

PRAŽÁK QUARTET

Jan TALICH, Viola

Wolfgang Amadeus MOZART - STRING QUINTET in G minor KV 516



Anton BRUCKNER - STRING QUINTET in F

PRAGA
Digitals

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

STRING QUINTET no.4 in G minor, K.516
STREICHQUINTETT Nr.4 g-moll KV 516

QUINTETTE à CORDES n°4 en sol mineur K 516 (1787) 34'35"

1	I. Allegro	10'46"
2	II. Menuetto e Trio (Allegretto)	05'10"
3	III. Adagio ma non troppo	08'45"
4	IV. Adagio - Allegro	09'40"

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

STRING QUINTET in F major
STREICHQUINTETT F-dur

QUINTETTE à CORDES en fa majeur (1879) 35'36"

5	I. Gemäßigt. Moderato	09'29"
6	II. Scherzo. Schnell - Trio. Langsamer	05'55"
7	III. Adagio (ursprünglich Andante)	12'25"
8	IV. Finale. Lebhaft bewegt.	07'30"

Total playing time : 70'29"

Pražákovo kvarteto/**PRAŽÁK QUARTET**

 Václav REMEŠ, Vlastimil HOLEK, violins/Violinen/violons, Josef KLUSOŇ,
 viola/Bratsche/alto - Michal KAŇKA, cello/Violoncello/violoncelle

Jan TALICH, viola/Bratsche/alto

ENGLISH

VIENNESE PASSIONS AND CAPRICES

With the exception of the **Quintet in B flat** K 174 of 1773, which is still close to the model propounded by Michael Haydn, all five of Mozart's *String Quintets* date from the last years of life. Numerous theories continue to circulate regarding the reasons and circumstances that urged Mozart to compose the diptych of the highly antinomic twin **Quintets in C major** K 515 and **in G minor** K 516 in April-May 1787. The first is often associated with the death of Leopold Mozart on 28 May, but this tragic event cannot have had any bearing on a work completed on 16 May. Alfred Einstein's suggestion regarding the second is that Mozart wanted to attract the attention of the new king of Prussia, Friedrich Wilhelm II, a fervent amateur of the cello, as his predecessor has been of the flute. Boccherini was composer of the 'Imperial Chapel' at the time and had already written a good hundred string quintets, most of them, however, with two cellos. Could it be possible that with this diptych of an unprecedented density Mozart, who was about to begin work on **Don Giovanni**, his last *dramma giocoso*, intended offering the King the opportunity of being the only bass support in chamber music works 'of a completely new concept'? Financial concerns obliged him to sell it on subscription together with a transcription K 405/516b for string quintet of his **Serenade** for eight wind instruments K 388. The third would lend these masterpieces the character of a masonic inspiration, the one of a serene gravity and an ample majesty, the other affording glimpses of anxiety and conflict that could be resolved only by a false air of heedlessness. Modern exegesis tends to neglect the circumstantial particulars of the period and to seek the meaning of these scores solely in their intrinsic spiritual qualities. The **Quintet in C major** illustrates the victorious struggle waged against the idea of physical death, confidence and pride in a work opening on to immortality. The one in **G minor** is perhaps no more than the startled spurt of a man who refuses to allow himself to be destroyed by his quest for the absolute, his capacity for creation remaining intact in spite of the anguish that has taken hold of him and that he has dared to express. These works present numerous parallels with the last two **Symphonies** (1788), respectively in **G minor** (No.40 K 550) and in **C major** (No.41 K 551, the '*Jupiter*').

The opening **Allegro** of the **Quintet in G minor** immediately establishes a feeling of

tension, with the intractable march of time suggested by the steady beat of the quavers. One of the two subjects is intense and almost chromatic, while the other is ardent and set in the same key, with a pathos-laden leap of a minor ninth. The development is based essentially on this second theme and exploits its possibilities of polyphonic treatment, modulation and inversions of the intervals employed. The recapitulation introduces a clear and luminous development of the first theme, but in the *coda* a series of *fortissimo* chords only reinforces the dramatic quality of the musical discourse. The most exceptional moment, perhaps, is contained in the **Allegretto** minuet traversed by chromatic inflexions, pauses and harsh, syncopated accents that seem to dissolve in the introductory phrase of the *Trio* in G minor, a tender, bruised passage of an unbearable simplicity. The **Adagio** in E flat, played *con sordini*, explores the key of B flat minor in its second subject with a purified song in B flat major soaring up accompanied by the refined and impassioned inflexions of the middle strings. The recapitulation leads into the finale, beginning with another **Adagio**, *senza sordini* this time, evolving in the introverted, sombre and almost fatidic key of G minor. After thirty-eight bars it gives way to ample **Rondo allegro** in G major, the apparent heedlessness of whose refrain theme is perhaps no more than a last refuge.

