

Antonín Rejcha

Quintet for pianoforte and strings in C minor
Trio for three cellos in E flat major



Jaroslav TŮMA, pianoforte - **KOCIAN QUARTET**
Václav BERNÁŠEK, Michel KAŇKA, Petr HEJNÝ, cellos

PRAHA
Digitals

ANTONÍN REJCHA (1770-1836)

QUINTET IN C MINOR FOR PIANOFORTE AND STRING QUARTET

QUINTETT c-moll für PIANOFORTE und STREICHQUARTETT

QUINTETTE POUR PIANOFORTE et QUATUOR À CORDES (Paris, 1826) 42:58

- | | | | |
|----|------|-------------------------|--------|
| 1. | I. | Adagio - Allegro | 14:35 |
| 2. | II. | Lento poco andante | 07:23 |
| 3. | III. | Allegro vivo – Menuetto | 08:45 |
| 4. | IV. | Finale. Allegro | 12 :00 |

TRIO FOR THREE CELLOS IN E FLAT MAJOR

TRIO ES-DUR FÜR DREI CELLOS

TRIO POUR TROIS VIOLONCELLES en mi bémol majeur (Vienne, 1807) 27:36

- | | | | |
|----|--|-------------------------------|-------|
| 5. | | Allegro | 09:47 |
| 6. | | Andante | 05:38 |
| 7. | | Menuetto. Allegro | 05:15 |
| 8. | | Finale. Lento un poco andante | 06:46 |

TOTAL PLAYING TIME: 70:42

Jaroslav TŮMA, pianoforte

Kocianovo kvarteto/**KOCIAN QUARTET**

Pavel HŮLA, Miloš ČERNÝ, violins/Violinen/violons,

Zbyněk PAĎOUREK, viola/Bratsche/alto,

Václav BERNÁŠEK, cello/Violoncello/violoncelle

Václav BERNÁŠEK, Michal KAŇKA, Petr HEJNÝ, cellos/*Violoncellos/violoncelles*

A 'BOHEMIAN' IN PARIS

It was necessary to wait for Guy Erismann's recent monograph on music in Czech countries¹ for justice to be finally done to Antonín Rejcha, a composer born in Bohemia (although his mother was French), the same year as Beethoven, whose schoolmate he would be before becoming one of his most faithful friends. Naturalized French in 1829, a member of the Institut de France, where he succeeded Boieldieu, he was a theorist of great renown and a teacher whose students included, amongst others, Baillot, Habeneck, Rode, Berlioz, Liszt and Franck. Moreover, one might wonder whether the fame of the author—of the *Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (Paris, 1817²), followed by the *Traité de haute composition musicale* (1824–26)—and the teacher did not progressively lead the composer, who was readily modern, to confine himself to the application of his clear, strict precepts. His music has not yet been the object of exhaustive study, and the first complete biography and first thematic catalogue concerning him did not come out until 1977 and 1990 respectively, thanks to the efforts of Olga Sotolová, in Prague. At that time, one was finally able to observe the breadth and diversity of his output, with chamber music perhaps being the area where his originality and even his research are most surprising. But the distinction has to be made between the compositions and 'instalments' intended for the 'reasoned' practice of instruments — particularly the innumerable trios for horns, flutes, keyboards, the 36 fugues (dedi-

cated to Haydn) and variations, etc. — and those concert scores that Rejcha took the trouble of having engraved, often at his own expense and, for that reason, according to his means in various places and at various times.

Highly 'professional' and thanks to the amazing range of his skills, he was one of the first specialists to succeed in living from his profession, in full independence, a true 'European'. Admittedly, he accepted commissions from men in high places — Prince Lobkowitz commissioned an opera from him (*L'Ouragan*, 1801), whilst Empress Marie Therese of Austria was the instigator of *Argine, regina di Granata* in which she played an important role on stage (1805) — but made no attempts to conceal his support for the theses of the French Revolution. He benefited from the French influence over the European countries that had been temporarily conquered during the Napoleonic era, and did not settle permanently in Paris until 1808. He then wrote for the stage, but his operas *Cagliostro* (27 November 1810), *Natalie* (11 July 1816) and *Sapho* (16 December 1822) went largely unnoticed. This lyric vein not finding favour with a public that had been won over by the Italian style, he experimented with works of more patriotic inspiration, rising up, moreover, against the absence of a collection of national airs to be taught in schools and performed in public every year. He composed a *Musique pour célébrer la mémoire des grands*

