



Jacques-André Houle | Olivier Brault | Hélène Plouffe | Marcel Saint-Cyr

ACD2 2348

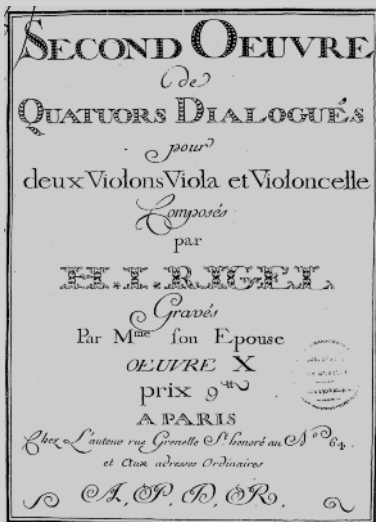


Henri-Joseph Rigel

Quatuors dialogués, œuvre X

Quatuor Franz Joseph

ATMA *classique*



Henri-Joseph Rigel

(1741-1799)

Quatuors dialogués, œuvre X

(PARIS, V. 1773)

Quatuor Franz Joseph

sur instruments d'époque | on period instruments

OLIVIER BRAULT violon | violin

JACQUES-ANDRÉ HOULE violon | violin

HÉLÈNE PLOUFFE alto | viola

MARCEL SAINT-CYR violoncelle | cello

Quartetto I en sol mineur | *in G minor* 13:14

- 1 | Allegro (assai) 5:54
- 2 | Cantabile (Grazioso) 4:08
- 3 | Tempo di gavotta 3:12

Quartetto II en ré majeur | *in D major* 14:33

- 4 | Allegro 7:14
- 5 | Adagio 3:44
- 6 | Minuetto – Trio (Minore) 3:35

Quartetto III en si bémol majeur | *in B-flat major* 12:27

- 7 | Allegro moderato 6:31
- 8 | Adagio (Andante moderato) 3:30
- 9 | Presto 2:26

Quartetto IV en sol majeur | *in G major* 10:38

- 10 | Adagio – Allegro (Presto) – Adagio – Allegro (Presto) – Adagio 4:36
- 11 | Minuetto – Trio 3:25
- 12 | Allegretto (Allegro, Poco Allegro) 2:37

Quartetto V en mi mineur | *in E minor* 13:42

- 13 | Allegro 5:51
- 14 | Adagio 3:09
- 15 | Minuetto (Lento) – Trio 4:42

Quartetto VI en la mineur | *in A minor* 11:38

- 16 | Allegro 5:23
- 17 | Siciliano 3:54
- 18 | Grazioso 2:21

Henri-Joseph Rigel

Quatuors dialogués, œuvre X

La France, et Paris en particulier en raison de sa position d'alors en tant que centre européen de l'édition musicale, a connu pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle une effervescence inouïe en musique instrumentale. Et parmi celle-ci, peu d'autres genres ont fait preuve d'une fécondité aussi prestigieuse que celui du quatuor à cordes, dont la production imprimée durant cette période s'élève à presque neuf cents œuvres. Si cette prolixité semble répondre à un besoin nouveau, un engouement presque insatiable créé par l'essor de l'édition musicale conjugué à la popularisation de la pédagogie musicale et à la floraison des salons musicaux et des concerts privés, elle n'en cache pas moins une originalité de facture et de style par rapport au quatuor viennois.