Music historians often forget the **Quintet in F major** that Bruckner wrote at the request of Joseph Hellmesberger, the director of the Vienna Conservatory and all-powerful arbitrator of musical life in the Imperial capital. Hellmesberger was hardly enthusiastic about the work finished on 20 July 1879. Considering the writing in the **Scherzo** unnecessarily complex, he asked for it to be replaced by an **Intermezzo** that Bruckner completed in December. Still rather disappointed, Hellmesberger waited until 8 January 1885 before giving in its first performance with his Quartet. It was received with unreserved success by the audience, but not by the critics who never ceased disparaging this '*symphony for five strings*', although the score itself is of great polyphonic clarity and easily accessible. It has none of the bulky, emphatic qualities, nor the '*odour of eternity*' that are often so readily attributed to the compositions of '*God's minstrel*'. Protracted and rancorous exchanges took place between Bruckner and his friends, especially the tiresome Josef Schalk, who had already had the **Quintet** played in private, and the clan of Brahms devotees. Max Kalbeck, Brahms's biographer, covered himself in glory by smiting Bruckner, that henchman of modernism, in the following terms, 'Yes,

Bruckner is by far the most dangerous of the musical innovators of the day; his ideas are entirely unpredictable and their intrinsic abruptness possesses a seductive, magical power that causes more mischief than the crafty and ingenious sophistries of the others...His music smells of heavenly roses but stinks of infernal sulphur.

The opening **Moderato** confesses to secret and intense yearnings, playing on strong dynamic contrasts and ends with an outburst of jubilation. Its main theme and the adjacent motive are underscored by brief rhythmic accents that give the musical discourse an irresistible impulse. After a first peak of intensity and episode in F sharp major leads the recapitulation towards a gentle, almost ecstatic conclusion. The **Scherzo** in D minor is light and capricious, spun out over the ascending line of the cello and closes with a serenade-like *Trio* in E flat. The **Adagio** in G flat major, in the form of a triptych, releases an astonishing emotional power led by the first violin and then of the first viola. This post-Mozartian drama comes to an end in a sonorous world that seems to freeze on a *pianissimo* as this elegy fades away into silence. The finale is, perhaps, the only movement of an almost symphonic density with its fugal development and its majestic and triumphant coda returning to the key of F major.

In 1879 Vienna was still under the spell of the operetta and the waltzes of the Straus family. Brahms has not yet become the severe hero of the frivolous city, while the peasant Bruckner, modest and stubborn, was the hostage of the Wagnerian clan. Mozart serenades alternated with an occasional performance of **The Marriage of Figaro**. Schubert was remembered in a few **Impromptus** and **piano duets**. It was not until 1965 that the repertory and the expressive manner of the English Amadeus Quartet, three of whose members were of Austrian origin, was to prove that there was no break between the *String Quintets* of Mozart and Bruckner via Schubert. But do they really constitute the essence of a Viennese style, or does this lie, above all, in the way they are played?

Pierre-E.Barbier
Translated by Derek YELD

The PRAŽÁK QUARTET was, like many Bohemian Ensembles, founded while its members were still students at the Prague Conservatory (1974-1978). It was awarded the First Prize in the Evian International Competition in 1978 and Prague Spring Festival Prize in 1979. The members then decided to embark on a professional career as a quartet while continuing to perfect themselves in this demanding speciality. They worked at the Prague Academy (AMU) in the chamber music class of Professor Antonín Kohout, the cellist of the Smetana Quartet, and then at the University of Cincinnati with Walter Levin, the leader of the LaSalle Quartet. Thus it followed in the footsteps of a number of quartets who aim at becoming familiar with the repertory of the Second Viennese School. Today the Pražák is recognized as one of the foremost Czech ensembles specialising in the Viennese repertory of works by Schönberg, Berg and Webern which it performs on its European concert tours (especially in Germany), side by side with those of the First Viennese School of Haydn (op.76 PR 250 069), Mozart ("Prussian," **Quartets** PR 250 026,) and Schubert (**String Quartets** no.13 "Rosamunde," D 804 and no.14 "Death and the Maiden," D 810, PR 250 091). Like all Czech ensembles, they are ideal interpreters of the works of Dvořák (**String Quartets** nos 10 « Slavonic » op. 51 and 13 op. 106 PRD 250102), Smetana, Suk, Novák, Janáček, Schulhoff...as well as of contemporary compositions which they analyse in the light of their experience of the international repertory from Haydn to Webern. In 1989 the cellist, Michal Kaňka succeeded Josef Pražák. The Pražák Quartet is recording the string **Quartets** of Schönberg for PRAGA, the first record in the series couples the **Quartet n°1**, Op.7 with Berg's **Lyric Suite** (PR 250 034), while the second comprises the **Quartet no."0"** in D major (1897), the **Quartet no.2**, Op.10 with the soprano Christine Whittlesey and the **String Trio**, Op.45 (PR 250 056).

