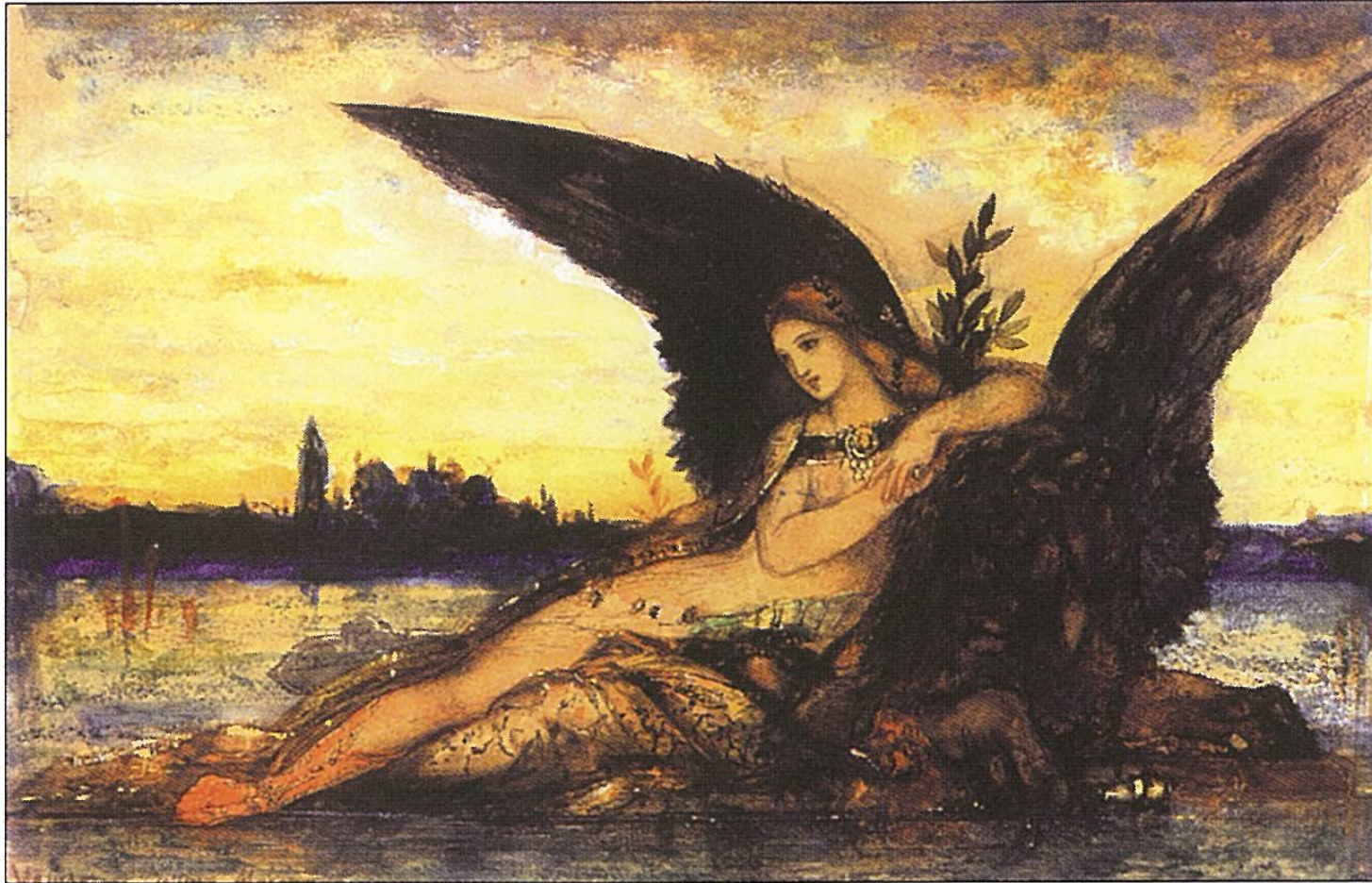


César Franck

string quartet in D

Edouard Lalo : string quartet op.45



KOCIAN QUARTET

PRAHA
Digitals

CÉSAR F R A N C K (1822-1890)

QUATUOR A CORDES en ré majeur (1890)

