wahrscheinlich auch der Grund dafür, dass einige zeitgenössische Kommentatoren op. 59 als „die Musik eines Verrückten“ betrachteten. Lediglich das „Thème russe“ (eine joviale Verbeugung vor dem Grafen), das im Trio des Allegretto von Nr. 2 in leicht gestelztem Kontrapunkt behandelt wird, verleiht diesen einzigartigen Stücken einen Hauch genialischer Frische.

Das Quartett Nr. 10 op. 74 (wegen der vielen pizzicato-Arpeggien, die den gesamten ersten Satz, wenn nicht gar das ganze Werk durchziehen, auch „das Harfenquartett“ genannt) erschien im Dezember 1810 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und ist Fürst Joseph Franz Maximilian Lobkowitz gewidmet, Beethovens treuem Freund und Gönner. Das Quartett op. 74, das Klavierkonzert op. 73 („Emperor“) und die Klaviersonate op. 81a bilden eine zusammenhängende Werkgruppe in Es-Dur, die der Komponist während des Fünften Koalitionskriegs und der anschließenden Besetzung Wiens durch die napoleonischen Truppen schuf. Es überrascht daher nicht, dass der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* dieses Quartett als den Versuch kritisierte, „die Todten zu feyern, oder die Gefühle des Verzweifelnden zu schildern“. Doch eigentlich sind die Sätze – abgesehen von dem elegischen Adagio ma non troppo – von eher fröhlicher Stimmung, so zum Beispiel das Presto, dessen Beginn an das „Schicksals“-Motiv aus der Fünften Sinfonie (1807/08) erinnert und dessen Aufmachung insgesamt an das Molto vivace aus der Neunten (1823/24) gemahnt. Zudem unterscheidet dieses Werk sich von den anderen darin, dass es Beethovens einziges Quartett ist, das mit einer Variationsreihe endet; der auf einem Originalthema von entwaffnender Einfachheit basierende Satz wechselt zwischen energischen *forte*- und lyrischen *dolce*-Variationen, in denen das melodische Material zuweilen völlig verschwindet.

Op. 132 ist das zweite in einer Serie von Quartetten, die Beethoven im Auftrag von Fürst Nikolai Borisovich Galitzin (Golitsyn) schuf; dieser hatte im November 1822 drei Quartette bei ihm bestellt (die späteren op. 127, 130 und 132). Die ersten Skizzen entstanden ab 1823, und im Sommer 1825 lag op. 132 vollständig vor; die Uraufführung fand im darauffolgenden November statt und das Werk wurde im April 1827 bei Schott in Mainz verlegt. Während die Anlage der Quartette op. 130-133 enge Parallelen aufweist, sticht op. 132 vor allem durch die mehr oder weniger religiöse Stimmung des zu Beginn stehenden Assai sostenuto und des Molto adagio heraus; beide Sätze entstanden in einer Zeit, als Beethoven sich von einer Krankheit erholte, die er sich im Frühjahr zugezogen hatte. Der berühmte *Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* ist ein choralartiges Gebet, unterbrochen von leuchtenden Abschnitten (Andante), die die graduelle Wiederherstellung des Rekonvaleszierenden darstellen. Das von einem Wiener Ländler inspirierte Trio des Allegro ma non tanto hingegen verbreitet eine freudige Stimmung, die sich in dem abschließenden Allegro appassionato fortsetzt: Hier arbeitet Beethoven eine Skizze aus dem Jahr 1823 aus, die ursprünglich als Teil eines instrumentalen Finales zur Neunten Sinfonie vorgesehen war. Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, dass die Galitzin-Quartette sich durch die Sprunghaftigkeit ihrer agogischen Bezeichnungen und ihre Instrumentalkombinationen auszeichnen; man mag sie daher als eine Art Tagebuch betrachten, in dem Beethovens Stimmungen sich in einer nicht nachvollziehbaren Abfolge vermischen bzw. aneinanderreihen. Romain Rolland nahm in op. 132 ein Kompendium der „Bekenntnisse einer komplexen Seele“ wahr, deren übergeordnete thematische Kohärenz fest in den ersten vier Tönen des Cellos wurzelt.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Übersetzung: Stephanie Wollny

ALREADY RELEASED / DÉJÀ PARU



'Inventions', vol. I

String Quartets nos. 1, 3 & 4 op. 18
Piano Sonata no. 9 op. 14 (*transcription for quartet*)
String Quartets no. 7 op. 59
no. 12 op. 127, no. 16 op. 135
3 CDS HMM 902400.02

TO BE RELEASED / À PARAÎTRE



'Apotheosis', vol. III

String Quartets no. 11 op. 95
no. 5 & 6 op. 18 no. 5 et no. 6
no. 13 op. 130 (with Great Fugue)
no. 14 op. 131
2 CD HMM 902406.07 + DVD Blu-ray



Cuarteto Casals Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

LUIGI BOCCHERINI
“La musica notturna di Madrid”
(Quintettino G. 324)
Guitar Quintet in D major G. 448
String Quintet no. 6 in E major G. 275
String Quartet in G minor op. 32 no. 5 G. 205
E. Runge, C. Trepát, D. Tummer
CD HMC 902092



JOSEPH HAYDN
String Quartets op. 33
Quatuors à cordes op. 33
2 CD HMG 502022.23

The Seven Last Words of Christ
Les Sept Dernières Paroles du Christ
CD HMC 902162



FRANZ SCHUBERT
String Quartets D 87 & D 887
Quatuors à cordes
CD HMC 902121

BÉLA BARTÓK, GYÖRGY LIGETI
GYÖRGY KURTÁG
Metamorphosis
CD HMC 902062



WOLFGANG AMADEUS MOZART
String Quartets K. 428, 465, 387
dedicated to Joseph Haydn
CD HMC 902186



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018
Enregistrement : Janvier, février, mars & mai 2018, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Thomas Bößl, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Quarteto Casals : © IGOR Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

902403.05