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA label. If so, please write to AMC. PO Box 110 F 92210 SAINT-CLOUD, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge as well as quarterly announcements of new releases.

FRANÇAIS

PASSIONS ET CAPRICES VIENNOIS

Si l'on excepte le **Quintette en si bémol** K 174 de 1773, proche du modèle proposé par Michael Haydn, les cinq **Quintettes à cordes** de Mozart datent tous des cinq dernières années de sa vie. De multiples hypothèses continuent à circuler quant aux raisons et circonstances qui ont poussé Mozart à composer le diptyque des deux partitions jumelles bien qu'antinomiques que sont les **Quintettes** en ut majeur K 515 et en sol mineur K 516 en avril-mai 1787. La première évoque la mort de Leopold Mozart (28 mai), mais cet événement tragique ne pouvait concerner une partition achevée le 16 mai. La seconde fut suggérée par Alfred Einstein et voudrait que Mozart ait désiré attirer l'attention du nouveau Roi de Prusse, Frédéric Guillaume II, grand amateur de violoncelle tout comme son prédécesseur l'était de la flûte. Boccherini était alors compositeur de «*la chambre impériale*» et avait à son actif une centaine de quintettes à cordes, mais essentiellement à deux violoncelles. Avec ce diptyque d'une densité sans précédent, l'auteur, en train de préparer **Don Giovanni** son ultime *dramma giocoso*, voulait-il offrir au Roi l'occasion d'être l'unique soutien à la basse de partitions de chambre de conception toute nouvelle. Des soucis d'argent l'obligèrent à le vendre en souscription complété par une transcription K 406/516b pour quintette à cordes de la **Sérénade** pour octuor à vent K 388. La troisième prêterait à ces chefs-d'œuvre une inspiration maçonnique, l'un à la gravité sereine et à l'ample majesté, l'autre laissant filtrer anxiété et conflit ne trouvant d'issue que dans une fausse insouciance. Aujourd'hui l'exégèse tend à négliger les données circonstancielles d'époque et à rechercher la signification de ces partitions dans leur propre spiritualité. Le **Quintette en ut** illustre une lutte victorieuse menée contre l'idée de la mort physique, confiance et fierté en une œuvre ouvrant à l'immortalité. Celui en **sol mineur** n'est peut-être que le sursaut d'un homme qui refuse de se laisser détruire par sa recherche d'absolu, sa capacité de création restant intacte malgré l'angoisse qui l'a saisi et qu'il a osé exprimer. Ces œuvres offrent de nombreux parallèles avec les deux dernières **Symphonies** (de 1788), respectivement en **sol mineur** K 550 (n°40) et **en ut** K 551 (n°41, dite «*Jupiter*»).

L'**allegro** initial du **Quintette en sol mineur** installe d'emblée un climat tendu, l'intraitable avancée du temps étant marquée par des batteries de croches toujours semblables. Ses deux sujets sont l'un intense et presque chromatique, l'autre ardent et distribué dans la même tonalité, avec son saut pathétique de neuvième mineure. L'essentiel du développement repose sur ce second thème et joue sur ses possibilités polyphoniques, de modulation, et des jeux de miroir sur les intervalles utilisés. La réexposition est l'occasion de développer le premier motif, net et lumineux, mais la *coda* récapitulative voit se succéder une suite d'accords *fortissimo* qui ne font que renforcer le dramatisme du discours. Le moment le plus exceptionnel est peut-être contenu par le **menuet allegretto** parcouru d'inflexions chromatiques, de silences et d'accents rauques et syncopés qui semblent se dissoudre dans la phrase introductive du *trio* en sol majeur, propos tendre et meurtri à l'insoutenable simplicité. L'**adagio** en mi bémol, joué *con sordini*, explore lors de son second sujet la tonalité de si bémol mineur d'où s'extrait un chant purifié en si bémol majeur accompagné par les inflexions raffinées et passionnées des cordes intermédiaires. La réexposition conjointe conduit au **finale**, débutant sur un nouvel **adagio senza sordini** évoluant dans la tonalité introvertie, sombre et presque fatidique, de **sol mineur**. Il s'arrête au bout de trente-huit mesures, puis laisse la place à un ample **rondo allegro** en sol majeur dont l'insouciance apparente du thème-refrain n'est peut-être qu'un ultime refuge.