¹ Guy Erismann, *La musique dans les pays tchèques* (Paris, 2001)

² translated into English in 1854 and reprinted in 1977.

hommes calling for 210 musicians and performed at the Champ-de-Mars in Paris, in 1825. He even tackled the religious repertoire, but in a less pompous style than Cherubini. Berlioz, resistant to some of the rhetorical aspects (fugue, counterpoint) of Rejcha's teaching, described him as a master 'calmly composing what it pleased him to write, accumulating work upon work: Masses, oratorios, quartets, quintets, fugues, symphonies, operas, treatises.... always calm in his approach, deaf to the voice of criticism and largely insensitive to praise; on the outside, he attached importance only to the success of the young artists whose education had been entrusted to him at the Conservatoire and to whom he gave lessons with the fullest care and attention imaginable', specifying that, 'in his compositions, [he] still obeyed routine while scorning it'.

The Kocian Quartet, and cellist Václav Bernášek in particular, have chosen two previously unrecorded scores, one recently reprinted in Padua, the other still in manuscript, which allow us to form a clearer idea of the master's learned art in chamber music.

With the **Trio in E flat major for three cellos**, completed in Vienna on 15 June 1807—after the cantatas *Leonora* and *Der neue Psalm* ('The New Psalm') —, Rejcha paid tribute to two personalities who had guided his youth: first of all, his uncle, Josef Rejcha (1752-95), solo cellist in Count von Oettingen-Wallerstein's orchestra at Harburg (Swabia), who took the 11-year-old orphan (his mother had died when he was one, his father when he was ten), and taught him violin, piano, flute and... cello. The other was no

less than Joseph Haydn, in his opinion the greatest living composer. In 1797, he would even (temporarily) abandon Paris, where his fame was already established, to go see the ageing master in Vienna (and where he would also take advantage of that stay to study with Salieri and Albrechtsberger...). He was given permission to visit Haydn, whose sight was failing, for simple conversations that frequently went beyond the scope of composition in favour of confidences and advice on living conditions of a musician of the time—regardless of however famous he might be. He discovered the *Trios for barytons*, an instrument that had fascinated Haydn more than twenty years earlier, in order to please Prince Esterházy (Nikolaus 'the Magnificent'), the only one of his 'employers' who was a skilled musician. We find echoes of that instrument in this **Cello Trio**. The tessituras are similar, and a number of left-hand positions are comparable, whereas the required velocity of the three instrumentalists is of the same magnitude as that achieved by baryton players. With Rejcha, the writing seems, at times (*menuetto*), a pastiche of the Baroque style (*alla Boccherini*). The score is magnificently balanced in its four traditional movements, with the *Andante* in second position. The most developed parts are the outer movements, with the concluding *lento ma con andante* attaining a proud, neo-Handelian dignity.

Nearly twenty years later, in Paris, where, he had held a professor's chair in counterpoint and fugue at the Conservatoire since 1818, Rejcha set about writing a vast **Quintet in C minor** for keyboard and string quartet in which, using a form of perfect Viennese Classicism, he

entertains himself by experimenting with a few of his own ideas, playing on forgotten modes in the imposing first movement in two parts (in the style of Haydn), *adagio-allegro*, and on rhythmic investigations that individualize the four voices, the keyboard calling the tune by setting the metre, sometimes different in each of the two hands, which follow, in opposition, the violin or cello. The *adagio* introduction, majestic and lyrical, takes up the Haydn example in its neo-Baroque manner, especially in the link with the *allegro* that continues in a series of presentations in imitations of a melodic line punctuated more like a vocal cadence than a chamber piece that we know is contemporary with Beethoven's and Schubert's late quartets. The slow movement, *lento poco andante*, again in second position, plays on shifted intervals while giving the violin and cello the opportunity to charm with a series of melodies similar to little operatic sequences. With the *menuetto*, the rhythmic games resume but in the spirit of a *divertissement à la française*, with numerous repetitions and unremarkable tonal transpositions. The final *allegro*, just like the *lento*, illustrates the concertant style of the period, that of Weber and Rode, with its character that is less adventurous than the introductory *allegro*. The use of the pianoforte intentionally reinforces the archaic nature of music to which it would be difficult to assign a date.