STRING QUARTET in D major

STREICHQUARTETT D-Dur

43:17

- | | | |
|---------|----------------------|-------|
| 1. I. | Poco lento - Allegro | 15:58 |
| 2. II. | Scherzo: vivace | 04:42 |
| 3. III. | Larghetto | 09:53 |
| 4. IV. | Allegro molto | 12:31 |

EDOUARD L A L O (1823-1892)

QUATUOR A CORDES OP.45, en mi bémol majeur (2° version, 1887)

STRING QUARTET in E flat, op.45

STREICHQUARTETT Es-Dur op.45

24:31

- | | | |
|----|----------------------|-------|
| 5. | Allegro vivo | 06:43 |
| 6. | Andante non troppo | 07:15 |
| 7. | Scherzo. Vivace | 05:12 |
| 8. | Finale. Appassionato | 05:15 |

TOTAL PLAYING TIME : 67:56

Kocianovo kvarteto

KOCIAN QUARTET

Pavel HŮLA, Jan ODSTRČIL, violins/ *Violinen*/violons,

Zbyněk PAĎOUREK, viola/ *Bratsche*/alto,

Václav BERNÁŠEK, cello/ *Violoncello*/violoncelle

FRENCH QUARTETS

For many music lovers, the name of Edouard Lalo brings to mind the *Symphonie espagnole* (1875), whereas for balletomanes, it may be *Namouna* (1879-81). And then there is *Le roi d'Ys* (1888), his operatic masterpiece, which no cabal has yet managed to drive from the repertoire. We know that, in 1839, this son of a Napoleonic officer had to leave home in Lille - when he was 16 - in order to persevere in his musical career and try his luck in the Paris of King Louis-Philippe. He survived thanks to odd jobs and lessons while studying conducting with Habeneck at the Conservatory. He played violin in a number of orchestras and viola in chamber music concerts which proposed 'modern' music: Beethoven, Spohr, Schubert, Mendelssohn, Schumann and...in particular, Weber, whom he venerated.

As of 1848, he composed romances and chamber pieces, whereas the fashion of the day was Italian opera. In 1855, he confirmed his taste for chamber music by accepting the place of violist in the quartet founded by Jules Armingaud, friend and confidant during the dark period of discouragement (1848-68). He withdrew from the quartet in 1872, when Armingaud transformed it into the Société Classique de Musique de Chambre. This institution would make known a number of period works by composers ranging from Saint-Saëns to Rubinstein and thus show the way for the Société Nationale de Musique which had just been formed (1871). When, in 1856, Lalo undertook the composition of the **String Quartet in E flat major**, he counted on it to definitively establish his name as a chamber

musician. Over a period of nearly twenty years, he completed seven works for violin and piano: *Fantaisie originale*, *Allegro maestoso*, *2 Impromptus*, *Arlequin*, *Pastorale* and *Scherzo alla Pulcinella*, *Soirées parisiennes* in collaboration with pianist C. Wehle, and the *Sonata, op.12*, the revised version of a *Grand duo concertant*. These were followed by three works for cello: an *Allegro (appassionato)*, a waltz and the *Sonata* (which was not performed until 1878).

The *Quartet* is unquestionably based on the German model, particularly as illustrated by Beethoven's *Quartetto serioso*. The introductory *Allegro* (in reality, *vivo*) progresses on an intense rhythmic scheme marked by violent contrasts, like a Berlioz-flavoured miniature ballet. The slow movement, *Andante non troppo* in C minor, brings about the required change of atmosphere. The first 18 bars, serious and persistent, are worthy of the model. The second theme is equally austere and plays on a rising ninth, whereas the third and final theme, a strict rhythmic *ostinato* (pattern of syncopated octaves in the violins) completes this exposition. The development does not provide the expected calming, as these various motifs are superposed and clash violently without achieving a real synthesis. The treatment in counterpoint is tightened, the coda only underlining the incompatibility of their nature. The *Vivace* scherzo in G minor powerfully treats three ideas, the last of which is again a rhythmic *ostinato* imposing astonishing chromaticisms. One must wait for the *trio* (in E flat) before this scherzo takes a more melodic, almost lively