La musicologie oublie volontiers le **Quintette en fa** écrit par Bruckner à la demande de Joseph Hellmesberger, directeur du Conservatoire de Vienne et tout-puissant ordonnateur de la vie musicale de la capitale impériale. Le commanditaire ne fut guère enthousiaste de l'envoi exécuté dès le 20 juillet 1879. Estimant le *scherzo* inutilement complexe d'écriture, il demanda qu'il soit remplacé par un *intermezzo* que Bruckner termina dès décembre. Finalement assez déçu, Hellmesberger attendit le 8 janvier 1885 pour créer l'œuvre avec son Quatuor. Elle remporta un franc succès auprès du public, beaucoup plus mitigé auprès de la critique qui n'eut de cesse de vilipender cette *Symphonie pour cinq cordes* alors que la partition en elle-même est d'une grande clarté polyphonique et d'un accès facile. Elle ne possède ni l'épaisseur, ni l'emphase, ni même le parfum d'éternité que l'on prête complaisamment aux compositions du *ménéstrel de Dieu*. Les échanges peu aimables furent longs entre Bruckner et ses amis, en particulier l'encombrant Josef Schalk qui avait déjà fait jouer le **Quintette** en auditions privées (en

particulier à la Bösendorfer-Saal le 17 novembre 1881 lors d'une audition de la Société Wagner), et le clan dévoué à Brahms. Max Kalbeck, le biographe de Brahms, se couvrit de gloire en pourfendant Bruckner, ce suppôt du modernisme, en ces termes: [*...Ja. Bruckner ist bei weitem der Gefährlichste unter den musikalischen Neuern des Tages; seine Gedanken liegen außer aller Berechnung, und das Unvermittelte in ihnen besitzt seine verführerische, magische Kraft, welche größeres Unheil anstiftet als die raffinierten und mühsam ausgeklügelten Sophistereien der Anderen...Seine Musik duftet nach himmlischen Rosen und stinkt nach höllischem Schwefel.*]. *Oui, Bruckner est bien l'un des plus dangereux parmi les tenants de la musique moderne d'aujourd'hui; son mode de pensée est hors de toute mesure, et son côté abrupt peut séduire de par sa force d'hypnose engendrant finalement encore plus de dégâts que les sophismes raffinés mais péniblement élaborés de ses collègues...Sa musique dégage un céleste parfum de roses et pue comme le soufre de l'Enfer.*

Le **moderato** initial avoue de secrètes et intenses nostalgies jouant sur de fortes oppositions dynamiques et s'achève sur un moment de jubilation. Son thème principal et le motif adjacent sont soulignés par de brèves accentuations rythmiques qui propulsent irrésistiblement le discours. Après un premier sommet d'intensité, un épisode en fa dièze majeur conduit cette exposition vers une conclusion douce, proche d'une certaine extase. Le **scherzo** en ré mineur est effectivement léger et capricieux, défile au-dessus de la ligne ascendante du violoncelle et se clôt sur un *trio* en mi bémol proche de la sérénade. L'**adagio** en sol bémol majeur, en forme de triptyque, dégage une étonnante puissance émotionnelle sous la conduite du 1^o violon, puis du 1^o alto. Ce drame post-mozartien s'achève sur un monde sonore qui semble se figer sur un *ppp* amenant cette élégie au silence. Le **final** est peut-être le seul mouvement atteignant une densité quasi symphonique avec son développement fugué et sa *coda* majestueuse et triomphante en la tonalité retrouvée de fa majeur.

En 1879, à Vienne, régnaient toujours l'opérette et la valse sur la lancée des frères Strauss. Brahms n'était encore que le héros sévère d'une cité frivole tandis que le paysan Bruckner, modeste et opiniâtre, était l'otage du clan des wagnériens. Des sérénades mozartiennes accompagnaient de rares représentations des **Noces de Figaro**. Les souvenirs schubertiens se limitaient à quelques **Impromptus** et pièces pour deux claviers. Il a fallu attendre 1965 pour qu'un Quatuor «anglais», l'Amadeus Quartet, formé néan-

moins de trois musiciens d'origine autrichienne prouve, de par son répertoire et son mode d'expression, qu'il n'y avait nulle césure entre les **Quintettes à cordes** de Mozart et celui de Bruckner par le truchement de celui de Schubert. Mais constituent-ils vraiment l'essence d'un style viennois, ou ce dernier n'est-il pas surtout dans la manière de les jouer ?