Thus, these two works, whose dates of composition might easily be reversed, shed light on the style of a master who was, first of all, an enthusiastic pioneer of novelty before contenting himself with composing to keep up his own tech-

nique, no longer even seeking to be played or published, conscious of the growing anachronism that existed between his 'craft' and the creations by the geniuses of the time, from Beethoven to the young Berlioz. The strict application of the rules that he taught led to music that is inevitably stereotyped, adapted to innumerable circumstances for which the 'professional' musician had to progressively involve himself, if not enclose himself, leaving 'Romantic' music to those who had a message, an urgency, a drama to get across or make known, beyond any prior, pre-established framework.

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 cellist, **Václav BERNÁŠEK**, has been a pupil of K.P. and M. Sádlo. Today, the Kocian Quartet is one of the leading string quartets both in the Czech Republic and internationally and has given some 2,500 concerts in 30 countries. The repertoire of the Kocian Quartet concentrates on the basic classics (Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms), while specializing in Czech works by Smetana, Dvořák and the 20th century composers Janáček and Martinů. It also performs contemporary Czech music and has given the premieres of many works by living composers. Since 1996 they record exclusively for PRAGA DIGITALS. The complete recording of Paul Hindemith's String Quartets (PRD 250 113-15) was awarded the Diapason d'Or and the Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros in Paris.

Michal KAŇKA was born in Prague in 1960, taking up the cello at the age of seven. A student of Professor Josef Chuchro at the Prague Music Academy (1984-85), he also attended the Gregor Piatigorsky master classes in Los Angeles, run by André Navarra, Maurice Gendron and Paul Tortelier. Cellist of one of the most famous Czech string quartets, the **PRAŽÁK QUARTET**, he plays an instrument made in 1710 by Giovanni Grancino of Milan.

Petr HEJNÝ plays a precious Baroque cello (Pellegrino Zanetto, Brescia 1581)

Czech harpsichordist **Jaroslav TŮMA** is one of the leading performers specializing in historic keyboards. Here he plays a pianoforte built in 1995 by Paul McNulty, the copy of an 1805 Viennese instrument by Walter und Sohn.

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

Il a fallu attendre la récente monographie que Guy Erismann a consacré à "*La Musique en Pays tchèques*"^o pour que justice soit enfin rendue à Antonín REJCHA, compositeur né bohème [mais de mère française], la même année que Beethoven qu'il aura comme camarade d'école avant d'être un des ses amis les plus fidèles, naturalisé français en 1829, membre de l'Institut succédant à Boieldieu, théoricien de grande renommée ayant compté parmi ses élèves Baillot, Habeneck, Rode, Berlioz, Liszt, Franck... On peut d'ailleurs se demander si la notoriété de l'auteur du *Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (Paris, 1817), puis du *Traité de haute composition musicale* (1824-26) et du pédagogue n'a pas progressivement entraîné le compositeur volontiers moderne à s'en tenir à l'application de ses clairs et stricts préceptes. Son œuvre n'a pas encore eu droit à une édition-papier exhaustive, la première biographie complète et le premier catalogue thématique le concernant n'étant parus à Prague qu'en 1977 et 1990, suite aux travaux d'Olga Sotolová. On a ainsi pu constater l'ampleur et la diversité de son travail, la musique de chambre étant peut-être le domaine où son originalité, voire ses recherches, étonnent le plus, une fois bien établie la différence entre "livraisons" dédiées à la pratique "raisonnée" des instruments et de la composition, en particulier les innombrables trios pour cors, flûtes, claviers, les 36 fugues (dédiées à Haydn) et variations..., et partitions destinées au concert que Rejcha prit la peine de faire graver, souvent à ses frais, et,