Qu'est-ce qui de manière globale distingue le quatuor français d'avant la Révolution — le quatuor « dialogué », « concertant » ou encore « concertant et dialogué » — tel que produit par ses principaux artisans, les Giuseppe Maria Cambini, Pierre Vachon, Jean-Baptiste

Sébastien Bréval, Nicolas-Marie Dalayrac, Jean-Baptiste Davaux, Joseph Boulogne Chevalier de Saint-Georges et Henri-Joseph Rigel, du type de quatuor qu'édifie pendant les années 1770 et 1780 Joseph Haydn ? D'abord, notons que ces qualificatifs équivalents, « dialogué » et « concertant », sont accolés à une grande quantité des quatuors et autres musiques d'ensemble français de cette époque, décrivant une manière d'écrire particulière qui tendra à disparaître dans les décennies suivantes avec l'avènement d'un autre type de quatuor qui fera fureur en France, le quatuor dit « brillant », où le premier violon tient une partie principale virtuose que ne font qu'accompagner les trois autres exécutants. Mais alors que dans les années qui nous intéressent, Haydn s'applique avec génie à inventer une écriture en quatuor avec en son cœur un monothématisme générateur, un élargissement du cadre de la forme *sonate*, et des structures harmoniques et formelles plus complexes et équilibrées — qu'on pourrait assimiler à l'*Aufklärung* germanique —, les Français élaborent un quatuor qui, selon Michelle Garnier-Butel, « correspond à un *art de la conversation* dont la dialectique est propre à l'esthétique des Lumières. » Celui-ci est généralement en deux mouvements, parfois en trois, dont le premier est d'habitude un allegro de sonate bithématique et le dernier un menuet avec trio, un rondo ou autre presto. Aussi, chaque instrument est partie prenante d'un véritable dialogue, cédant le chant (tantôt tendre, *cantabile*, tantôt flamboyant) à un moment ou à un autre et tour à tour au prochain interlocuteur pour revêtir un rôle d'accompagnateur.

Tel est en effet le tableau d'ensemble qui se dégage de la production française pour quatuor de cette période. Or, les *Quatuors dialogués, œuvre X* de Henri-Joseph Rigel paraissent vouloir déborder quelque peu de ce cadre. Que le compositeur n'ait pas fait ses premières armes musicales



André Dutertre : Portrait de Henri-Jean Rigel (fils de Henri-Joseph Rigel), membre de l'Institut d'Égypte, tiré de *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris, 1809.

en France expliquerait peut-être en partie la nature particulière de ce recueil, dont nous reparlerons après avoir présenté ce musicien méconnu.

Heinrich-Joseph Riegel est né le 9 février 1741 à Wertheim en Allemagne, fils de Georg Caspar Riegel, intendant du prince de Löwenstein. Il a aussi un frère cadet, Anton, qui deviendra un compositeur d'une certaine réputation. Selon ce que nous apprend Jean-Benjamin de La Borde dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* de 1780, Heinrich-Joseph fit des études musicales auprès de Nicolò Jommelli à Stuttgart (acquérant ainsi sans doute ses bases solides en opéra et en musique sacrée et se familiarisant déjà avec les styles italiens et français). Il fut par la suite envoyé en France par le compositeur Franz Xaver Richter (avec qui il aurait étudié l'harmonie et le contrepoint, s'initiant peut-être au quatuor à cordes naissant et aux grandeurs et limites du style de Mannheim, alors en vogue en France), afin d'y « faire l'éducation musicale d'une jeune personne. » On le retrouve à Paris, donc, en

1767, où il publie déjà sous son nom francisé (qu'il conservera désormais) son opus 1, six sonates pour clavecin, dédié à une demoiselle Dupin de Francueil, probablement sa jeune élève.

Dès 1768, il est bien fixé à Paris : il y publiera « chez l'auteur » ses propres œuvres, son épouse en assurant la gravure avant 1780 ; celle-ci lui donnera deux fils, en 1769 et 1770, respectivement Louis et Henri-Jean (ce dernier ayant à cause de ses initiales été plusieurs fois confondu en musique et en portrait avec son père — le fils s'est plus tard mérité le titre de « pianiste de la musique particulière de l'Empereur et Roi », accordé par Napoléon). Avant 1780, Henri-Joseph Rigel se consacre principalement d'une part à la composition de musique instrumentale — sonates (presque toujours accompagnées de plusieurs instruments) et concertos pour clavecin, symphonies et deux recueils de quatuors dialogués, l'*œuvre IV* (1769) et l'*œuvre X* (v. 1773) — donnée surtout au Concert des Amateurs à l'hôtel de Soubise, alors dirigé par François-Joseph Gossec, au Concert Spirituel, au Théâtre-Italien et lors de soirées privées ; et d'autre part à la composition de musique sacrée, notamment des hiérodramas (oratorios en langue française), toute exécutée au Concert Spirituel.