Pierre-E.Barbier

*Le **Quatuor PRAŽÁK** (Pražákovo kvarteto) s'est constitué, comme fréquemment pour les ensembles de Bohême, durant les études au Conservatoire de Prague (1974-78). En 1978, le Quatuor remporte le Premier Prix du Concours International d'Evian, puis le Prix du Festival du Printemps de Prague l'année suivante. Ses membres décident alors de se consacrer totalement à une carrière de quartettistes en continuant à se perfectionner dans cette contraignante spécialité. Ils ont travaillé à l'Académie de Prague (AMU) dans la classe de musique de chambre du Prof. Antonín Kohout, le violoncelliste du Quatuor Smetana, puis à l'Université de Cincinnati auprès de Walter Levine, le leader du Quatuor LaSalle. Aujourd'hui, les «Pražák» se sont imposés dans le répertoire «viennois»: oeuvres de Schönberg, Berg et Webern qu'ils programment lors de leurs tournées en Europe (en particulier en Allemagne) conjointement à celles de la 1^{ère} Ecole de Vienne, Haydn (PRAGA PR 250 069), Mozart (**Quatuors** «Prussiens» PRAGA PR 250 026) et Schubert (**Quatuors n°13** «Rosamunde» D 804 et **n°14** «La Jeune fille et la Mort» D 810 PRAGA PR 250 091). Ils sont par atavisme les interprètes d'élection des oeuvres de Dvořák (**Quatuor n°10** op.51 et **n°13** op.106, PRAGA PRD 250 102), Smetana, Suk, Novák, Janáček, Martinů (**Concerto da camera**, PRAGA PR 250 097), Schulhoff... mais sont aussi ceux des compositeurs contemporains qu'ils analysent à la lumière de leur expérience du répertoire international, de Haydn à Webern. En 1989, le violoncelliste Michal Kaňka a pris la succession de Josef Pražák. Le Quatuor Pražák a enregistré les **Quatuors** de SCHÖNBERG: le premier disque de cette série, couplé avec la **Suite Lyrique** de Berg, comporte le **Quatuor n°1** op.7 (PRAGA PR 250 034); le second regroupe le **Quatuor n°0** en ré majeur (1897), le **Quatuor n°2** op.10 avec la soprano Christine Whittlesey et le **Trio à cordes** op.45 (PRAGA PR 250 056).*

Jan TALICH (1944). Violoniste et altiste tchèque, neveu de Václav Talich, le célèbre chef d'orchestre (1883-1961). Elève du Conservatoire puis de l'Académie de Prague en violon et musique de chambre, il fonde en 1964 le quatuor qui porte son nom dans la classe du Prof. Josef Míka. Cette formation suit les classes de perfectionnement d'Antonín Kohout (violoncelliste du Quatuor Smetana) à l'Académie. Il tient alors la partie de 1^o violon, entouré de Jan Kvapil, Karel Doležal et Evžen Rattay. Parallèlement, il prend des cours d'alto (1972-4) auprès du Prof. Ladislav Černý. En 1975, il propose à Petr Messiereur, précédemment Konzertmeister des «Wiener Symphoniker» et 1^o violon du «Neues Wiener Streichquartett » de le remplacer comme 1^o violon, lui-même prenant la succession de K. Doležal à l'alto. Dans cette formation, le Quatuor Talich, invité à Paris en octobre 1976, mène depuis une carrière internationale, remportant de nombreux Prix pour ses interprétations de Haydn, Beethoven et Dvořák. En tant que soliste et musicien de chambre, Jan Talich, tout comme son aîné Josef Suk, aime tenir la partie d'alto auprès d'ensembles de chambre réputés, en particulier dans les **Quintettes à cordes** de Mozart, Brahms, Dvořák et Bruckner.

Si ce disque vous a plus, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Ecrivez aux AMC, BP 110, F 92210 SAINT-CLOUD, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