de ce fait, en fonction des moyens dont il disposait en différents lieux et époques. Hautement "professionnel" et grâce à l'étonnante étendue de ses compétences, il fut un des premiers spécialistes à réussir à vivre de son métier en toute indépendance et en "européen". Il accepte certes les commandes reçues des grands de ce monde — le Prince Lobkowitz lui commande un opéra, *L'Ouragan* (1801), l'impératrice Marie Thérèse d'Autriche *Argine, regina di Granata* où la commanditaire tiendra un rôle important sur scène (1805)...— mais laisse clairement paraître son adhésion aux thèses de la Révolution. Il bénéficie de l'influence française sur les pays européens provisoirement conquis, à l'époque de Napoléon, et ne s'installe définitivement à Paris qu'en 1808. Il écrit alors pour la scène mais ses opéras *Cagliostro* (27 novembre 1810), *Natalie* (11 juillet 1816) et *Sapho* (16 décembre 1822) passeront inaperçus. Cette veine lyrique ne trouvant pas grâce aux yeux d'un public acquis à la mode italienne, il expérimente une inspiration plus patriotique.. Il s'est d'ailleurs insurgé contre l'absence d'un recueil d'airs nationaux à apprendre dans les écoles et à exécuter chaque année en public. Il compose une *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes* exigeant la présence de 210 musiciens, donnée au Champ-de-Mars en 1825, et aborde même un répertoire franchement religieux, dans un style moins pompeux que Cherubini Berlioz, réfractaire à quelques aspects rhétoriques (fugue, contrepoint) de l'enseignement de Rejcha l'a décrit comme un maître composant "*tranquillement ce qu'il lui plaisait d'écrire, accumulant œuvre sur œuvre,*

messes, oratorios, quatuors, quintettes, fugues, symphonies, opéras, traités... toujours tranquille dans sa [dé]marche, sourd à la voix de la critique, peu sensible à l'éloge ; il n'attachait extérieurement de prix qu'au succès des jeunes artistes dont l'éducation lui était confiée au conservatoire et auxquels il donnait des leçons avec tout le soin et toute l'attention imaginables", précisant que "dans ses compositions, [il] obéissait encore à la routine tout en la méprisant"...

Le Quatuor Kocian, en particulier le violoncelliste Václav Bernásek, a choisi deux partitions inédites, l'une récemment éditée à Padoue, l'autre encore à l'état de manuscrit, permettant de mieux cerner l'art savant du maître en musique de chambre.

Avec le **Trio en mi bémol majeur pour trois violoncelles** achevé à Vienne le 15 juin 1807 — après la cantate *Leonora* et *Der neue Psalm* [Le nouveau Psaume] — Rejcha rend hommage à deux personnalités qui ont guidé sa jeunesse : tout d'abord son oncle Josef Rejcha (1752-95), violoncelle soliste de l'orchestre du comte von Oettingen-Wallerstein à Harburg (Souabe), chez qui, orphelin de mère dès un an, de père à dix, il fut accueilli à l'âge de onze et qui lui enseigna violon, piano, flûte et... violoncelle. L'autre n'est rien moins que Joseph Haydn, pour lui le plus grand compositeur vivant. Il abandonnera même en 1797 (provisoirement) Paris où sa renommée était déjà établie pour aller s'entretenir avec le vieux maître à Vienne. (Il en profitera pour travailler alors auprès de Salieri et d'Albrechtsberger...). Il est autorisé à rendre visite à Haydn, dont la vue

baisse, pour de simples conversations qui dépassent fréquemment le domaine de la composition au profit de confidences et de conseils sur les conditions de vie d'un musicien d'alors, fut-il le plus célèbre. Il découvre les *Trios pour barytons*, instruments pour lesquels Haydn s'était passionné plus de vingt ans auparavant pour plaire au Prince Esterhazy (Nicolas le Magnifique), le seul de ses "employeurs" qui fut un grand musicien. On en trouve des échos dans ce **Trio** pour violoncelles. Les tessitures sont similaires. Nombre de "positions" de main gauche sont comparables, tandis que la vitesse exigée des trois instrumentistes est de même magnitude que celle atteinte par les joueurs de baryton. Chez Rejcha, l'écriture semble par instants (**menuetto**) un pastiche du style baroque (selon Boccherini). La partition est magnifiquement équilibrée en ses quatre mouvements traditionnels, avec l'**andante** en second. Les parts les plus développées sont les mouvements extrêmes, le **lento ma con andante** final atteignant une dignité néo-haendélienne de fière allure.