Après 1780, son épouse n'est plus mentionnée, mais son frère Anton emménage chez lui un temps et s'occupe de l'édition des œuvres de Henri-Joseph jusqu'à ce que Boyer prenne la relève en 1784. Les vingt dernières années de sa vie sont surtout employées à la composition de ses quatorze opéras, présentés dans plusieurs théâtres parisiens, tels la Comédie-Italienne, le Théâtre Feydeau et l'Opéra, et à l'enseignement notamment du piano et du solfège, qu'il dispensera à l'École royale de chant et, après la Révolution, au Conservatoire. On lui connaît aussi quelques hymnes révolutionnaires. Il meurt à Paris, presque subitement, le 2 mai 1799.

Avant que de ne sombrer dans l'oubli, il a la réputation d'être l'un des musiciens les plus respectés à Paris. Le *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs* (Alexandre Choron et François Fayolle, 1810) lui reconnaît d'être « passionné pour son art, étranger à toute cabale à l'époque où la France était divisée en une multitude de partis acharnés les uns contre les autres ». Bien mieux qu'un hommage posthume, La Borde dans son *Essai* avait du vivant de Rigel su voir en lui ces mêmes qualités d'ouverture, rajoutant que « goûtant ce que chaque stile (Français, Italien, Allemand) fournit de bon, il est un des étrangers fixés parmi nous, qui fait le plus d'honneur à la Musique en France. »

Cette synthèse des styles, on la retrouvera bien évidemment dans les six *Quatuors dialogués*, œuvre X, deuxième et dernier recueil de quatuors à cordes de Henri-Joseph Rigel. Comme presque tous les recueils de quatuors à cordes de l'époque, et comme son œuvre IV, l'œuvre X regroupe six quatuors, réunis en parties séparées avec chacune une page de titre où l'on apprend qu'ils ont été gravés par « M^{me} son Epouse ». Contrairement, cependant, à la plupart des recueils semblables de l'époque, et à celui de l'œuvre IV qui était dédié au baron de Sickingen, l'œuvre X ne porte aucune dédicace. Le seul exemplaire que l'on connaisse se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France. La gravure est claire, mais contient de nombreuses divergences d'un instrument à l'autre quant aux articulations, aux nuances et même à l'intitulé des mouvements (dont nous faisons écho en les indiquant entre parenthèses dans le programme du présent enregistrement). Afin de palier à ces incohérences, le Quatuor Franz Joseph a donc réalisé sa propre édition de ces quatuors. Notons enfin qu'alors que la partie de violoncelle de l'œuvre IV contient des chiffres pouvant suggérer une basse continue, selon une habitude en France qui tendait à disparaître, celle de l'œuvre X s'en affranchit complètement.

Nous avons intimé plus haut que le recueil de l'œuvre X recelait des caractéristiques qui semblaient lui conférer une certaine originalité par rapport aux œuvres dans le même genre écrites par les nouveaux compatriotes de Rigel. Ce qui tout d'abord saute aux yeux et aux oreilles, c'est la tonalité des quatuors. En effet, alors que la vaste majorité des quatuors à cordes de l'époque en France sont en mode majeur (cinq sur six dans l'œuvre IV de Rigel, avec très peu d'apparitions du mode mineur même dans les mouvements centraux), trois des six quatuors de l'œuvre X sont en mineur, et le n° 5 est en mineur du début à la fin, avec des mouvements extrêmes en *mi* mineur et un *Adagio* en *si* mineur. La moitié du recueil en mineur, cela dépasse même les deux sur six de l'opus 20 très hardi de Haydn, composé en 1772 et publié justement à Paris vers 1774 par La Chevadière ! On sent que la mouvance préromantique *Sturm und Drang*, qui secouait dans ces années-là les pays germaniques, n'était pas sans affecter notre compositeur allemand vivant à Paris.

Si tous les douze quatuors de Rigel sont en trois mouvements (comme d'ailleurs le sont les quatuors milanais de Mozart composés aussi en 1772-1773), ceux de l'œuvre X gagnent en envergure ; et si ce n'était qu'ils ne comportent pas de quatrième mouvement, ils auraient sensiblement la même durée que les quatuors de Haydn de la même période. En effet, si on caractérise souvent le quatuor français « dialogué » ou « concertant » par la brièveté des développements de ses allegros de sonate, on constate qu'à l'inverse, ces mouvements dans l'œuvre X de Rigel comprennent des développements presque aussi longs que la section de l'exposition (parfois même d'égale longueur, comme dans les quatuors n°s 3 et 5). On y sent par ailleurs un travail motivique plus dense que ce à quoi l'on s'attendrait de la part d'un compositeur oublié... Si les mélodies ont tout

d'une belle élégance française, et sont souvent très étendues (douze mesures dans le premier thème du n° 3), le travail motivique générateur à petite échelle est fréquemment à l'œuvre (notez par exemple l'*Allegro assai* initial du n° 1, où le matériau du pont entre premier et second thème est réutilisé en accompagnement dans la codetta qui clôt l'exposition et la récapitulation). L'exemple le plus frappant de ce travail motivique se trouve dans le quatuor n° 4, où au début de ce fort original premier mouvement en sections alternées et contrastantes, on entend d'abord au second violon puis ensuite au premier les trois itérations caractéristiques, jouées *adagio*, de ce qui deviendra connu dès 1790 comme le chant révolutionnaire *Ah ! ça ira* (notez que la mélodie de ce chant est attribué à un certain Bécourt, qui aurait composé cette contredanse en 1786 sous le titre *Carillon national* — l'aurait-il entendu dans quelque salon plusieurs années auparavant?). Toujours est-il que ce motif trois fois répété sera réutilisé dans le *Trio* du deuxième mouvement, joué aussi d'abord trois fois, mais à une mesure d'intervalle, par le premier violon.

On remarquera aussi dans l'ensemble de ces quatuors la richesse des contre-chants ainsi que la grande diversité et même la superposition de textures d'accompagnement, allant des notes rapides répétées à la manière de Mannheim, par exemple, au bariolage typiquement français. Cet aspect d'écriture allié à des touches de contrepoint et d'imitation, et de modulations parfois inattendues et touchantes nous font sentir qu'il n'y eut nulle complaisance dans l'élaboration de ce recueil. De plus, une variété de nuances dynamiques assez précises et abondantes n'est pas sans rappeler le soin qu'un C.P.E. Bach pouvait y apporter, alors que la verve de l'écriture idiomatique pour cordes est un héritage assez évident de l'école italienne. Mais c'est surtout et finalement la qualité du dialogue, bien fran-

çais — nous l'avons vu — qui fait la force de ces quatuors, en la rehaussant d'un cran. Non seulement Rigel partage le discours entre les quatre parties, chaque instrument — y compris l'alto et le violoncelle (par exemple, celui-ci qui au début du 5^e quatuor développe dès l'exposition le motif initial) — ayant sa chance de briller et de chanter, mais il rend le partage du dialogue si intime qu'on retrouve un même thème passer d'un instrument à l'autre, comme dans la réexposition du thème principal dans le premier mouvement du quatuor n° 3 (ce qui permet un accompagnement toujours renouvelé) ou encore dans l'*Allegro* du n° 6, où le thème suave de la mesure cinq passe de l'alto, au second violon, puis au premier violon, créant ainsi une mélodie dont le timbre se transforme à mesure qu'elle se déploie.

À la lumière de ces considérations, on peut déplorer que Rigel n'ait plus publié de quatuors à cordes après son *œuvre X*, et se poser la question : pourquoi, en si bon chemin ? Était-il conscient de l'audace de ces œuvres, et n'osant solliciter de dédicataire, a réduit d'autant ses chances de les écouler sur le marché ? Se serait-il laissé décourager, dès l'année suivante, par la publication des *Quatuors du soleil, opus 20* de Haydn ? Ou aurait-il simplement choisi de préférer d'autres genres, tel l'opéra, comme modes d'expression et comme sources de revenus ? Quoi qu'il en soit, voici des œuvres qui méritent assurément, et à plus d'un titre, d'être redécouvertes.

JACQUES-ANDRÉ HOULE

Henri-Joseph Rigel

Quatuors dialogués, œuvre X

In the latter half of the eighteenth century, France, and Paris in particular because of its position as Europe's foremost music publishing centre, witnessed an incredible effervescence of instrumental music. Among this wealth of music, few other genres were as prestigiously fruitful as the string quartet, with a colossal published output of nearly nine hundred works. Although this abundance seems to have answered a new-found demand, an almost insatiable need brought about by the booming music publishing business as well as by the popularization of musical education and the spread of musical salons and private concerts, it also exhibited an original approach in form and style as compared to the Viennese quartet.

The question arises: What in essence distinguished the French pre-revolutionary string quartet—known as the “quatuor dialogué” or “quatuor concertant” (conversant or *concertante* quartet)—produced by the likes of Giuseppe Maria Cambini, Pierre Vachon, Jean-Baptiste Sébastien Bréval, Nicolas-Marie

Dalayrac, Jean-Baptiste Davaux, Joseph Boulogne Chevalier de Saint-Georges, and Henri-Joseph Rigel, from the type of quartet developed by Joseph Haydn in the 1770s and 80s? First, it is worth noting that the two largely equivalent terms “dialogué” and “concertant” were used in conjunction with a great many French quartets and other ensemble music of this time. They described a particular compositional manner that tended to disappear in subsequent years with the advent of another type of string quartet that took France by storm, the “brilliant” quartet, in which the first violin plays an all-important virtuoso part that is merely accompanied by the other instruments. Yet whereas in the decades that concern us, Haydn's genius was busy inventing a type of string quartet with at its heart a generative monothematicism, an expansion of sonata form, and more complex and balanced harmonic and formal structures—which could be equated with the German *Aufklärung*—the French were developing a string quartet that, according to Michelle Garnier-Butel, “corresponded to an *art of conversation* whose dialectics was peculiar to the French Enlightenment.” This French quartet generally had two movements, sometimes three, whose first was usually a dual thematic sonata-allegro form, and last, a minuet with trio, a rondo or other quick movement. Also, each instrument actively participated in a conversation, in turn leaving the main part (melodious or flamboyant) to another partner.

This indeed seems to be the overall portrait of the French string quartet in the period. And yet, the *Quatuors dialogués, oeuvre X* (Opus 10) by Henri-Joseph Rigel appear to extend somewhat beyond this framework. That the composer didn't learn the rudiments of his art in France might to some extent explain the particular nature of this set of works, of which we will delve into further after having presented this little-known musician.



André Dutertre: Portrait of Henri-Jean Rigel (son of Henri-Joseph Rigel), member of the Institut d'Égypte, from: *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris, 1809.