WIENER LEIDENSCHAFT, WIENER LAUNEN

Sieht man vom **B-dur-Quintett K. 174** (1773) ab, das sich an das von Michael Haydn gelieferte Muster anlehnt, so entstehen Mozarts fünf **Streichquintette** alle in den fünf letzten Lebensjahren des Komponisten. Heute noch kursieren allerlei Hypothesen über die Gründe und Umstände, die Mozart dazu veranlaßt haben, in den Monaten April und Mai 1787 das **C-dur-Quintett K. 515** und das **g-moll-Quintett K. 516** zu komponieren, ein aus zwei zugleich engverwandten und gegensätzlichen Werken bestehendes Diptychon. Die erste Hypothese weist auf den Tod von Mozarts Vater am 28. Mai hin, aber dieses tragische Ereignis sollte kaum auf ein Werk bezogen werden, das am 16. Mai vollendet wurde. Die zweite Hypothese stammt von Alfred Einstein, nach dem Mozart damit die Aufmerksamkeit Friedrich Wilhelms II., des neuen preußischen Königs, auf sich lenken wollte, der für das Cellospiel ebensowohl schwärmte wie sein Vorgänger für das Flötenspiel. Damals war Boccherini Kammerkomponist des Königs und hatte bereits an die hundert **Streichquintette** geschaffen, die aber wesentlich **Quintette mit zwei Celli** sind. Wollte Mozart, der damals an seinem *dramma giocoso* **Don Giovanni** arbeitete, mit diesem ungemein bedeutenden Diptychon dem König Gelegenheit geben, als Cellist die einzige Baßstütze in Kammermusikwerken völlig neuer Prägung zu sein? Finanzielle Sorgen zwangen Mozart, diese **Quintette** zu Subskriptionspreisen zu verkaufen; als Ergänzung bot er das **Streichquintett K. 406/516b**, eine Originalbearbeitung der **Bläuserenade K. 388**, an. Der dritte Versuch einer Deutung dieser Meisterwerke weist auf eine freimaurerische Inspiration hin : das eine Quintett zeichnet sich durch heiteren Ernst aus, das andere läßt Angst und innere Konflikte durchschimmern, die in vorgetäuschter Sorglosigkeit ausklingen. Heute neigt die Mozart-Forschung dazu, alles Zeitgebundene weniger zu berücksichtigen und sucht die Bedeutung dieser Werke in ihrem eigenen geistigen Wesen. Das **C-dur-Quintett** dokumentiert einen siegreichen Kampf gegen den Gedanken an den physischen Tod, sowie stolzes Vertrauen zu einem Werk, das ewigen Ruhm einbringt. Das **G-moll-Quintett** stellt vielleicht nur das Sich-Ermannen eines Menschen dar, der an seinem

Streben nach Absolutem nicht zugrunde gehen will, und dessen Schaffenskraft trotz der Angst, die ihn gepackt hat, und die auszudrücken er den Mut hatte, intakt bleibt. Zwischen diesen Werken und den letzten zwei **Sinfonien** aus dem Jahr 1788, der **g-moll Sinfonie** (K.550 Nr.40) und der **C-dur-Sinfonie** (K.551 Nr. 41), der sogenannten **Jupiter-Sinfonie**, bestehen viele Gemeinsamkeiten.

Der Kopfsatz **Allegro** des **g-moll-Quintetts** schafft von Anfang an eine gespannte Atmosphäre : das unerbittliche Vorrücken der Zeit wird durch eine pochende Achtelbegleitung ausgedrückt. Das erste Thema ist voller Intensität und fast chromatisch, das zweite voller Glut und sich in derselben Tonart entfaltend mit seinem pathetischen, eine verminderte None umfassenden Sprung. Der größte Teil der Durchführung beruht auf diesem zweiten Thema und verwertet dessen polyphone Möglichkeiten und dessen Modulationsfähigkeit, sowie die Spiegelbildeffekte der benutzten Intervalle. Die Reprise des ersten Themas bietet die Gelegenheit, dieses präzise und hell aufblühen zu lassen, aber die *Coda* bringt eine Reihe von *fortissimo*-Akkorden, welche die Dramatik des musikalischen Ausdrucks noch verstärken. Originell und besonders wirkungsvoll ist das **Menuett allegretto** mit seiner Chromatik, seinen Pausen und seinen jähen gegen den Takt gesetzten Akzenten, die sich in das einleitende Motiv des G-dur-*Trios* gleichsam auflösen, eine melodische Wendung voll schmerzvoller Zärtlichkeit und von fast unerträglicher Schlichtheit. Das *con sordini* gespielte Es-dur **Adagio** wendet sich mit seinem zweiten Thema nach der b-moll-Tonart, aus welcher dann eine geläuterte B-Dur-Melodie emporsteigt, die mit leidenschaftlicher Feinheit von den Mittelstimmen begleitet wird. Die Reprise leitet zum Finale über, vor das sich eine g-Moll-Einleitung vorschleibt, ein **Adagio senza sordini** von introvertiertem, dunklem und fast schicksalhaftem Charakter. Nach achtunddreißig Takten hört es auf, um einem großangelegten **Rondo** (Allegro) in G-dur Platz zu machen; die scheinbare Sorglosigkeit seines refrainartigen Themas bedeutet hier vielleicht nur eine letzte Zuflucht.