Presque vingt ans plus tard, Rejcha entreprend à Paris, alors qu'il occupe depuis 1818 une chaire de professeur de contrepoint et fugue au Conservatoire, un vaste **Quintette en ut mineur** pour clavier et quatuor à cordes dans lequel, dans une forme toute de classicisme viennois, il s'amuse à expérimenter quelques-unes de ses propres idées, jouant sur des modes oubliés dans l'imposant premier mouvement en deux parties (à la manière de Haydn), **adagio-allegro**, et sur des recherches rythmiques qui individualisent quatre voix, le clavier

menant le jeu en imposant sa métrique, parfois différente à chacune des deux mains que suivent, en opposition, violon ou violoncelle. L'introduction **adagio**, majestueuse et lyrique, reprend à sa manière néo-baroque, l'exemple haydnien, en particulier lors de l'enchaînement avec l'**allegro** qui poursuit sur une suite de présentations en imitations d'une ligne mélodique ponctuée à la manière d'une cadence vocale plus qu'une pièce de chambre qu'on sait contemporaine des derniers Quatuors de Beethoven et de Schubert. Le mouvement lent, en seconde position, **lento poco andante**, joue sur des intervalles décalés tout en donnant aux violon et violoncelle l'occasion de séduire dans une suite d'airs proches de petites séquences opératiques. Avec le **menuetto**, les jeux rythmiques reprennent mais dans un esprit de divertissement "à la française" avec de nombreuses répétitions et transpositions tonales sans surprises. L'**allegro** final, tout comme le **lento**, illustre le style concertant d'époque, celui de Weber comme de Rode, au caractère moins aventureux que l'**allegro** liminaire. L'emploi du piano-forte renforce volontairement le caractère archaïsant d'une musique qu'on ne peut plus facilement dater.

Ainsi ces deux partitions, dont on inverserait volontiers les dates de composition, éclaireraient la manière d'un maître qui fut d'abord un enthousiaste pionnier de la nouveauté, puis qui se contenta de composer pour entretenir sa propre technique, ne cherchant même plus à être joué ou édité, conscient de l'anachronisme croissant qui existait entre son "métier" et les créations des génies du temps, de Beethoven

au jeune Berlioz. L'application stricte des règles qu'il enseignait lui-même mène à une musique forcément stéréotypée adaptée à d'innombrables circonstances pour lesquelles le musicien "professionnel" a dû progressivement s'impliquer, si ce n'est s'enfermer, laissant la musique "romantique" à ceux qui ont un message, une urgence, un drame à faire passer ou connaître hors de tout cadre préalable préétabli.

Pierre E Barbier

° Guy ERISMANN, La musique dans les pays tchèques, Fayard, Paris, nov.2001, 605 pages

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. Son violoncelliste, **Václav BERNÁŠEK** fut l'élève de K.P. et M.Sádlo. 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 signées de compositeurs vivants.. 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.

Le claveciniste tchèque **Jaroslav TŮMA** est un des meilleurs spécialistes des claviers anciens, et joue ici sur un piano-forte construit en 1995 par Paul McNulty, copie d'un Walter und Sohn, Wien 1806.

Le violoncelliste tchèque **Michal KAŇKA** est né à Prague en 1960, s'initiant à son instrument dès l'âge de sept ans. Elève du Prof. Josef Chuchro à l'Académie de Musique de sa ville natale (1984-85), il suit parallèlement les master-classes G.Piatigorski à Los Angeles, animées par André Navarra, Maurice Gendron et Paul Tortelier. Michal KAŇKA est un musicien de chambre très recherché. Violoncelliste d'un des plus célèbres quatuors à cordes tchèques, le **Quatuor PRAŽÁK**, il joue sur une basse signée de Giovanni Grancino réalisée à Milan en 1710.