Heinrich-Joseph Riegel was born on February 9, 1741 in Wertheim, Germany. He was the son of Georg Caspar Riegel, an intendant for Prince Löwenstein. He also had a younger brother, Anton, who became a composer of some repute. According to Jean-Benjamin de La Borde, in his *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Essay on Ancient and Modern Music) of 1780, Heinrich-Joseph studied music in Stuttgart with Nicolò Jommelli, perhaps with whom he acquired a solid foundation in opera and sacred music as well as already familiarizing himself with the Italian and French styles. He was then sent to teach music to “a young person” in France by the composer Franz Xaver Richter, with whom he apparently studied harmony and counterpoint, and was possibly initiated to the budding string quartet as well as to the promises and limits of the Mannheim style, then very popular in France. So we catch up with him in Paris, in 1767, where under his Gallicized name (which he kept the rest of his life) he published his Opus 1, six harpsichord sonatas, dedicated to a Miss Dupin de Francueil, probably the young person mentioned above.

As of 1768, he settled permanently in Paris, becoming firmly established there. He published his own works, which before 1780 were engraved by his wife, and made them available “chez l’auteur.” The couple had two sons, Louis and Henri-Jean in 1769 and 1770 respectively. On account of their identical initials, some of the latter’s compositions has on several occasions been confused with his father’s, and his portrait has even been misattributed. Henri-Jean, the son, was later named “pianist of the private music of the Emperor and King” by Napoleon. Before 1780, Henri-Joseph devoted his time primarily to both instrumental and sacred music. On the one hand, he composed harpsichord sonatas (almost always accompanied by several instruments) and concertos, symphonies, and two sets of “quatuors dialogués,” his Opus 4 (1769) and his Opus 10 (ca 1773), most of which were performed at the Concert des Amateurs at the Hôtel de Soubise, directed by François-Joseph Gossec, at the Concert Spirituel, at the Théâtre-Italien, and at private soirees. On the other hand, he composed *hiérodrames* (French-language oratorios), all performed at the Concert Spirituel.

After 1780, his wife is no longer mentioned, but his brother Anton moved in with him for a while, overseeing the publication of Henri-Joseph’s works until Boyer took over in 1784. The last twenty years of his life were mainly occupied by the composition of his fourteen operas—performed in several Parisian venues such as the Comédie-Italienne, the Théâtre Feydeau, and the Opéra—and by teaching piano and sight-reading at the École Royale de Chant, and after the Revolution, at the Conservatoire. He also has a few revolutionary hymns to his credit. He died in Paris, quite suddenly, on May 2, 1799.

Before falling into oblivion, he had the reputation of being one of the most respected musicians in Paris. The *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs* (Alexandre Choron and François Fayolle, 1810) acknowledged him as being “passionate about his art, and a stranger to all manner of intrigue at a time when France was divided into a multitude of feuding parties.” Even more convincing than this posthumous homage, La Borde in his *Essai*, during Rigel’s lifetime, saw in him these same qualities of open-mindedness, adding that “appreciating what each style (French, Italian, German) has to offer, he is one of the foreigners living amongst us who best honours Music in France.”

This synthesis of styles is to be found, of course, in the six *Quatuors dialogués*, Opus 10, the second and final set of string quartets by Henri-Joseph Rigel. Like almost every set of string quartets of the time, and like his Opus 4 set, Opus 10 comprises six quartets grouped in four separate partbooks with each its own title page, on which we are informed they were engraved by “M^{me} son Epouse.” However, contrary to most similar sets of the time, and to Opus 4 which was dedicated to the Baron of Sickingen, Opus 10 bears no dedication. The only known extant copy is at the Bibliothèque nationale de France. The engraving is quite clear, but the parts contain many differences of articulation, dynamics, and even movement titles (which are indicated in parentheses in the program of this CD). In order to overcome these inconsistencies, the Franz Joseph String Quartet has prepared its own edition of these works. Finally, it is noteworthy that, while the cello part of Opus 4 still contains a figured bass suggesting a continuo part (a customary French practice in decline), the Opus 10 cello part is completely devoid of such figures.

It was hinted to earlier that the Opus 10 set contained certain elements which set it somewhat apart from works of the same genre written by Rigel’s new compatriots. What stands out first and foremost are the keys of these quartets. Indeed, while the vast majority of string quartets in France during this period are in major keys (five out of six in Rigel’s Opus 4, with very few instances of the minor even in the middle movements), a whole three out of six of the Opus 10 quartets are in a minor key; No. 5 is even in the minor throughout, with E-minor outer movements and a B-minor *Adagio*. Half of the set in the minor... that even surpasses Haydn’s two out of six minor-keyed works in his brave new Opus 20 quartets, composed in 1772 and published *circa* 1774 by La Chevardiére... in Paris! The winds of the proto-romantic *Sturm und Drang* current, which in those years were blowing over German-speaking nations, evidently seem to have reached our German composer in Paris.

If all twelve of Rigel’s quartets are in three movements (just like Mozart’s Milan quartets, also composed in 1772-73), those of his Opus 10 have more scope. And if it weren’t for the fact they don’t comprise a fourth movement, they would have roughly the same duration as Haydn’s quartets of the same period. In fact, while the French “quatuor dialogué” or “quatuor concertant” is often characterized by the brevity of its development sections in sonata-allegro movements, the same movements in Rigel’s Opus 10 contain developments that are nearly as long as the exposition section (and sometimes just as long, such as in quartets Nos. 3 and 5). One also feels there is a denser motivic working-out than would be expected from a forgotten composer... While Rigel’s melodies are imbued with French grace and are often quite extensive (twelve bars in the first theme of No. 3), the workings of smaller-scale generative motives are

bountiful, as for example in the initial *Allegro assai* of No. 1, where the transitional theme between first and second thematic groups is reused as an accompaniment in the codetta that ends both exposition and recapitulation. The most striking example of this motivic awareness is to be found in Quartet No. 4, whose most original first movement in alternating and contrasting sections opens with the second violin followed by the first violin playing, *adagio*, the three highly recognizable repeated figures that begin what in 1790 was to become known as the revolutionary song *Ah! ça ira*. (The melody of this song is attributed to a certain Bécourt, who composed it in 1786 as a *contredanse* known as the *Carillon national*. Might he have heard it in some salon several years earlier?) In any case, this thrice-repeated motive is used anew in the *Trio* of the second movement, where the first violin also plays it three times—except now a measure apart.

In these quartets as a whole, the richness of accompanying melodies, and the great diversity and even layering of various accompaniment figures, ranging from rapidly repeated notes in the Mannheim manner to the typically French *bariolage*, are quite remarkable. This, along with touches of counterpoint and imitation, as well as some unexpected and stirring modulations, show that there was no complacency on Rigel's part in composing these quartets. Moreover, an abundance of varied and precise dynamic markings reminds us somewhat of C.P.E. Bach's attention to these details, while the liveliness of the idiomatic string writing is obviously a trait borrowed from the Italian school. However, it is especially the typically French quality of dialogue, of conversation, which Rigel increases a notch, that is the main strength of these works. Rigel doesn't limit himself to sharing the discourse among the four parts, each instrument taking in

turn centre stage, including the viola and cello (the latter, at the outset of No. 5, for example, developing the opening motive as soon as within the exposition). His apportioning of dialogue becomes as intimate as having a single theme pass from one instrument to another, as in the recapitulation of the first movement's main theme in Quartet No. 3 (which allows for an ever-changing accompaniment), or yet again in the *Allegro* of No. 6, where the gracious theme starting in bar five passes from viola, to second violin, to first violin, thus creating a melody whose timbre is transformed as it takes flight.

In light of these considerations, it is a shame that Rigel published no further quartets after his Opus 10. One wonders why he stopped when he seemed to be moving ahead. Was he aware of the boldness of these works, and, not daring to seek out a dedicatee, lessened his chances of selling them? Did he let himself be discouraged the year following their publication, by Haydn's *Sun Quartets*, *Opus 20*? Or did he simply choose to prefer other genres, such as opera, as modes of artistic expression and sources of income? Whatever the case may be, these are works that assuredly deserve, for many reasons, to be rediscovered.

JACQUES-ANDRÉ HOULE

Quatuor Franz Joseph

Le *Quatuor Franz Joseph* a été créé par quatre musiciens enthousiastes et parmi les plus actifs à Montréal sur instruments à cordes d'époque, afin de goûter pleinement le répertoire pour quatuor à cordes du Siècle des Lumières. Ayant depuis de nombreuses années joué individuellement ou conjointement dans les principaux ensembles de musique de chambre et ancienne au Québec (Quatuor Orford, La Nouvele Sinfonie, Orchestre Baroque de Montréal, Ensemble Arion, Trio Franz Joseph, Studio de musique ancienne de Montréal, Les Idées heureuses, Les Boréades, etc.), Olivier Brault et Jacques-André Houle au violon, Hélène Plouffe à l'alto et Marcel Saint-Cyr au violoncelle se réunissent pour partager l'expérience formidable d'explorer le génie des premiers architectes du quatuor à cordes, tout en demeurant ouvert et à l'affût de répertoires parallèles. Le Quatuor poursuit depuis 2002 à Montréal l'intégrale des quatuors à cordes de Haydn. Il interprète sur instruments anciens des œuvres d'Arvo Pärt sur un disque paru en mars 2004 sous étiquette ATMA, mis en nomination pour les prix de l'ADISQ et Opus 2004. De plus, le Quatuor a été invité par l'Automne Musical du Château de Versailles 2005, organisé par le Centre de Musique Baroque de Versailles, afin de présenter des quatuors français, dont ceux de Henri-Joseph Rigel.

The *Franz Joseph String Quartet* was created by four enthusiastic and leading early-music string players from Montreal to quench their thirst for the quartet repertoire of the Enlightenment using period instruments. Having for many years performed individually and together in Quebec's major chamber and ancient music ensembles (Orford String Quartet, La Nouvele Sinfonie, Orchestre Baroque de Montréal, Ensemble Arion, Franz Joseph Trio, Studio de Musique Ancienne de Montréal, Les Idées heureuses, Les Boréades, etc.), Olivier Brault and Jacques-André Houle on violin, Hélène Plouffe on viola, and Marcel Saint-Cyr on cello team up to share in the unique experience of delving into the genius of the earliest architects of the string quartet, while still nourishing an interest for parallel repertoires. Since 2002, the Quartet continues in Montreal the performance of the complete Haydn string quartets. The Quartet performs works of Arvo Pärt on an ATMA CD released in March 2004, nominated for two 2004 ADISQ awards and an Opus award. In addition, the Quartet has been invited by the Automne Musical du Château de Versailles 2005, under the auspices of the Centre de Musique Baroque de Versailles in France, to perform string quartets by French composers, including Henri-Joseph Rigel.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds de la musique du Canada.

Canada

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Music Fund for this project.

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by: Johanne Goyette*

Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec)

du 1^{er} au 3 février 2005 / *February 1-3, 2005*

Montage numérique / *Digital mastering: Anne-Marie Sylvestre*

Responsable du livret / *Booklet editor: Jacques-André Houle*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Diapason / *Pitch: La / A = 430 Hz*

Couverture / *Cover: Chardin, Jean-Baptiste-Siméon (1699-1779), Panier de pêches, Louvre, Paris.*

Photo : Erich Lessing / Art Resource, NY

Henri-Joseph Rigel, Quartetto I

Première page du violon 1

où l'on aperçoit en bas à gauche

la signature autographe du compositeur,

permettant à l'époque d'authentifier

l'édition sur le marché.

First page of the violin 1 part.

Bottom left: autograph signature of the composer, serving at the time to identify an authorized edition.