Die Musikforschung neigt dazu, dem **Streichquintett in F-dur** wenig Aufmerksamkeit zu schenken, das Bruckner auf Anregung Joseph Hellmesbergers schrieb, des Direktors des Wiener Konservatoriums, der über das Musikleben der kaiserlichen Hauptstadt allmächtig herrschte. Von dem ihm bereits am 20. Juli 1879 zugesandten Werk zeigte sich der Auftraggeber nicht sehr angetan. Da er mit dem ihm

unnütz komplex scheinenden **Scherzo** nichts anfangen konnte, verlangte er von Bruckner, daß er es durch ein **Intermezzo** ersetze, das bereits im Dezember vollendet wurde. Über das Schlußergebnis ziemlich enttäuscht, wartete Hellmesberger bis zum 8. Januar 1885, um das Werk von seinem Streichquartett uraufführen zu lassen. Es wurde vom Publikum recht günstig aufgenommen, von der Kritik aber mit gemischten Gefühlen. Sie wurde nicht müde, diese *Symphonie für fünf Streichinstrumente* an den Pranger zu stellen, obwohl die Komposition an und für sich von großer polyphoner Klarheit und leicht zugänglich ist. Sie besitzt weder die Dichte noch das Pathos und nicht einmal den Ewigkeitsduft, die man nur allzu gern dem Sänger Gottes zuschreibt. Zwischen Bruckner samt seinen Freunden - unter ihnen ist insbesondere der unbequeme Josef Schalk zu nennen, der das **Quintett** schon bei nicht öffentlichen Musikabenden hatte spielen lassen (z.B. am 17. November 1811 im Rahmen eines von der Wagner - Gesellschaft veranstalteten Konzerts) - und den Anhängern Brahms' gab es eine langwierige und bissige Auseinandersetzung. Max Kalbeck, Brahms' Biograph bedeckte sich mit Ruhm, indem er Bruckner, diesen teuflischen Vertreter der Moderne, mit folgenden Worten zerfetzte : *«Ja, Bruckner ist bei weitem der Gefährlichste unter den musikalischen Neuerern des Tages; seine Gedanken liegen außer aller Berechnung, und das Unvermittelte in ihnen besitzt eine verführerische, magische Kraft, welche größeres Unheil anstiftet als die raffinierten und mühsam ausgeklügelten Sophistereien der anderen... Seine Musik duftet nach himmlischen Rosen und stinkt nach höllischem Schwefel»*. Das Eingangs-**Moderato**, besitzt einen vertraulichen, sehnsüchtigen Charakter, zeigt scharfe dynamische Gegensätze und klingt mit einem Augenblick des Jubelns aus. Sein Hauptthema sowie dessen Nebenmotiv werden durch kurze rhythmische Akzente unterstrichen, die den musikalischen Strom unwiderstehlich vorantreiben. Nach einem ersten Höhepunkt an Intensität führt eine Fis-Dur-Episode diese Exposition zu einem sanften, der Ekstase nahen Abschluß. Das d-moll-**Scherzo** ist voll launischer Leichtigkeit, schwebt über der aufsteigenden Cellomelodie und schließt mit einem Es-dur-Trio im Serenadenton.

Das dreiteilige Ges-dur **Adagio**, in dem die erste Violine und die erste Bratsche nacheinander führen, erreicht Höhepunkte der Emotion und des leidenschaftlichen Ausdrucks. Dieses postmozartische Drama findet seinen verschwebenden Abschluß im zartesten

ppp, mit dem diese Elegie ausklingt. Das **Finale** ist vielleicht der einzige Satz, der mit seiner fugierten Durchführung und seiner feierlichen, triumphalen *Coda* in der Haupttonart F-dur gleichsam orchestral wirkt. 1879 herrschten in Wien immer noch Operette und Walzer nach dem bahnbrechenden Wirken der Brüder Strauß. Brahms war damals nur der strenge Held einer frivolen Stadt, während der bäurische, bescheidene und beharrliche Bruckner vom Wagnerianer-Clan beschlagnahmt wurde.

Mozarts Serenaden begleiteten seltene Aufführungen von **Figaros Hochzeit**. Schuberts Nachklang beschränkte nicht auf einige **Impromptus** und Stücke für zwei Klaviere. Erst im Jahre 1965 sollte ein englisches Streichquartett, das Amadeus-Quartett, das aber unter seinen Mitgliedern drei gebürtige Österreicher zählte, durch sein Repertoire und sein eigentümliches Spiel beweisen, daß eine kontinuierliche Linie von Mozarts Streichquintetten über dasjenige Schuberts bis zum Brucknerschen führt. Kann man aber aus diesen Werken einen eigentlichen Wiener Stil herausdestillieren, oder besteht dieser Stil nicht eher in der Art und Weise, wie man sie spielt?