Petr HEJNÝ joue sur un violoncelle baroque signé de Pellegrino Zanetto, Brescia 1581

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Consultez notre site www.pragadigitals.com ou écrivez aux AMC, BP 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

Erst die vor kurzem erschienene Monographie Guy Erismanns über ‚*Die Musik in den tschechischen Ländern*‘ hat es erlaubt, die Verdienste des Komponisten Antonín REJCHA gebührend zu würdigen. Aus Böhmen stammend hatte dieser eine französische Mutter und wurde im selben Jahr wie Beethoven geboren, der auch dieselbe Schule wie Rejcha besuchte und mit ihm in treuer Freundschaft verbunden blieb. 1829 wurde Rejcha französischer Staatsbürger und Mitglied des Instituts als Nachfolger Boieldieus. Als Musiktheoretiker genoss er den besten Ruf und zählte Baillot, Habeneck, Rode, Berlioz, Liszt und Franck zu seinen Schülern. Es bleibt übrigens dahingestellt, ob das Ansehen, dessen sich der Theoretiker und Pädagoge erfreute [*Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (Paris, 1817); *Traité de haute composition musicale* (1824-26)] den von Natur aus eher modern eingestellten Komponisten nicht nach und nach dazu verleitet hat, die von ihm selbst aufgestellten klaren und strengen Prinzipien in seinen Kompositionen bloß anzuwenden. Eine Textausgabe seines Gesamtwerkes liegt noch nicht vor, da die erste vollständige Biographie des Musikers und das erste thematische Verzeichnis des Werkes erst 1977 und 1990 in Prag erschienen sind, dies insbesondere dank den Forschungsarbeiten von Olga Sotolová. So wurde es möglich, den Umfang und die Vielfalt von Rejchas Schaffen festzustellen; wahrscheinlich kommen die Originalität und die Experimentierfreude des Künstlers im Bereich

der Kammermusik am deutlichsten zum Vorschein. Unterscheiden muß man hier einerseits zwischen den ‚Lieferungen‘, die der „wohl durchdachten“ Instrumental und Kompositionspraxis gewidmet sind — dazu gehören die zahllosen Horn-, Flöten- und Klaviertrios, die (Haydn zugeeigneten) 36 Fugen und Variationen — und andererseits den zu Konzertaufführungen bestimmten Partituren, die Rejcha oft auf eigene Kosten drucken ließ, dies freilich je nach den Mitteln, über die er an den verschiedenen Orten und in den verschiedenen Epochen verfügte. Dank seiner ausgesprochen professionellen Einstellung und dem eindrucksvollen Ausmaß seiner Kompetenzen gelang es dem Komponisten — als einem der ersten Spezialisten — von seinem Beruf zu leben, gänzlich unabhängig und mit dem Prestige eines ‚Europäers‘. Er nimmt zwar die Aufträge der Großen dieser Welt entgegen: Fürst Lobkowitz bestellt ihm eine Oper ‚*L'Ouragan*‘ (1801), und Kaiserin Maria Theresa „*Argine, regina di Granata*“, ein Werk, in dem die Auftraggeberin eine wichtige Rolle auf der Bühne übernehmen sollte (1805). Andererseits läßt er klar erkennen, dass er den Ideen der französischen Revolution beipflichtet. Zur Zeit Napoleons nutzt er den französischen Einfluss in den provisorisch besetzten Gebieten aus und läßt sich erst 1808 endgültig in Paris nieder. Von jetzt an schreibt er regelmäßig Bühnenwerke, aber seine Opern *Cagliostro* (27. November 1810), *Natalie* (11. Juli 1816), *Sapho* (16. Dezember 1822) finden keinen Anklang. Da seine lyrische Art das für die italienische Mode schwärmende Publikum überhaupt nicht ans-

pricht, versucht er es dann mit einer patriotischen Inspiration. Schon hatte der Komponist übrigens das Fehlen einer Sammlung vaterländischer Lieder gerügt, die man in den Schulen hätte lernen und einmal im Jahr öffentlich ausführen sollen. Er komponierte eine ‚Musik zum Ehrengedächtnis großer Männer‘ (*Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes*), welche die Mitwirkung von 210 Musikern erfordert und im Jahre 1825 auf dem Pariser Champ-de-Mars gespielt wurde. Er wandte sich sogar dem ausgesprochen religiösen Repertoire zu, das er weniger pompös als Cherubini behandelt. Berlioz, dem einige rhetorische Aspekte (Fuge, Kontrapunkt) von Rejchas didaktischer Kunst nicht genehm waren, hat den Meister geschildert „*der in aller Ruhe das komponierte, was ihm zu komponieren beliebte, und Werk auf Werk schrieb, Messen, Oratorien, Quartette, Quintette, Fugen, Sinfonien, Opern, Abhandlungen... immer ruhig voranschreitend, gegen kritische Stimmen völlig gleichgültig, selbst für Lob kaum empfänglich ; das einzige, was ihm nach außen hin wichtig war, war der Erfolg der jungen Künstler, deren Ausbildung am Konservatorium ihm anvertraut worden war, und denen er mit großer Hingabe und Sorgfalt Unterricht erteilte*“ ; außerdem bemerkte Berlioz, dass Rejcha „*in seinen Kompositionen sich von der Routine zwar nicht befreit habe, diese aber verachtete*“.

Das Kocian-Quartett, insbesondere der Cellist Václav Bernášek, hat zwei Partituren gewählt, die die Spannweite der kammermusikalischen Kunst des Meisters dokumentieren.

Mit dem **Es-Dur-Trio für drei Celli**, das

nach der *Leonora-Kantate* und dem *Neuen Psalm* am 15. Juni 1807 in Wien vollendet wurde, huldigt Rejcha zwei bedeutenden Persönlichkeiten, welche ihm Leitbilder in seiner Jugend gewesen sind. Die erste ist sein Onkel Josef Rejcha (1752-95), der Solocellist der herzoglichen Hofkapelle im schwäbischen Harburg. Der junge Antonín, der als Einjähriger die Mutter, als Zehnjähriger den Vater verloren hatte, wurde mit elf Jahren vom Onkel aufgenommen, der ihm Unterricht im Geigen-, Klavier-, Flöten- und Cellospiel erteilte. Die zweite Persönlichkeit ist Joseph Haydn, der in Rejchas Augen der größte unter den lebenden Komponisten war. Im Jahre 1797 wird er sogar Paris zeitweilig verlassen, wo er sich schon einen Namen gemacht hatte, um in Wien Gespräche mit dem alten Meister zu führen (bei dieser Gelegenheit wird er sich ebenfalls bei Salieri und Albrechtsberger weiterbilden). Rejcha darf Haydn, dessen Sehkraft immer mehr nachläßt, Besuche abstatten und ihre Gespräche, die über den bloßen Bereich der Kompositionskunst hinausgehen, beinhalten auch vertrauliche Mitteilungen sowie Ratschläge, die das Leben des damaligen Musikers — und wäre er auch noch so berühmt — betreffen. Rejcha entdeckt Haydns Barytontrios. Um dem Fürsten Nikolaus Esterhazy, dem einzigen wahrhaft musikbegabten unter seinen Gönnern einen Gefallen zu tun, hatte sich Haydn mehr als zwanzig Jahre früher für dieses Instrument begeistert. Anklänge an die Werke für Barytone sind im vorliegenden Trio für Celli zu finden. Der Tonumfang ist ein ähnlicher ; die Lagen der linken Hand sind in

beiden Fällen vergleichbar ; die hier von den Cellisten erforderte Virtuosität ist keineswegs geringer als die von geschickten Barytonspielern.

Bei Rejcha scheint die Kompositionsweise manchmal (wie zum Beispiel im **Minuetto**) die Barockmanier (à la Boccherini). Nachzuahmen. Mit seinen vier Sätzen und dem an zweiter Stelle stehenden **Andante** zeichnet sich das Werk durch perfekte Ausgewogenheit aus. Die Ecksätze werden am meisten entwickelt ; der Schlusssatz **Lento ma con andante** hat den stolzen, würdevollen Charakter eines an Händel erinnernden Stücks.

Fast zwanzig Jahre später, als er am Pariser Konservatorium den Lehrstuhl für Kontrapunkt und Fuge innehat (nämlich seit 1818), nimmt er ein großangelegtes **Quintett für Klavier und Streichquartett in c-moll** in Angriff. In einer Form, die sich ganz an die Wiener Klassik anlehnt, vergnügt er sich damit, mit eigenen Ideen herumzuexperimentieren. Im imposanten zweiteiligen Eingangssatz (nach Haydns Manier) **Adagio-Allegro** greift er spielerisch zu vergessenen Modi, zu rhythmischen Strukturen, die vier Stimmen individuell gestalten. Das Klavier führt und setzt' seine Metrik durch. Manchmal ist diese unterschiedlich in der Melodie- und der Bassstimme, denen Violine oder Cello kontrastiv folgen. Die majestätische, kantable **Adagio**-Einleitung nimmt auf neubarocke Weise das Haydnsche Modell wieder auf, insbesondere beim Übergang ins **Allegro**. Dieses setzt sich fort, indem ein melodisches Thema in aufeinanderfolgenden Imitationen präsentiert wird. Die Gestaltung ist eher die eines

kadenzartigen Vokalstücks als die eines Kammermusikstücks, das zur selben Zeit wie Beethovens und Schuberts letzte Streichquartette entsteht. Der an zweiter Stelle stehende langsame Satz **Lento poco andante** operiert mit Intervallverschiebungen, wobei Violine und Cello eine Reihe von schmeichelnden opernhafte Kantilenen vortragen. In dem **Minuetto** wird das rhythmische Spiel wiederaufgenommen, aber diesmal im Geiste eines Divertimentos ‚à la française‘ mit zahlreichen Wiederholungen und überraschungslosem Tonartenwechsel. Das Schluss**allegro** dokumentiert wie das Lento den damaligen konzertanten Stil, den Stil eines Weber oder eines Rode, dessen Charakter weniger kühn wirkt als im Eingangsallegro. Der Gebrauch des Pianofortes verstärkt absichtlich den archaisierenden Wesenszug einer Musik, die sich nicht mehr leicht datieren läßt.

So dokumentieren die beiden Partituren, deren Entstehungsdaten man eigentlich vertauschen möchte, die Manier eines Komponisten, der sich zunächst als Neuerer fühlte, später aber nur deshalb komponierte, weil er die eigene Technik instandhalten wollte und nicht einmal seine Werke veröffentlichen oder aufführen lassen wollte. Er war sich immer mehr der wachsenden Diskrepanz bewußt, die zwischen seinem ‚Metier‘ und den Schöpfungen der damaligen Genies bestand, von Beethoven angefangen bis zum jungen Berlioz. Die strikte Anwendung der von ihm selbst vermittelten Regeln musste notgedrungen zu einer stereotypen Musik führen, die sich zahllosen Umständen anzupassen hatte, in die der Berufsmusiker sich nach und

nach selbst hatte einzwängen lassen. Die ‚romantische Musik‘ überließ er denen, die jedem vorher bestehenden, vorgefertigten Rahmen abhold, eine dringende menschliche Botschaft, ein seelisches Drama mitzuteilen haben.

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 Kubelik 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. Der Cellist, **Václav BERNÁŠEK** war der Schüler von Prof. K.P. and M. Sádlo. Das Repertoire des KOCIAN-QUARTETTS stützt sich auf die Werke der großen Klassiker (Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms) und auf bedeutende tschechische 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. 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.

Michal KAŇKA, Violoncello. Geboren 1960 in Prag, begann er als 7-jähriger Violoncello zu spielen. Während seiner Studien an der Prager Akademie der Musischen Künste (in Prof. Chuchros Klasse) nahm er 1983 und 1984 am Gregor-Piatigorski-Seminar in Los Angeles bei André Navarra, Maurice Gendron und Paul Tortelier teil. Als Mitglied eines der berühmtesten tschechischen Streichquartette, des **PRAŽÁK Quartetts**, tritt er auf den wichtigsten Konzertpodien auf. Er spielt ein Instrument Giovanni Grancino, Milano 1710.

Petr HEJNÝ spielt ein Instrument Pelligrino Zanetto, Bresciae 1581

Die tschechische Cembalistin **Jaroslav TŮMA** hat sich auf historische Tasteninstrumente (darunter auch Orgeln) spezialisiert und spielt hier auf einem 1995 von Paul McNulty gebauten Pianoforte, einer originalgetreuen Kopie eines 1806 von Walter und Sohn (Wien) gebauten Instruments.

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



ANTONÍN REJCHA



Photo : Chad Evans Wyatt, Washington

KOCIAN QUARTET

PRAGA PRD 250 179

RECORDED IN DOMOVINA STUDIO, JANUARY 2-3, MARCH 25, 29, 2002

RECORDING PRODUCER : Jaroslav RYBAŘ

SOUND ENGINEERS, EDITING, MASTERING : Václav ROUBAL, Karel SOUKENÍK

Cover illustration: Anton Domenico GABBIANI, Musicians of Florence (1725), Palazzo Pitti, Florence (Scala).

© © 2002 AMC, PARIS