turn. The recapitulation brings back the violent tone of the initial statement without the coda re-establishing the relative relaxation of the trio. The Finale, *Appassionato*, more pathetic than violent, pursues its Beethoven quest, particularly in the development wherein the skilful counterpoint differentiates itself from the *Grosse Fuge*, *op.133*. First performed by the Armingaud Quartet on 20 April 1859 at the Salle Pleyel in Paris, the work was not well received by the critics: 'musical metaphysics [...] harmonic research pushed to the extreme [...] excessive rhythmic subtleties...' (E. Roche, *La Presse musicale*); 'cloudy adagio [...], laborious, tormented harmony [...], vague, indecisive conception...' (A. Botte, *La Revue et Gazette Musicale*). Following the first performance of the revised version (basically consisting of a few changes in the finale) on 27 December 1884 at the Société Nationale, the work was finally applauded, without finding its place amongst the great quartets of the time. Even today, its pioneering role in the genre, in France, does not yet seem to have been recognised.

Thirty-five years separate Lalo's quartet from Franck's. Three major works preceded the genesis of the latter: *Psyché* (1887), the *Symphony in D minor* and the *Psalm CL* the following year. The **Quartet in D**, composed between 20 October 1889 and 15 January 1890, appeared as the ultimate expression of Franck's art. Written quickly after having matured over a long period of time, it displays exceptional density and eloquence. Indeed, Franck had long entertained the idea, wishing to enlarge both the form and the expression of the Beethoven model, and even of his youthful

attempts, the piano trios from the early 1840s, notably the one in F sharp in which - at the age of 20 - he tackled the 'cyclical form' for the first time. Nearly a half-century later, relying on skills that had been honed by experience and meditation, the composer intended to leave a musical monument that would be both expressive and pure, in which the four bows would seem to animate a single instrument whose vast ambitus would extend from the lowest register of the cello to the highest note of the violin's chanterelle. In this area, he had been preceded by Lalo and Sylvio Lazzari (whose quartet of 1887-88 was not published until 1911). While at times admittedly looking back to Beethoven, Schubert and Schumann, Franck invents eminently new and personal solutions, in addition to an energy, almost an ingenuity, which raise the discourse to something like a profession of faith. In this regard, the first movement is of masterful boldness: to the reliability of statement of a sonata form is added the freedom of a Lied form. From the beginning, the musician states the broad, almost liturgical, 14-bar cyclical theme in D major, rising to the upper register like a succession of majestic chords on an imaginary organ. The actual exposition then begins, starting from three themes (A in D minor, C tracing a modulating pattern, and B in F major). But, contrasting with the traditional logic, the development is based on the cyclical theme and the two main motifs A and B, which furnish the structure of the recapitulation that is brought to a close by a conclusion in which the cyclical motif reappears in D major. Thus both the sonata and the cyclical forms are respected. The *Scherzo* in F sharp minor (3/8) might seem more conventional in form and

invention. Two themes follow one another: the first, essentially rhythmic, is played *pianissimo* with mutes on the *pizzicati*; the second, more melodic, is similar to a *siciliana* with its lulling balance. The central *Trio* in D also opposes two ideas, rhythmic then melodic, in equal notes. The third part, *larghetto* (3/4), is presented like a rondo enlivened by a long (30 bars) lilting phrase which, according to the composer himself, gave him considerable trouble before receiving its definitive form. It is followed by a second, more tormented idea in triplets, then a third, more assertive. The development establishes an amazing liveliness that does not subside until the recapitulation of the first two ideas, the second serving as a conclusion. The Finale, *Allegro molto*, proposes a summary of the whole work. The composer does not hesitate to quote himself, taking up a few motifs or phrasings from the *Sonata*, the last section of the *Prélude, aria et final* and even the Piano *Quintet*. On the dramatic level, the uneasy, intentionally nostalgic discourse of the first three movements progressively changes to hard-won joy. Franck's personality is expressed in its sincerity and generosity. For once, the listeners were not mistaken and they gave the work, premiered on 19 April 1890 at the Société Nationale de Musique, a triumphal reception. 'Come now !' said Franck, half convinced, half-happy, 'finally the audience is beginning to understand me !' It was high time: seven months later, the musician entered Eternity...