Pierre-E.Barbier
Übersetzung : Prof.Jean Isler

*Das **QUARTETT PRAŽÁK** wurde, wie dies häufig bei böhmischen Ensembles der Fall ist, während der Studenzeit seiner verschiedenen Mitglieder am Prager Konservatorium (1974-1978) gegründet. 1978 wurde das Quartett mit dem Erstem Preis des Internationalen Wettbewerbs von Evian ausgezeichnet, sowie im darauffolgenden Jahr mit dem Preis des Prager Frühling. Damals beschlossen seine Mitglieder, sich ausschließlich ihrer Karriere als Quartettisten zu widmen und sich in dieser schwierigen Disziplin weiterzubilden. Sie arbeiteten in der Prager Akademie (AMU) in der Klasse für Kammermusik von Professor Antonín Kohout, dem Cellisten des Smetana-Quartetts, sowie an der Universität von Cincinnati bei Walter Levin, dem Leiter des Quartts La Salle. Sie schlugen so den gleichen Weg ein wie zahlreiche andere Ensembles, die sich mit dem Repertoire der Zweiten Wiener Schule vertraut machten. Heute haben sich die Pražák unter ihren tschechischen Kollegen mit dem "Wiener"Repertoire der Werke Schönbergs, Bergs, Zemlinskys und Weberns einen Namen*

gemacht, die sie bei ihren Tourneen in Europa (insbesondere in Deutschland) ins Programm nahmen. Zugleich spielen sie die Musik der Ersten Wiener Schule : Haydn (**op. 76**, PRAGA PR 250 069), Mozart ("Preussische" **Quartette**, PR 250 026, **Streichquintett** K 516 PRD 250 102 (mit Jan **Talich**, Bratsche)) und Schubert ("Rosamunde" u. "Der Tod und das Mädchen" **Quartette**, PR 250 091). Wie alle tschechischen Ensembles interpretieren sie (auch) mit Vorliebe die Werke Dvořáks, Smetanas, Suks, Nováks, Janáčeks und Schulhoffs...sowie die zeitgenössischen Komponisten, die sie mit Hilfe ihrer Erfahrungen im internationalen Repertoire - von Haydn bis Webern - analysieren. 1989 trat der Cellist Michal Kaňka an die Stelle Josef Pražáks. Das Quartett Pražák realisierte eine Aufnahme der **Quartette** Schönbergs; die erste Schallplatte dieser Reihe, mit dem **Lyrische Suite** Bergs, enthält das **Quartett "Nullte"** in D-dur (1897), das **Quartett Nr. 2**, Op. 10 mit der Sopranistin Christine Whittlesey, sowie auch dem **Streichtrio**, Op. 45 (PRAGA PR 250 056).

Jan TALICH wurde 1944 geboren. Der tschechische Geiger und Bratschist ist der Neffe des berühmten Dirigenten Václav Talich (1883-1961). Nachdem er am Prager Konservatorium und an der Prager Akademie zum Geiger und Kammermusiker ausgebildet worden war, gründete er 1964 in der Klasse von Prof. Josef Míka das Streichquartett, das seinen Namen trägt. Dieses Ensemble nahm in der Klasse Antonín Kohout, des Cellisten vom Smetana-Quartett, an Fortbildungskursen teil. Jan Talich war damals Primarius, und seine Partner waren Jan Kvapil, Karel Doležal und Evžen Rattay. Gleichzeitig nahm er Bratschenunterricht bei Prof. Ladislav Černý. 1975 schlug er Petr Messiereur vor, der bis dahin Konzertmeister der Wiener Symphoniker und erster Geiger des Neuen Wiener Streichquartetts gewesen war, an seiner Stelle Primgeiger zu werden, während er selbst als Nachfolger Doležals den Bratschenpart übernahm. In dieser Besetzung wurde das Talich-Quartett in Oktober 1976 nach Paris eingeladen. Damit begann seine internationale Karriere, in deren Verlaufe das Quartett für seine Haydn-, Beethoven- und Dvořákinterpretationen häufig prämiert wurde. Als Solist und Kammermusiker spielt Jan Talich, gleich dem älteren Josef Suk, gern den Bratschenpart in berühmten Kammermusikensembles, insbesondere zur Aufführung der Streichquintette Mozarts, Brahms', Dvořáks und Bruckners.

Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA Serien. Bitte schreiben Sie an die AMC, PO.Box 110, F 92210 SAINT-CLOUD, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren