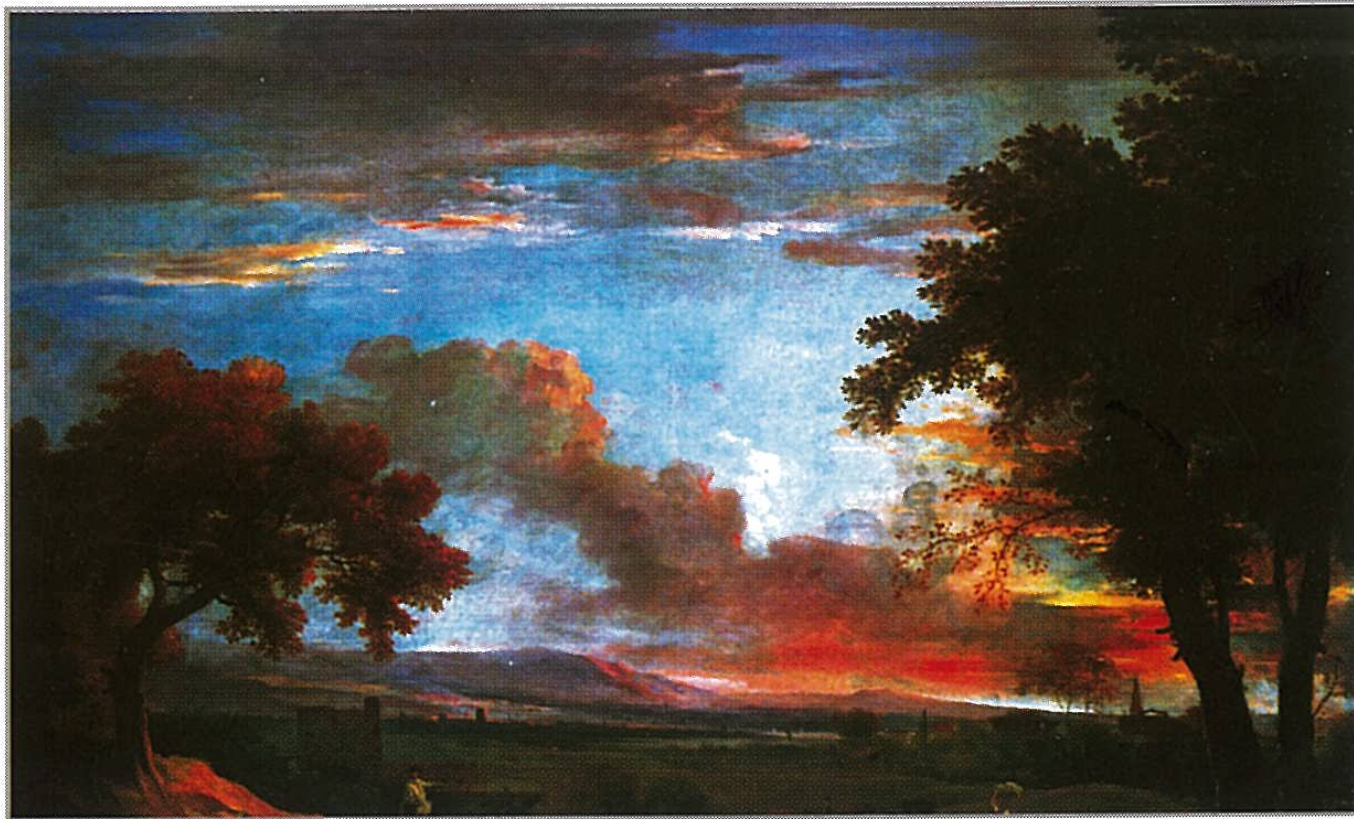


J o s e p h H a y d n

String Quartets op. 77 Nos 1, 2 and op. 103



KOCIAN QUARTET

PRAHA
Digitals

JOSEPH HAYDN

(1732-1809)

STRING QUARTETS op.77 "LOBKOWITZ" - UNFINISHED op.103
„LOBKOWITZ-QUARTETTE", op.77 - „UNVOLLENDETE", op.103
QUATUORS A CORDES op.77 & op.103, 'inachevé'

STRING QUARTETS in G major, op.77 No.1 (1796)

STREICHQUARTETT G-Dur op.77 Nr. 1

QUATUOR à CORDES en sol majeur n°1 (Hob.III.81) 22:33

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| 1. | I. Allegro moderato | 06:44 |
| 2. | II. Adagio | 06:20 |
| 3. | III. Menuet. Presto | 04:06 |
| 4. | IV. Finale. Presto | 05:13 |

STRING QUARTETS in F major, op.77 No.2

STREICHQUARTETT F-Dur op.77 Nr. 2

QUATUOR à CORDES en fa majeur n°2 (Hob. III.82) 24:46

- | | | |
|----|--------------------------|-------|
| 5. | I. Allegro moderato | 07:03 |
| 6. | II. Menuet. Presto | 04:24 |
| 7. | III. Andante | 07:36 |
| 8. | IV. Finale. Vivace assai | 05:32 |

STRING QUARTETS in D minor, op.103, "unfinished"

STREICHQUARTETT D-moll op.103, „Unvollendete,,

QUATUOR à CORDES en ré mineur op.103, 'inachevé' 10:07

- | | | |
|-----|-----------------------------------|-------|
| 9. | I. Andante grazioso | 04:49 |
| 10. | II. Menuetto ma non troppo presto | 05:15 |

TOTAL PLAYING TIME : 57:44

Kocianovo kvarteto - KOCIAN QUARTET

Pavel HULA, Jan ODSTRCIL, violins/Violinen/violon

Zbyněk PAĎOUREK, viola/Bratsche/alto - Václav BERNÁŠEK, violoncello/Violoncello/violoncelle

COMPLIMENTS' OF A KNOWING... SIMPLICITY

When, in October 1806, Breitkopf & Härtel of Leipzig published two movements of a quartet left unfinished by Haydn, the calling card that the old master had just had engraved appears after the final notes. Here are inscribed the first four bars of a vocal quartet (*Der Greis* ['The Old Man'], Hob.XXVc.5) on a text by Gellert, of which he wrote down the opening words: '*Hin ist alle meine Kraft - alt und schwach bin ich!*' ('All my strength is gone-and I am old and feeble !'). He had already sent it to a few friends, thus signifying to them, without bitterness, that the time had come for him to lay down his pen. One of them, Abbé Stadler, had the tact to reply with a short composition in the form of an homage, using the same melody but continuing with these words: '*Doch was sie erschuf bleibt stets - Ewig lebt dein Ruhm!*' ('But what [that strength] has created shall remain - Your glory is eternal!'). Aged seventy-four, and reading and speaking only with difficulty, Haydn had, for the past eight years, let his friend, the diplomat and writer Georg August Griesinger, manage his affairs and carry out discussions with publishers and patrons. When giving him the manuscript of this 'unfinished' quartet, he stated, 'This is my last-born, but it still resembles me'. For nearly four years, he had refused this publication, still hoping to have the time (and strength) to complete what was presented as the '82nd and Final Quartet... dedicated to Monsieur le comte Maurice de Fries', a numbering immediately corrected by the author affirming that 'this quartet was his 83rd'. In May 1807, a new edition (Artaria) entitled '3rd and Final Quartet, Work 77', whereas in November 1806, that of Johann Anton André assigned it the opus 103, a numbering then taken up by Ignaz Pleyel.

The two middle movements of this projected quartet in D minor juxtapose an *Andante grazioso* in B flat major (2/4) and a *Menuetto ma non troppo presto* in D minor with a *trio* in D major. Steeped in profound melancholy, the *Andante* is in ternary form (A-B-A' and coda) and follows a harmonic and tonal plan of surprising boldness. Each of the short thematic statements (A in two partially repeated sections, B in two distinct sections...) modulates or evolves in a different key, beginning in B flat major (A), going without transition into G flat (opening section of B), then into C sharp minor (second section of B), and returning to B flat for the repeat of the introductory motif. Three successive drops of thirds reveal and underline an enharmonic process of B flat-G flat-D flat minor-C double-flat major! This manner of juggling with tonal planes might seem like a somewhat didactic game if it did not integrate itself into the discourse, accentuating the dramatic character of chains of triplets which open into codas that are as moving as they are abruptly broken (bars 99-112). In virtuoso breakaways, the violin attempts sudden *fortes*, struggling with the sorrowful but falsely resigned mood expressed by the viola (bars 16-18...). The minuet no longer has anything in common with the academic dance that is at the origin of this normally rapid, lively movement. Its *ma non troppo presto* expression does not permit it to dissipate the sadness bordering on anxiety

that grips it. Its opening theme reveals an unstable or even hesitant tone, completely new for Haydn. Its *trio* (in D major) takes on a hymn-like character, not free of religiosity and almost symphonic in breadth. The recapitulation of the minuet's initial theme creates a break and a tension that are maintained by chromatic canons and incomplete cadences, before the unexpected violence of the final stretto. Sketches of these two movements allow us to date them with a fair amount of precision: the minuet from January 1802, thus before the vast enterprise of the *Harmoniemesse*, and the *Andante* a year later. Haydn finally authorised publication in September 1802 of the two **Opus 77 Quartets**, completed in 1799 and partially responding to a commission from Prince Lobkowitz, who would later become Beethoven's protector. Of the 68 true *Streichquartette* written over a thirty-year period (1769-99), the original manuscripts of this Opus 77 diptych are the only ones accessible today. Modern musicologists such as Reginald Barrett-Ayres and Marc Vignal actually exclude the *Seven Last Words of Christ on the Cross* (as they were originally for chamber orchestra), along with the seven apocryphal scores (including Op.3), the divertimentos for quartet with horns and the symphony reductions, but take into account ten youthful scores (1757-60) grouped together as the 'Fürnberg Quartets'. These manuscripts, masterpieces of calligraphy coming from the master's estate and preserved at the State Library in Budapest, were published in facsimile in 1972, with a new edition in 1980. On the writing level, their daring surpasses even that of the last '*London*' *Symphonies*. The harmonic language is distinctly new and foreshadows Beethoven and the Romantics, Mahler included. While enharmonics and chromaticism are often more provocative owing to their didacticism full of humour rather than used with expressive wilfulness as by Mozart, distant modulations abound, and the key relationships are much stricter, if not adventurous. The instrumental writing occasionally obliges the violins to two leaps of two and a half octaves, whereas the viola and cello escape their role of continuo or contrapuntists at the octave.

The *Allegro moderato* (2/2) of the **Quartet in G** straightaway imposes energetic march rhythms that will reappear in specifically Viennese amplifications such as the *Allegro energico* of Mahler's *Symphony No.6* (1903) or, as of 1816, Schubert's innumerable marches, military or otherwise, written for keyboard. At the time, this virile, determined theme earned the work the curious nickname of 'Compliments Quartet' (*Komplimentier-Quartett*). Was this an allusion to Haydn, a zealous servant for more than a half-century, bowing and scraping while skilfully redesigning a few stereotype figures of certain 'presentation' dances? These 'compliments' are followed by a passage in quaver triplets that leads to the very lyrical, almost bombastic second theme in D. The development begins in C, fully exploiting the first theme, then the triplets and secondary idea by modulating around the placing notes, a C sharp repeated four times in unison, then A, D... The irregular recapitulation confirms the incessant mutations imposed on the tonal level. The secondary idea, already developed at length, no longer reappears, whereas the opening theme and triplet

figures are subjected to a new confrontation. In the vigorous conclusion, the viola takes up the dotted rhythm of the first, clashing in counterpoint with the triplets of the violins and cello. A great solemn phrase (a slow march, still in 2/2) in E flat forms the substance of the *adagio* whose very free development gives the impression that its horizon extends, during its slow procession, due solely to the polyphonic treatment and the play of modulations (B flat minor, D flat major). The *Menuetto (presto)* is a true scherzo foreshadowing Beethoven. The violin I assumes an incontestable place as soloist (its register extending up to a high D) and, with a magisterial cadence, introduces the central *trio* in E flat, an extraordinary swirl, without the slightest repeat, of skilfully maintained tension. The Finale, also *presto*, in an almost regular sonata form, seems like the 'orchestration' of a Croatian round (*kolo*), first almost textual, then increasing in virtuosity with every repeat in ever tighter canonic presentation. The coda once again obliges the violin I to use the highest registers, combining intensity and brio.

Less extroverted and spectacular than the **Quartet in G**, the **Quartet in F** is perhaps even more profoundly seductive with its beauty and wealth of inspiration, of a lofty and masterly simplicity. The opening *Allegro moderato* is not at all martial. Its first theme dominates the whole movement—the initial motif beginning with five notes forms a sort of *leitmotiv* (before the term had been coined)—and serves as a counter-melody to the second. This cleverly disguised monothematicism is treated both as sustained lyricism and by enharmonic modulations that reinforce a sonata plan that is almost balanced and a few gestures that foreshadow Beethoven (such as three *fortissimo* chords followed by three *pianissimo* chords, separated by a one-beat rest [bars 113-114]). The *menuetto*, this time *ma non troppo*, here returns to its traditional second position. Haydn plays on savoury rhythmical ambiguities, prolonging the 2/4, immediately perceptible, but in a more diffuse 3/4 measure as if in the background, while playing on pre-Romantic harmonies. The *trio* thus continues, *pianissimo*, after a bar of silence, in the remote key of D flat major. This radiantly tender page seems to recall the *affetuoso* in A flat of the *Quartet Op.20 no.1* dating from 1772. A modulating transition, still *pianissimo*, leads to the repeat of the scherzo (*da capo*). The *Andante* (in D major, 2/4) remains one of the summits of Haydn's output. It can be analysed as a chain of free variations on a theme first simply stated in two voices (violin I and cello), like an austere *invention* in the tradition of the Cantor. But when, in the thirteenth bar, the two other instruments make their entrance, this time in the manner of a four-part chorale, the didactic form disappears, so as to let only the serene, radiant loftiness of the argument express itself. This theme, in two parts, is taken up again at the tonic (variation I) by violin II, modulates into F and then, *fortissimo*, into D. It is next stated by the cello (variation II), before being varied by the counter-melodies in demisemiquavers up to a peak of intensity (bar 105) that marks the beginning of variation III, entrusted to the violin, and again in four-part harmony. At bar 122 begins a brief coda bringing to a close this timeless *Andante* that heralds the metaphysical soliloquies of Beethoven's late quartets. The Finale, this

time *Vivace assai*, is introduced by a brief chord in F, which brings us back to earthly realities. Its grandiose, brilliant first theme stands out with its incisive, energetic character. The second is made up of two equally important, powerfully syncopated motifs. These syncopations dominate most of the movement, particularly in the vast central development that thoroughly exploits the polyphonic possibilities of the thematic cell and is structured by a power of accents (*sforzandi*) and harmonic freedom that constantly transcend it. On a seemingly lively tone, like the 'compliments' that were just slightly too lively and virtuoso to be deferential, this 'polonaise *all' ungherese*' unfolds, already foreshadowing the density of monothematic writing, without textual repetition (*durchkomponiert*), that would henceforth be the mark of Viennese music, like Beethoven's opus 132, followed a century later by Schoenberg's opus 7.

Pierre E. Barbier
Translated by John Tyler Tuttle

The **KOCIAN QUARTET** of Prague was founded in 1972 and played under the leadership of Professor Antonín Kohout, member of the Smetana Quartet. The ensemble took the name of the violin virtuoso and teacher Jaroslav Kocian (1883-1950) who was, like Jan Kubelík, a world-famous pupil of the violin teacher Otakar Sevcík. The Kocian Quartet is one of the leading string quartets in Czech Republic and world-wide today, they performed at about 2500 concerts in 30 countries. The repertory of the Kocian Quartet concentrates on the basic classics (Haydn , Mozart, Beethoven, Brahms) and specialises in Czech works by Smetana, Dvořák and the 20th century composers Janáček and Martinů. They also concentrate on contemporary Czech music and have given the premieres of many works by living composers. The discography of the Quartet is especially valuable. It recorded MOZART's "Haydn" Quartets and the four last DVOŘÁK Quartets for Japanese label DENON, for ORFEO HAYDN op.20 and Zdenek Fibich String quartets, for SUPRAPHON complete chamber music by Ervín Schulhoff. In 1996 they started a collaboration in exclusivity with the label PRAGA DIGITALS. The complete recording of String Quartets (7) of Paul HINDEMITH (PRD 250 113-15) was awarded Diapason d'Or and the "Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros" in Paris.

Are also available: MOZART "Milanese" String Quartets (PRD 250 137), Divertimenti (PRD 250 138), String Quartets by LALO and FRANCK (PRD 250 141) and two "Czech Degenerate Music" anthologies of Hans KRÁSA's (PRD 250 106) and Pavel HAAS's (PRD 250 118) chamber works.

If you are enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please write to AMC, PO Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, and we will be pleased to send you one free of charge, along with quarterly announcements of new releases.

DES "COMPLIMENTS" D'UNE SAVANTE... SIMPLICITE

Lorsqu'en octobre 1806 les Editions Breitkopf und Härtel de Leipzig publient deux mouvements d'un quatuor laissé inachevé par Haydn, la carte de visite que le vieux maître vient de faire graver figure après les dernières notes. Y sont inscrites les quatre premières mesures d'un quatuor vocal [*Der Greis (Le vieillard)*, Hob.XXVc.5] sur un texte de Gellert dont il a noté les premières paroles : *'Hin ist alle meine Kraft, alt und swach bin ich (Toutes mes forces s'en sont allées - je suis vieux et faible)*. Il l'avait déjà envoyée à quelques amis, leur signifiant ainsi, sans amertume, qu'il était temps qu'il dépose la plume. L'un d'entre eux, l'abbé Stadler, eut la délicatesse de lui répondre par une courte composition en forme d'hommage utilisant la même mélodie mais se poursuivant sur ces mots : *"Doch was sie erschuf bleibt stets - Ewig lebt dein Ruhm ! (Mais ce qu'elles ont créé restera - Ta gloire est éternelle)*. A soixante-quatorze ans, ne lisant et ne parlant plus qu'avec difficulté, Haydn laissait depuis huit ans son ami, le diplomate et écrivain Georg August Griesinger, gérer ses affaires et mener à bien les discussions avec les éditeurs et mécènes. En lui remettant le manuscrit de ce Quatuor "inachevé", il lui affirme *"C'est mon dernier-né, mais il me ressemble encore"*. Pendant presque quatre années, il avait refusé cette publication espérant toujours avoir le temps (et les forces) d'achever ce qui fut présenté comme le "82^e et Dernier Quatuor... dédié à Monsieur le comte Maurice de Fries", numérotation immédiatement corrigée par l'auteur affirmant que "ce quatuor était son 83^e". En mai 1807, une nouvelle édition (Artaria) l'intitulait "3^e et Dernier Quatuor, Œuvre 77", tandis qu'en novembre 1806 celle de Johann Anton André lui attribuait l'opus 103, numérotation reprise ensuite par Ignaz Pleyel.

Les deux mouvements, médians, de ce projet de quatuor en ré mineur, juxtaposent un **andante grazioso** en si bémol majeur (à 2/4) à un **menuetto ma non troppo presto** en ré mineur avec *trio* en ré majeur. Empreint d'une profonde mélancolie, l'andante suit une forme ternaire (A-B-A' et coda) et s'inscrit dans un plan harmonique et tonal d'une surprenante audace. Chacun des courts exposés thématiques (A en deux sections partiellement répétées, B en deux sections distinctes...) module ou évolue dans une tonalité différente, débute en si bémol majeur (A), passant sans transition en sol bémol (section initiale de B), puis en ut dièse mineur (deuxième section de B), retournant en si bémol pour la reprise du motif d'introduction. Trois chutes successives de tierces révèlent et soulignent un processus enharmonique de si bémol-sol bémol-ré bémol mineur-ut double bémol majeur ! Cette manière de jongler avec les plans tonaux pourrait paraître un jeu quelque peu didactique s'il ne s'intégrait pas au discours, accentuant le caractère dramatique de chaînes de triolets qui débouchent sur des codas aussi émouvantes que brusquement rompues (mesures 99-112). Le violon tente par des échappées virtuoses, des *forte* soudains, de lutter contre l'ambiance douloureuse, mais faussement résignée exprimée par l'alto (mesures 16-18...). Le **menuet** n'a plus rien de la danse académique à l'origine de ce mouvement d'ordinaire rapide

et entraînant. Son expression **ma non troppo presto** ne permet pas de dissiper la tristesse, presque l'inquiétude qui l'étreint. Son thème liminaire laisse paraître un ton instable, si ce n'est hésitant, inédit chez Haydn. Son *trio* (en ré majeur) prend un caractère d'hymne, non dénué de religiosité, à l'ampleur quasi symphonique. La réexposition du thème initial du menuet crée une rupture, une tension qu'entretiennent canons chromatiques et cadences inachevées, avant la violence inattendue de la strette finale.

Des esquisses de ces deux mouvements permettent de les dater avec quelque précision, le menuet de janvier 1802, donc d'avant la vaste entreprise que fut la **Harmoniemesse**, l'andante d'un an plus tard. Haydn avait finalement autorisé la publication en septembre 1802 des deux **Quatuors** de l'op.77, terminés dès 1799 et répondant, partiellement, à une commande du prince Lobkowitz, qui allait devenir le protecteur de Beethoven.

Les manuscrits originaux de ce diptyque **op.77** sont les seuls qui soient aujourd'hui accessibles des 68 véritables "Streichquartette" écrits en trente ans (1769-99). Les musicologues modernes, tels Reginald Barrett-Ayres ou Marc Vignal, excluent effectivement les **Sept dernières Paroles du Christ en Croix** (car originales pour orchestre de chambre), les sept partitions apocryphes (dont l'op.3), les divertimentos pour quatuor avec cors et les réductions de symphonies, mais prennent en compte dix partitions de jeunesse (1757-60) regroupées sous le vocable "Quatuors à Fürnberg". Ces manuscrits, chefs-d'œuvre de calligraphie, provenant de la succession du maître et conservés à la Bibliothèque d'Etat de Budapest, ont été édités en fac-similé en 1972 et réédités en 1980. Sur le plan de l'écriture, leur audace dépasse même celles des dernières Symphonies "Londoniennes". Le langage harmonique est franchement neuf, et annonce Beethoven et les romantiques, Mahler compris. Si enharmonies et chromatismes sont souvent plus provocateurs par leur didactisme plein d'humour qu'utilisés par volonté expressive, comme chez Mozart, les modulations lointaines abondent et les rapports entre tonalités sont beaucoup plus sévères, si ce n'est aventureux. L'écriture instrumentale oblige parfois les violons à deux sauts de deux octaves et demie, tandis qu'alto et violoncelle sortent de leur rôle de continuo ou de contrapuntistes à l'octave. L'**allegro moderato** (à 2/2) impose d'entrée d'énergiques rythmes de marche qui vont se retrouver dans des amplifications spécifiquement viennoises, tels l'*allegro energico* (1903) de la *Symphonie n°6* de Mahler ou, dès 1816, les innombrables marches, militaires ou non, écrites pour le clavier par Schubert. A l'époque, ce thème viril et décidé avait valu à l'œuvre le curieux surnom de "quatuor des compliments" (Komplimentier-Quartett). Etait-ce une allusion à Haydn, serviteur zélé pendant plus d'un demi-siècle, faisant sa révérence en redessinant savamment quelques figures stéréotypées de certaines danses de "présentation" ? Succède à ces "compliments" un passage en triolets de croches qui mène au thème second, en ré, très lyrique, presque emphatique. Le développement débute en *ut*, exploitant totalement le premier thème, puis les

triolet et idée secondaire en modulant autour de notes d'appui, *ut dièse* répété par quatre fois à l'unisson, puis *la, ré...* La réexposition, irrégulière, confirme les mutations incessantes imposées au plan tonal. L'idée secondaire, déjà longuement développée, ne reparaît plus, alors que thème initial et figures de triolets sont soumis à une nouvelle confrontation. Une vigoureuse conclusion voit l'alto, reprenant le rythme pointé du premier, s'opposer en contrepoint aux triolets des violons et violoncelle. Une grande phrase solennelle (marche lente, toujours à 2/2) en mi bémol forme la substance de l'**adagio** dont le développement très libre donne l'impression que son horizon s'étend, lors de son lent défilement, par le seul traitement polyphonique et le jeu des modulations (si bémol mineur, ré bémol majeur). Le **menuetto** (*presto*) est un véritable scherzo annonçant Beethoven. Le violon I prend une incontestable place de soliste (son registre s'étendant jusqu'au ré suraigu) et introduit par une magistrale cadence le *trio* central, en mi bémol, extraordinaire tourbillon, sans la moindre reprise, à la tension savamment entretenue. Le **final**, également *presto*, de forme-sonate presque régulière, semble l'"orchestration" d'une ronde croate (*kolo*), d'abord presque textuelle, puis augmentant en virtuosité à chaque reprise en présentation canonique de plus en plus serrée. La coda oblige à nouveau le violon I à utiliser en force les registres extrêmes-aigus en alliant intensité et brio.

Moins extraverti et spectaculaire que le **Quatuor en sol**, celui en **fa** est peut-être encore plus profondément séduisant par sa beauté et richesse d'inspiration, d'une altière et magistrale simplicité. L'**allegro moderato** initial n'a rien de martial. Son premier thème domine tout le mouvement - un motif initial commençant par cinq notes forme comme un *leitmotiv* avant la lettre - et sert de contre-chant au second. Ce monothématisme savamment maquillé est traité à la fois en un lyrisme soutenu et par des modulations enharmoniques qui confortent un plan de sonate presque équilibré et quelques gestes annonciateurs de la diction beethovénienne (tels trois accords *fortissimo* suivis de trois accords *pianissimo*, séparés d'un temps de silence)(mesures 113-4). Le **menuetto**, cette fois **ma non troppo**, retrouve ici sa position seconde traditionnelle. Haydn joue sur de savoureuses équivoques rythmiques, prolongeant le 2/4, immédiatement perceptible, mais dans une mesure à 3/4, plus diffuse, comme en arrière-plan, tout en jouant sur des jeux d'harmonies pré-romantiques. Le *trio* enchaîne ainsi, *pianissimo*, après une mesure de silence, sur la tonalité lointaine de ré bémol majeur. Cette page, d'une rayonnante tendresse, semble se souvenir de l'*affetuoso* en la bémol du **Quatuor op.20 n°1** datant de 1772. Une transition modulante, toujours *pianissimo*, conduit à la reprise du scherzo (*da capo*). L'**andante** (en ré majeur à 2/4) demeure l'un des sommets de la production haydnienne. Il peut s'analyser comme une chaîne de libres variations sur un thème d'abord simplement exposé à deux voix (violon I et violoncelle), telle une austère *invention* dans l'héritage du Cantor. Mais, lorsqu'à la treizième mesure, les deux autres instruments font leur entrée à la manière d'un choral à quatre voix cette fois, la forme didactique s'efface pour ne plus laisser s'exprimer que la sereine et rayonnante

élévation du propos. Ce thème, en deux parties, est repris à la tonique (variation I) par le violon II, module en *fa*, puis, *fortissimo*, en *ré*. Il est alors exprimé par le violoncelle (variation II), puis varié par des contre-chants en triples croches jusqu'à un sommet d'intensité (mesure 105) qui marque le début de la variation III confiée au violon, et à nouveau harmonisé à quatre voix. A la mesure 122 débute une brève coda qui conclut cet andante intemporel annonciateur des soliloques métaphysiques des derniers quatuors de Beethoven. Le **Finale**, *vivace assai*, est introduit par un bref accord en *fa* qui ramène aux réalités terrestres. Grandiose, brillant, son premier thème s'impose par son caractère énergique et incisif. Le second comporte deux motifs d'égale importance, fortement syncopés. Ces syncopes dominent la majeure partie du mouvement, en particulier lors du vaste développement central qui exploite à fond les possibilités polyphoniques du noyau thématique et se voit structurer par une puissance d'accents (*sforzandi*) et une liberté harmonique qui le transcendent constamment. Sur un ton apparemment enjoué, tels des "compliments" quelque peu trop enlevés et virtuoses pour être déférents, se déroule cette "polonaise à la hongroise" annonçant déjà la densité d'écriture monothématique, sans répétition textuelle (*durchkomponiert*), qui sera désormais la marque de la musique viennoise, à l'exemple de l'op.132 de Beethoven, puis, un siècle plus tard, avec l'op.7 de Schönberg.

Pierre E.Barbier

Le Quatuor KOCIAN de Prague s'est formé en 1972 et a travaillé sous la direction artistique d'Antonín Kohout, professeur à l'Académie de Prague et violoncelliste du Quatuor Smetana. L'ensemble a pris le patronyme du violoniste virtuose et professeur Jaroslav Kocian (1883-1950), qui, comme Jan Kubelík, mondialement célèbre, était un des élèves du non moins célèbre technicien du violon Otakar SEVČÍK. Aujourd'hui le Quatuor KOCIAN est un des ensembles les plus fameux de l'école de quatuor d'Europe Centrale, à l'instar de leurs collègues du Quatuor PRAŽÁK. Il mène une carrière internationale, ayant déjà donné plus de 2500 concerts dans 30 pays. Son répertoire s'appuie sur les grands classiques (Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms) et les célèbres partitions tchèques de l'époque romantique (Smetana, Dvořák, Fibich, Novák...) et moderne (Janáček, Martinů). Il prête volontiers son concours à la création d'œuvres contemporaines signés de compositeurs vivants. Sa discographie est particulièrement significative : les Six Quatuors 'dédiés à Haydn' de MOZART et les quatre derniers Quatuors de DVORÁK parus chez DENON, l'op.20 de HAYDN chez ORFEO, l'intégrale de l'œuvre de chambre d'Ervín SCHULHOFF chez SUPRAPHON. Travaillant depuis 1996 en exclusivité pour PRAGA DIGITALS, il a inauguré cette nouvelle ère en remportant un DIAPASON D'OR et Le Grand Prix Charles Cros 1996 avec l'intégrale de l'œuvre pour Quatuor à cordes de Paul HINDEMITH à l'occasion du centenaire du compositeur. Il a également gravé les Quatuors "milanais" (PRD 250 137) et des Divertimenti de MOZART (PRD 250 138), les Quatuors de LALO et de FRANCK (PRD 250 141), enfin deux anthologies de "Musique tchèque dégénérée" dédiées à deux compositeurs tchèques morts en déportation, Hans KRÁSA (PRD 250 106) et Pavel HAAS (PRD 250 118).

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue annuel des autres références PRAGA DIGITALS disponibles. Ecrivez aux AMC, BP 110, 92216 SAINT-CLOUD cedex, et vous recevrez gratuitement ce catalogue ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

Als der Leipziger Verlag Breitkopf und Härtel zwei Sätze eines unvollendeten Streichquartetts Haydns im Oktober 1806 veröffentlichte, wurde dem Druck die musikalische Visitenkarte hinzugefügt, die der greise Meister kurz vorher hatte anfertigen lassen. Darauf stehen die ersten vier Takte seines Liedes ‚Der Greis‘, einer Vertonung des Gellertschen Textes: ‚*Hin ist alle meine Kraft - Alt und schwach bin ich !*‘. Diese Visitenkarte hatte der Komponist schon einigen Freunden geschickt und bedeutete ihnen damit ohne Bitterkeit, dass die Zeit für ihn gekommen sei, die Feder aus der Hand zu legen. Einer von diesen Freunden, Abbé Stadler, antwortete taktvoll mit einer kurzen Komposition, die als Hommage gedacht war und dieselbe Melodie mit den Worten begleitete: ‚*Doch was sie (= Haydns Schöpferkraft) erschuf, bleibt stets - Ewig lebt dein Ruhm*‘. Haydn, der nun vierundsiebzig geworden war und nur mit Mühe lesen und sprechen konnte, hatte schon seit acht Jahren seinen Freund, den Diplomaten und Schriftsteller Georg August Greisinger, damit beauftragt, seine Angelegenheiten zu regeln und in seinem Namen mit Verlegern und Mäzenen zu verhandeln. Als er ihm das Manuskript dieses ‚unvollendeten‘ Quartetts übergab, erklärte er, es sei sein *Letztgeborenes, das aber noch Ähnlichkeit mit ihm habe*. Fast vier Jahre lang hatte Haydn diese Publikation abgelehnt, in der Hoffnung, noch genügend Zeit und Kraft zur Vervollendung dieses Werks zu haben. Es wurde dann als 82. und letztes Streichquartett vorgestellt, ein ‚Dem Grafen Moritz von Fries‘ gewidmetes Werk. Sofort berichtigte der Autor die Numerierung und bezeichnete das Werk als sein 83. Streichquartett. Eine neue Ausgabe (Artaria) nannte es im Mai 1807 ‚*Drittes und letztes Streichquartett, Werk 77*‘, während Johann Anton André ihm in seiner Ausgabe (November 1806) die Opuszahl 103 zuwies, eine Werknumerierung, die Ignaz Pleyel später wiederaufnahm.

Die zwei aufeinanderfolgenden Mittelsätze dieses unvollendeten **d-moll-Quartetts** sind ein **Andante grazioso** in B-Dur (im 2/4-Takt) und ein **Menuetto ma non troppo presto** in d-moll mit einem D-Dur *Trio*. Tiefe Melancholie prägt dieses Andante, das eine dreiteilige Form aufweist (A-B-A' und Coda) und dem große harmonische und tonale Freiheit eignet. Jedes der knapp gehaltenen Themen (Teil A gliedert sich in zwei stellenweise identische thematische Abschnitte, Teil B in zwei verschiedene) moduliert oder geht in eine andere Tonart über: so beginnt das Stück in B-Dur (Teil A), geht unvermittelt in die Tonart Ges-Dur (erster B-Abschnitt), dann in cis-moll (zweiter B-Abschnitt) über, um dann bei der Wiederaufnahme des Eingangsmotivs zu B-Dur zurückzukehren. Eine Folge von drei absteigenden Terzen verrät und unterstreicht einen enharmonischen Prozess (B-Ges-des-moll-Ceses-Dur). Dieses Spiel mit den Tonarten könnte etwas künstlich erscheinen, wenn es der musikalischen Aussage nicht durchaus angepasst wäre. Es betont den dramatischen Charakter der Triolenketten, die in ergreifende, jäh endende Codas münden (Takte 99-112). Die erste Violine versucht mit virtuosen Ausbrüchen und plötzlichen Forte-Effekten gegen die

schmerzvolle, nur scheinbar resignierende Stimmung zu kämpfen, die in der Bratsche zum Ausdruck kommt (Takte 16-18). Das Menuett hat den konventionellen Charakter, der diesen gewöhnlich schnellen und schwungvollen Satz charakterisiert, gänzlich abgestreift. Das als *Ma non troppo presto* bezeichnete Tempo vermag es nicht, das Wehmütige, fast Unruhige an diesem Menuett zu verdrängen. Sein Eingangsthema hat etwas Unstetes, beinahe Zögerndes an sich, was bei Haydn ungewöhnlich klingt. Sein Trio in D-Dur nimmt einen hymnischen, religiös gefärbten, gleichsam sinfonischen Charakter an. Die Reexposition des Eingangsthemas des Menuetts schafft einen Bruch, eine Spannung, die von chromatischen Kanons und unvollendeten Kadenz unterhalten werden, bevor die Schlußstretta mit plötzlicher Heftigkeit einsetzt. Entwürfe zu diesen beiden Sätzen ermöglichen eine ziemlich genaue Datierung: das Menuett entstand im Januar 1802 - also noch vor dem gewaltigen Unterfangen der **Harmoniemesse** - das Andante ein Jahr später. Im September 1802 hatte Haydn schließlich in die Publikation der bereits 1799 vollendeten zwei Quartette op.77 eingewilligt. Diese entsprachen zum Teil einer Bestellung des Fürsten Lobkowitz, der Beethovens Gönner werden sollte. Die Originalmanuskripte dieses Dyplichons op.77 sind die einzigen heute zugänglichen von all den 68 echten Streichquartetten, die Haydn innerhalb von dreißig Jahren (1769-99) geschrieben hat. Der Reihe der echten Streichquartette werden *Die sieben Worte des Erlösers* von den jetzigen Forschern wie Reginald Barret-Ayres oder Marc Vignal nicht zugezählt (denn die Originalkomposition ist für Kammerorchester geschrieben), und ebensowenig die sieben apokryphen Partituren (darunter „op.3“), die Divertimenti für Quartett und Hörner, und die Bearbeitungen von Sinfonien. Dagegen werden zehn Jugendwerke hinzugerechnet (1757-60), die als *Fürnberg-Quartette* bezeichnet werden. Die Autographe von op.77, wahre Meisterwerke der Kalligraphie, stammen aus dem Nachlass des Meisters und befinden sich in der Budapester Staatsbibliothek. Sie sind 1972 im Faksimiledruck herausgebracht worden; 1980 erschien eine zweite Auflage dieser Edition. Was die Kompositionstechnik angeht, erweisen sich diese Streichquartette noch kühner als die letzten **Londoner Sinfonien** Haydns. Völlig neuartig darin ist die Harmonik, die Beethoven und die Romantiker, einschließlich Mahler, vorwegnimmt. Wenn Enharmonik und Chromatik hier mehr provokativ, bewußt didaktisch und humorvoll verwendet werden und weniger als bei Mozart in expressiver Absicht, so sind diese Werke reich an ungewöhnlichen Modulationen, und die Tonarten werden mit manchmal waghalsiger Freiheit gebraucht. Die Behandlung der Instrumentalstimme zwingt manchmal die Violinen zu gewaltigen Sprüngen über zweieinhalb Oktaven, während Bratsche und Cello über ihre bloß begleitende Continuo-rolle hinausgelangen.

Werk 77 Nr. 1 in G-Dur beginnt mit einem **Allegro moderato** (2/2), dessen energisches Thema den Charakter eines Geschwindmarsches hat. Solche Marschrhythmen werden später in typisch wienerischen Amplifikationen zu finden sein, zum Beispiel im *Allegro energico* der 6. Sinfonie von Mahler oder bereits 1816 in den zahlreichen Märschen - militärischen Charakters oder nicht -, die

Schubert fürs Klavier geschrieben hat. Zu Haydns Zeit hatte dieses männlich-entschlossene Thema dem Werk den kuriosen Beinamen ‚Komplimentier-Quartett‘ eingetragen. Soll man darin eine Anspielung auf Haydn erblicken, der über ein halbes Jahrhundert seinem Herrn eifrig diente und seine Verbeugungen machte, indem er mit großer Kunst die stereotypen Figuren gewisser ‚Präsentationstänze‘ musikalisch wiedergab? Auf die ‚Komplimente‘ folgt eine Achteltriolenpassage, die zum zweiten Thema überführt, einem lyrischen, fast emphatischen Thema in D-Dur. Die Durchführung beginnt in C, wobei das erste Thema voll ausgewertet wird; dann werden Triolen und Seitenthema dank Modulationen um verschiedene Stütztöne ebenfalls ausgewertet; Das Cis wird viermal unisono wiederholt, dann das A und das D. Die nicht regelmäßige Reexposition bestätigt das stete Wandeln, dem die tonale Lage unterzogen wird. Der schon ausgiebig entwickelte Seitengedanke erscheint nicht mehr, während das Eingangsthema und die Triolen aufs neue konfrontiert werden. Im kraftvollen Schluß des Satzes übernimmt die Bratsche den punktierten Rhythmus des ersten Themas, um sich kontrapunktisch den Triolen der Violinen und des Cellos entgegenzustellen. Eine achttaktige feierliche Periode (langsamer Marsch ebenfalls im 2/2-Takt) bildet die Substanz des **Adagio**, dessen gänzlich freie Entwicklung dem Zuhörer den Eindruck vermittelt, als würde der musikalische Horizont des Satzes sich bloß durch die polyphonische Behandlung und das Spiel der Modulationen (b-moll- Des-Dur) stets erweitern. Das **Menuetto** (presto) ist ein echtes Scherzo, das Beethoven vorwegnimmt. Die erste Violine hat durchaus solistische Aufgaben zu bewältigen und spielt in den höchsten Lagen (bis hinauf zum viergestrichenen D). Durch eine meisterhafte Kadenz leitet sie das Es-Dur-*Trio* des Mittelteils ein, das ohne Wiederholung gespielt wird und dessen wirbelnde Spannung kunstvoll unterhalten wird. Das **Finale-Presto** hat eine fast regelmäßige Sonatensatzform und scheint ein orchestrierter kroatischer Reigen (Kolo) zu sein. Zuerst wird dieser in ursprünglich einfacher Form vorgestellt, dann immer virtuoser, wobei die kanonische Gestaltung bei jeder Wiederholung immer komplexer wird. Die Coda zwingt die erste Violine noch einmal dazu, die höchsten Lagen zu benutzen und zugleich Intensität und Brio zu zeigen.

Werk 77 Nr. 2 in F-Dur ist zwar weniger spektakulär und extravertiert als das **G-Dur-Quartett**. Dafür besticht es noch mehr durch seine Schönheit und den Reichtum seiner Inspiration. Meisterhaft erscheint das Werk in seiner erhabenen Schlichtheit. Das **Allegro moderato** hat nichts Martialisches an sich. Sein erstes Thema beherrscht den ganzen Satz - als eine Art Leitmotiv erscheint ein Eingangsmotiv von zunächst fünf Tönen - und dient als Gegenstimme zum zweiten Thema. Diese kunstvoll getarnte Monothematik wird ausgesprochen lyrisch behandelt und greift zu enharmonischen Modulationen, die eine fast regelmäßige Sonatensatzform stützen. Einige musikalische Gebärden sind hier zu finden, die auf die Beethovensche Diktion hindeuten (wie z.B. drei *ff*-Akkorde, auf welche drei *pp*-Akkorde folgen, von einer ¼-Pause voneinander getrennt - Takte 113-114). Das **Menuetto**, diesmal **ma non troppo**, steht hier an der gewohnten zweiten

Stelle. Haydn spielt rhythmisch Fangball mit der Metrik: der unmittelbar fühlbare 2/4-Takt wird gleichsam im Hintergrund in einem diffusen 3/4-Takt fortgesetzt; zugleich operiert er mit vorromantischen harmonischen Wirkungen. Nach einer eintaktigen Generalpause setzt das *Trio* pianissimo in der entfernten Des-Dur-Tonart ein. Dieses Stück klingt in seiner strahlenden Zärtlichkeit an das *Affetuoso* in as aus dem 1772 entstandenen Quartett op.20.an. Eine modulierende Überleitung führt immer pianissimo zur Reprise des Scherzo (Da capo). Das **Andante** in D-Dur (im 2/4-Takt) stellt einen Höhepunkt der Haydnschen Produktion dar. Es bildet eine Kette von freien Variationen über ein Thema, das zunächst nur zweistimmig (1. Violine und Cello) vorgetragen wird und zwar in schlichter Strenge, wie eine Invention nach Art des Leipziger Kantors. Als denn aber die beiden übrigen Instrumente bei Takt 13 einsetzen und eine Art vierstimmiger Choral entsteht, schwindet die didaktische Form, um der erhabenen und heiter strahlenden musikalischen Aussage Platz zu machen. Das zweiteilige Thema wird auf der Tonika von der 2. Violine wiederaufgenommen (Variation I), moduliert nach F, dann (fortissimo) nach D-Dur. Es wird anschließend vom Cello angestimmt (Variation II), wird von Zweiunddreißigstellaufen umspielt, bis ein Höhepunkt (Takt 105) erreicht wird, der den Anfang der Variation III bezeichnet, die der 1. Violine anvertraut wird und aufs neue vierstimmig gesetzt ist. Bei Takt 122 beginnt eine kurze Coda, die jenes zeitlose, die großen metaphysischen Meditationen der letzten Streichquartette Beethovens vorwegnehmende Andante beschließt. Das **Finale Vivace assai** wird durch ein F-Dur Akkordforte eingeleitet, das zum Irdischen zurückleitet. Sein erstes Thema voll grandioser Brillanz zeichnet sich durch Energie und Entschlossenheit aus. Das zweite besteht aus zwei gleichgewichtigen stark synkopierten Motiven. Diese Synkopen beherrschen einen großen Teil des Satzes, insbesondere den Mittelteil, der die polyphonen Möglichkeiten des thematischen Kerns voll ausschöpft und durch die Wucht der Akzente (Sforzandi) in großer harmonischer Freiheit gestaltet wird. In scheinbar heiterer Stimmung, Komplimenten gleich - die etwas zu viel schwungvolle Virtuosität an sich haben, um gänzlich respektvoll zu sein - fegt diese ungarisch gefärbte Polonaise dahin. Sie weist schon auf die komplexe monothematische und ‚durchkomponierte‘ Manier hin, die von nun an das Merkmal der Wiener Musik sein wird, wie es Beethovens op.132 und ein Jahrhundert später Schönbergs op.7 zeigen.

Pierre E.Barbier
Deutsche Fassung : Prof.Jean Isler

"Das KOCIAN-QUARTETT wurde 1972 in Prag gegründet und wurde von Antonín Kohout weitergebildet, dem Cellisten des Smetana-Quartetts, der zugleich Professor an der Prager Musikakademie war. Das Ensemble wählte den Namen des Geigenvirtuosen Prof. Jaroslav Kocian (1883-1950), der wie der weltberühmte Jan Kubelík ein Schüler des nicht weniger berühmten Violinpädagogen Otakar SEVČÍK war. Heute zählt das KOCIAN-QUARTETT zu den angesehensten Ensembles, die aus der mitteleuropäischen Streichquartettschule stammen, wie zum Beispiel auch das PRAŽÁK-QUARTETT. Das Repertoire des KOCIAN-QUARTETTS stützt sich auf die Werke der großen Klassiker (Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms) und auf bedeutenden tschechischen Kompositionen aus der Zeit der Romantik (Smetana, Dvořák, Fibich, Novák) und der Moderne (Janáček, Martinů). Das Ensemble beteiligt sich gerne an der Uraufführung von Werken noch lebender zeitgenössischer Komponisten. Seine Diskographie dokumentiert diese verschiedenen Aspekte und umfasst : die sechs Haydn gewidmeten Quartette von MOZART ; DVOŘÁKs vier letzte Quartette (bei DENON erschienen), HAYDNs op.20 (bei ORFEO), das gesamte Kammermusikwerk von Ervín SCHULHOFF (bei SUPRAPHON) . Seit 1996 bindet ein Exklusivvertrag das Ensemble an PRAGA DIGITALS ; diese neue Epoche hat das KOCIAN-QUARTETT durch Erringung eines ‚DIAPASON D'OR‘ sowie des ‚Grand Prix Charles Cros 1996‘ eingeleitet : diese Auszeichnung galt der Gesamtaufnahme des Werkes Paul HINDEMITHs für Streichquartett anlässlich des 100.Geburtstages des Komponisten. Vom selben Ensemble sind ebenfalls folgende Einspielungen verfügbar: MOZARTs ‚Mailänder‘ Quartette (PRD 250 137) und Divertimenti (250 138), die Streichquartette von LALO und FRANCK (PRD 250 141) und schließlich zwei Anthologien der ‚entarteten tschechischen Musik‘, die den Werken zweier im KZ gestorbener Komponisten, Hans KRÁSA (PRD 250 106) und Pavel HAAS (PRD 250 118) gewidmet sind.

Wenn Ihnen diesen Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aunahmen der PRAGA DIGITALS-Serien. Bitte schreiben Sie an die AMC, PO.Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.

Also available :

César Franck

string quartet in D

Edouard Lalo : string quartet op.45



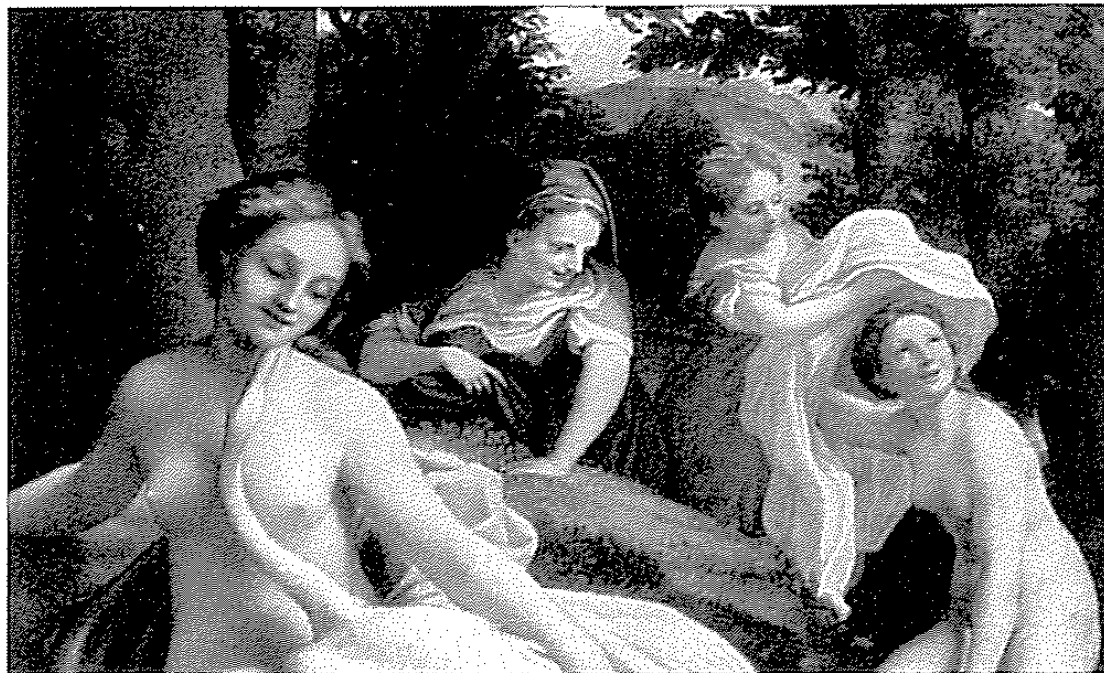
KOČIAN QUARTET

PRAHA
Digitals

Also available :

Wolfgang Amadeus Mozart

"eine kleine Nachtmusik,, KV. 525
divertimenti K 136,137,138 - adagio and fugue K 546



KOCIAN QUARTET

PRAHA
Digitals



KOCIAN QUARTET

Pavel HŮLA, Jan ODSTRČIL - violins, Zbyněk PAĎOUREK, viola - Václav BERNÁŠEK, cello

PRAGA PRD 250 157

RECORDED IN THE EVANGELIC CHURCH, V KORUNNÍ UL. 60,
PRAHA 2, JUNE 21-23, 2000-12-16

RECORDING PRODUCER : Zdeněk ZAHRADNÍK

BALANCE ENGINEER : Jan ZAHRADNÍK

EDITING, MASTERING : MÚZA STUDIO, PRAGUE

COVER ILLUSTRATION : Marco RICCI, Evening twilight on southern
landscape (detail), Berlin, Gemäldegalerie. © Staatliche Museen

Preussischer Kulturbesitz, 1936

© 2000 © 2001 AMC, PARIS