Pierre E. Barbier

Translated by John Tyler Tuttle

The **KOCIAN QUARTET** (*Kocianovo kvarteto*) was founded in the summer of 1972 after its members had concluded their studies at the Prague Academy (AMU), like many other internationally renowned Czech ensembles (e.g. the Talich, the Pražák and the Stamič Quartets). Trained by Professor Antonín Kohout (the cellist of the Smetana Quartet), it was known as "The New String Quartet" until 1975 when it took the name of the violin virtuoso and teacher Jaroslav Kocian (1883-1950). The members of the Quartet are **Pavel HŮLA** (1st violin), a pupil of Mme. Hlunová, prize-winner of the Kocian Competition and Prague Radio's "Concertino Praga", **Jan ODSTRČIL** (2nd violin), a pupil of Jiří Novák, the 1st violin of the Smetana Quartet, **Zbyněk PADOUREK** (viola), a pupil of Professor Jaroslav Motlík, and **Václav BERNÁSEK** (cello), a pupil of K.P. and M. Sádlo. The Quartet pursues an international career and inaugurated its exclusive collaboration with PRAGA with the world première recording of the complete **String Quartets** of Hindemith (PRD 250 113-115, Diapason d'Or, Grand Prix Charles Cros 1997) on the occasion of the centenary of the composer's birth, the complete **Chamber music** of Hans KRÁSA (PRD 250 106, 10 de Répertoire) and an innovative program of MARTINŮ (Paris, Spring of 1932) (PRD 250 111) including Sonatas and the **String Sextet** H 224 with their partners from the Pražák Quartet, Josef Klusoň, viola, and Michal Kaňka, cello.

If you have enjoyed this recording, 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 92210 SAINT-CLOUD, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge as well as quartely announcements of new releases.

QUATUORS FRANÇAIS

Pour beaucoup de mélomanes, le nom d'Edouard Lalo évoque la *Symphonie espagnole* (1875), parfois pour les amateurs de ballet *Namouna* (1879-81), mais surtout le **Roi d'Ys** (1888), son chef-d'œuvre lyrique qu'aucune cabale n'est encore venue retirer du répertoire. On sait moins que ce fils d'officier de Napoléon dut s'enfuir du domicile paternel lillois pour persévérer dans sa carrière de musicien et venir tenter sa chance dès 1839 - il avait seize ans - dans le Paris de Louis-Philippe, vivant de petits métiers, de leçons, tout en suivant la classe de direction d'orchestre de Habeneck au Conservatoire. Il tint une place de violon du rang dans nombre de formations, d'alto dans des concerts de chambre proposant de la musique «moderne»: Beethoven, Spohr, Schubert, Mendelssohn, Schumann...et, surtout, Weber qu'il vénérât. Dès 1848, il compose romances et pièces de chambre, alors que la mode est à l'opéra italien. En 1855, il confirme son goût pour la musique de chambre en acceptant la place d'alto du quatuor fondé par Jules Armingaud, l'ami et confident de la période obscure (1848-68). Il ne s'en retire qu'en 1872 lorsque Armingaud transforme son quatuor en institution, la Société Classique de Musique de Chambre qui va faire connaître nombre de partitions d'époque, signées aussi bien de Saint-Saëns que de Rubinstein, montrant ainsi la voie à la Société Nationale de Musique qui vient de se constituer (1871). Lorsqu'en 1856 il entreprend la composition du *Quatuor à cordes en mi bémol majeur*, Lalo s'impose ce dernier effort pour se faire définitivement reconnaître comme chambriste. En presque vingt ans, il a

achevé sept opus pour violon et piano, *Fantaisie*, *Allegro maestoso*, deux fois *Deux Impromptus* (op.4 et op.8), *Arlequin*, *Soirées parisiennes* en collaboration avec le pianiste C.Wehle, enfin une *Sonate* op.12, aboutissement d'un *Duo concertant* ; ont suivies deux partitions pour violoncelle: un *Allegro (appassionato)* et une *Sonate* (qui ne sera créée qu'en 1878).

Le **Quatuor** s'appuie sans conteste sur le modèle germanique, en particulier celui laissé par Beethoven avec le *Quartetto serioso*. L'**allegro** liminaire, réellement **vivo**, progresse sur une rythmique intense et de violents contrastes, à l'instar d'une musique de ballet miniature à saveur berliozienne. Le mouvement lent, **andante non troppo** en ut mineur, apporte le changement de climat voulu. Les dix-huit premières mesures, graves et obstinées, sont dignes du modèle. Le second thème est tout aussi austère et joue sur une neuvième ascendante, tandis que le troisième et dernier, strict ostinato rythmique (dessin d'octaves syncopées aux violons) achève cet exposé. Le développement n'amène pas l'apaisement attendu, ces différents motifs se superposant et se heurtant violemment sans parvenir à une véritable synthèse. Le traitement en contrepoint se resserre, la coda ne faisant que constater l'incompatibilité de leur nature. Le scherzo **vivace**, en sol mineur, traite en force trois idées, dont la dernière est encore un ostinato rythmique imposant d'étonnants chromatismes. Il faut attendre le *trio* (en mi bémol) pour que ce scherzo prenne une tournure plus mélodique, presque enjouée. La réexposition

retrouve la violence de ton de l'énoncé initial sans que la coda reinstaure la relative détente du trio. Le finale, **appassionato**, plus pathétique que violent, poursuit sa quête beethovénienne, en particulier lors du développement dont le savant contrepoint se démarque de celui de la *Grande Fugue* op.133. Lors de sa création par le Quatuor Armingaud le 20 avril 1859 à Pleyel, l'œuvre fut mal accueillie par la critique : *métaphysique musicale, recherche harmonique poussée à l'extrême, subtilités rythmiques excessives* [E. Roche, La Presse Musicale], *adagio nuageux, harmonie laborieuse et tourmentée, conception indéfinie et vague* [A. Botte, La Revue et Gazette Musicale]. Lors de l'audition de la version remaniée [essentiellement quelques retouches au finale] le 27 décembre 1884 à la Société Nationale, la partition fut enfin ovationnée, sans pour autant entraîner sa mise au répertoire des grands Quatuors d'époque et d'aujourd'hui, comme si son rôle de pionnier dans le genre, en France, n'était pas encore reconnu.

Trente-cinq ans séparent les compositions du *Quatuor à cordes* de Lalo et de celui de Franck. Trois partitions majeures précèdent la genèse de ce dernier : *Psyché* en 1887, la *Symphonie en ré mineur* et le *Psaume CL* en 1888. Le *Quatuor*, composé du 20 octobre 1889 au 15 janvier 1890, apparaît comme l'aboutissement ultime de l'art franckiste. Rapidement écrit mais longuement mûri, il fait preuve d'une densité et d'une éloquence exceptionnelles. Depuis longtemps en effet, Franck en caressait l'idée, désirant élargir et la forme et l'expression des modèles beethovéniens, voire de ses propres essais de jeunesse, les *Trios* avec piano des années 1840-42, notamment celui en fa

dièse, où il abordait pour la première fois - à vingt ans - la «forme cyclique». Près d'un demi-siècle plus tard, servi par un métier sans cesse enrichi par l'expérience et la méditation, le musicien entend laisser un monument de musique à la fois expressive et pure, où les quatre archets sembleraient animer un seul et même instrument dont l'immense ambitus s'étendrait du plus grave du violoncelle à la note la plus aiguë de la chanterelle du violon. En ce domaine, l'avaient précédé Lalo, puis Sylvio Lazzari en 1887-88 (dont le *Quatuor* ne fut publié qu'en 1911). S'il regarde certes, parfois, vers Beethoven, Schubert et Schumann, Franck apporte des solutions éminemment personnelles et neuves, en sus d'une énergie, d'une ingénuité presque, qui rendent le discours proche d'une profession de foi. A cet égard, le premier mouvement est d'une audace conquérante : à la sûreté d'exposé d'un plan de sonate s'ajoute la liberté d'une forme-lied. D'entrée, le musicien énonce le thème cyclique de quatorze mesures en ré majeur, ample, presque liturgique, s'élevant jusqu'à l'aigu, telle une suite d'accords majestueux sur un orgue imaginaire. L'exposition proprement dite débute alors, partant de trois thèmes (A en ré mineur, C traçant un dessin modulant et B sonnant en fa majeur). Mais, s'opposant à la logique traditionnelle, le développement s'appuie sur le thème cyclique et sur les deux motifs principaux A et B, fournissant eux-mêmes l'ossature de la réexposition que clôt une conclusion où le motif cyclique réapparaît en ré majeur. Ainsi sont respectés plan de sonate et tournure cyclique. Le **scherzo** à 3/8 en fa dièse mineur peut paraître plus conventionnel de forme et d'invention. Deux thèmes se succèdent: le pre-

mier, essentiellement rythmique, se joue *pianissimo* et avec sourdines sur des pizzicatos; le second, plus mélodique, est proche de la sicilienne avec son balancement berceur. Le trio central en ré oppose également deux idées, rythmique puis mélodique, en notes égales. Le troisième volet, **largetto** à 3/4, se présente comme un rondeau qu'anime une longue phrase chantante de trente mesures qui, d'après le compositeur lui-même, lui donna bien du mal avant de recevoir son énoncé définitif. Elle est suivie d'une seconde idée, plus tourmentée en triolets, puis d'une troisième plus affirmée. Le développement instaure une étonnante animation qui ne s'apaise qu'avec la réexposition des deux premières idées, la seconde servant de conclusion. Le finale, **allegro molto**, propose à lui seul un résumé de toute l'œuvre. Le musicien n'hésite pas à s'auto-citer, reprenant quelques motifs ou tournures de la *Sonate*, du *final* de *Prélude-aria*, et même du *Quintette*. Au plan dramaturgique, le discours volontiers nostalgique, inquiet, des trois premiers mouvements se mue progressivement en joie douloureusement conquise. La personnalité de Franck s'exprime en sa sincérité, sa générosité. Les auditeurs, pour une fois, ne s'y trompèrent point et firent à l'œuvre, créée le 19 avril 1890 à la Société Nationale de Musique, un véritable triomphe : *Allons*, dit Franck, mi-convaincu, mi-heureux, *voilà le public qui commence à me comprendre* !. Il était temps: sept mois plus tard, le musicien s'envolait pour l'éternité...

Pierre E. Barbier

Le **QUATUOR KOCIAN** (*Kocianovo kvarteto*), constitué au cours de l'été 1972, après avoir terminé ses études à l'Académie de Prague (AMU), a suivi la classe du Prof. Antonín Kohout (violoncelliste du Quatuor Smetana). Il est formé de **Pavel HŮLA** (1^o violon), élève de Mme Hlouňová, lauréat du Concours Kocian et du «Concertino Praga» de la Radio Tchèque, **Jan ODSTRČIL** (2^o violon) élève de Jiří Novák, le 1^o violon du Quatuor Smetana, **Zbyněk PAĐOUREK** (alto), élève du Prof. Jaroslav Motlík, et **Václav BERNÁSEK** (violoncelle), pupille de K.P. et M. Sádlo. L'ensemble poursuit une grande carrière internationale et a inauguré sa collaboration avec PRAGA DIGITALS en acceptant d'enregistrer en première mondiale l'intégrale de l'œuvre de quatuor à cordes de Paul HINDEMITH (PRD 250 113-115, Diapason d'Or, Prix Charles Cros 1997) à l'occasion du centenaire du compositeur, l'intégrale de la musique de chambre de Hans KRÁSA (PRD 250 106), les Sextuors à cordes «Souvenir de Florence» de TCHAJKOVSKI et le Sextuor op.48 de DVOŘÁK (PRD 250 116), ainsi qu'un florilège dédié à MARTINŮ (Paris, Printemps de 1932) (PRD 250 111) comportant Sonates et Sérénade pour cordes ainsi que le **Sextuor à cordes H 224** avec leurs partenaires habituels, l'altiste, Josef Klusoň, et le violoncelliste, Michal Kaňka, du Quatuor Pražák.

Si ce disque vous a plu, 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.

FRANZÖSISCHE STREICHQUARTETTE

Viele Musikfreunde assoziieren den Namen Edouard Lalo mit der *Symphonie espagnole*, dem unverwüstlichen *Violinkonzert* (1875), mit *Namouna* (1879-81), einer Komposition, die Ballettliebhaber besonders schätzen, aber vor allem mit dem *Roi d'Ys* (1888), dem lyrischen Meisterwerk Lalos, das zum eisernen Bestand des Opernrepertoires gehört. Weniger bekannt ist die Tatsache, dass dieser - er war der Sohn eines Offiziers Napoleons - das Vaterhaus in Lille verlassen musste, um sich der Musikerlaufbahn widmen zu können. Er war 16 Jahre alt, als er 1839 nach Paris kam, dem Paris Louis-Philippes, um dort sein Glück zu versuchen. Von Gelegenheitsarbeiten und Privatstunden lebend, hospitierte er am Pariser Konservatorium in Habenecks Klasse für Orchesterleitung. Er wirkte als Orchestergeiger in verschiedenen Ensembles; als Bratschist nahm er an Kammermusikkonzerten teil, die 'moderne' Musik boten: Beethoven, Spohr, Schubert, Mendelssohn, Schumann und vor allem Weber, den Lalo verehrte. 1848 komponiert dieser Romanzen und Kammermusikwerke, zu einer Zeit, wo die italienische Oper Mode war. Im Jahre 1855 bestätigt er seine Vorliebe für die Kammermusik, indem er in dem von Jules Armingaud gegründeten Streichquartett die Bratschistenstelle übernimmt. Armingaud war in den Jahren zwischen 1848 und 1868, als Lalo noch unbekannt war, dessen Freund und Vertrauter gewesen. Erst 1872 wird Lalo aus Armingauds Streichquartett ausscheiden. Zu dieser Zeit wird dieses Ensemble zu einer

wahren Institution, der 'Société classique de musique de chambre', die viele neue Werke - etwa von Saint-Saens oder von Rubinstein - zur Aufführung bringen sollte, somit der gerade gegründeten 'Société Nationale de Musique' (1871) den Wegweisend. Als Lalo 1856 das **Es-Dur-Streichquartett** zu komponieren anfängt, will er sich ein letztes Mal bemühen, als Kammermusikkomponist volle Anerkennung zu erlangen. Innerhalb von fast zwanzig Jahren hatte er sieben Werke für Violine und Klavier vollendet: die *Fantasie*, *Allegro maestoso*, zweimal Zwei Impromptus (op.4 und op.8), *Arlequin*, *Soirées parisiennes* in Zusammenarbeit mit dem Pianisten C. Wehle, schließlich eine *Sonate* op.12, welche die endgültige Fassung eines *Konzertanten Duos* darstellte. Darauf folgten zwei Werke für Cello: ein *Allegro* (appassionato) und eine *Sonate*, die erst 1878 uraufgeführt wurde.

Das **Streichquartett** lehnt sich zweifellos an das deutsche Modell an, insbesondere an das von Beethoven mit seinem *Quartetto serioso* hinterlassene. Der Eingangssatz, ein echtes **Allegro vivo**, entwickelt sich dank einer prägnanten Rhythmik und schroffen Kontrasten, eine Art Ballettmusik im Kleinformat, die an Berlioz erinnert. Der langsame Satz, ein **Andante non troppo** in c-moll, bringt den nötigen Stimmungswechsel. Die ersten achtzehn Takte haben einen ernsten, ostinaten Charakter und sind des Beethovenschen Modells würdig. Das zweite Thema weist eine ähnliche Strenge auf und benutzt eine aufsteigende Note als charakteristisches

Intervall, während das dritte und letzte Motiv die Exposition in einem strikten rhythmischen Ostinato beschließt (mit synkopierten Oktaven in den Violinen). Die Durchführung bringt die erwartete Beruhigung nicht, da die verschiedenen Motive einander überlagern, ohne zu einer wirklichen Synthese zu gelangen. Die Behandlungsweise wird noch strenger kontrapunktisch und die Coda kann schließlich nur die unversöhnliche Natur der Motive feststellen. Das **Vivace**, ein Scherzo in g-moll, beruht auf drei kraftvollen musikalischen Gedanken, unter denen der dritte schon wieder als rhythmisches Ostinato mit merkwürdigen chromatischen Figuren erscheint. Erst das **Trio** (in Es) wird in diesem Scherzo eine melodischere, fast muntere Wendung herbeiführen. Mit der Reexposition kehrt der ungestüme Habitus des anfänglichen Motivs wieder, ohne dass die Coda zur relativen Entspannung des *Trios* zurückfindet. Das **Finale** (appassionato), ein weniger heftig als pathetisch wirkender Satz, wandelt wieder auf Beethovens Spuren, vor allem bei der Durchführung, deren kunstvoller Kontrapunkt an den der *Großen Fuge* op.133 gemahnt. Als das Werk am 20. April 1859 im Pleyel-Konzertsaal vom Armingaud-Quartett uraufgeführt wurde, kam es bei der Kritik nicht an: E. Roche (La Presse musicale) erblickte darin 'musikalische Metaphysik,...eine auf die Spitze getriebene harmonische Komplexheit, ...übertriebene rhythmische Subtilitäten'; A.Botte (La Revue et Gazette musicale) sprach von einem 'wolkenverhangenen Adagio, von einer mühseligen, gequälten Harmonik, von einer unbes-

timmten, verschwommenen Konzeption'. Als eine überarbeitete Fassung des Werkes (sie enthält hauptsächlich einige wenige Änderungen im Finale) am 27. September 1884 von der Société Nationale präsentiert wurde, erlebte die Komposition einen durchschlagenden Erfolg. Dennoch haben die großen Quartette, die damaligen wie die heutigen, das Werk kaum in ihr Repertoire aufgenommen, als hätte man in Frankreich dessen bahnbrechende Bedeutung in der Gattung des Streichquartetts noch nicht wirklich anerkannt.

Eine Zeitspanne von fünfunddreißig Jahren liegt zwischen der Komposition von Lalos Streichquartett und derjenigen von Francks **Quartett**. Drei Hauptwerke Francks sind vor seinem Streichquartett entstanden: *Psyche* im Jahre 1887, die *d-moll-Sinfonie* und der *Psalm CL* im Jahre 1888. Das zwischen dem 20. Oktober 1889 und dem 15. Januar 1890 komponierte **Quartett in D-Dur** bedeutet die Vollendung der Kunst César Francks. Das innerlich ausgereifte Werk wurde schnell niedergeschrieben: es zeugt von außergewöhnlicher Dichte und Aussagekraft. Seit langem schon trug sich der Komponist mit dem Gedanken, ein solches Werk zu schreiben, da er Form und Ausdruck der Beethovenschen Modelle sowie auch der eigenen Jugendversuche zu erweitern wünschte. In den *Klaviertrios*, die er 1840-42 geschrieben hatte, insbesondere im fis-moll Trio hatte der Komponist zum erstenmal die zyklische Form ins Auge gefaßt. Fast ein halbes Jahrhundert später will Franck, an Erfahrung und geistiger Tiefe stets reicher geworden, ein musika-

liches Werk schaffen, das sich zugleich durch Ausdruckskraft und Reinheit auszeichnen sollte, das er gleichsam für ein einziges Instrument schreibt, dessen Tonumfang von den tiefsten Tönen des Cellos bis zu den höchsten der Violine reicht. In diesem Bereich waren ihm Lalo, dann Sylvio Lazzari im Jahre 1887-88 (sein *Streichquartett* wurde erst 1911 veröffentlicht) zuvorgekommen. Selbst wenn er sich manchmal an Beethoven, Schubert und Schumann erinnert, bringt Franck persönliche und neuartige Lösungen; dazu kommen eine Energie und eine Treuherzigkeit, die seinem Werk den Charakter eines Glaubensbekenntnisses geben. In dieser Hinsicht ist der erste Satz von großer Kühnheit: zu den festen Umrissen eines Sonatensatzschemas kommt die Bewegungsfreiheit der Liedform hinzu; gleich zu Beginn wird das vierzehn Takte umfassende zyklische Thema in D-Dur vorgetragen, ein großzügiges, fast liturgisches Thema, das sich zu hohen Tönen erhebt und so wirkt, als würde eine Reihe von majestätischen Akkorden auf einer imaginären Orgel gespielt. Danach beginnt die eigentliche Exposition, die von drei Themen ausgeht (A in d-moll, C modulierend und B in F-Dur). Aber entgegen der traditionellen Logik stützt sich die Durchführung auf das zyklische Thema und auf die beiden Hauptmotive A und B, die ihrerseits das Gerüst für die Exposition liefern, deren Schluß das zyklische Motiv in D-Dur erklingen läßt. Somit wird zugleich dem Sonatensatzplan und der zyklischen Form Rechnung getragen. Das **Scherzo** (3/8) in Fis-Dur mag in Form und Erfindung konventioneller erscheinen. Zwei Themen folgen aufei-

nander: das erste ist ein wesentlich rhythmisches; es wird pianissimo und con sordino mit pizzicato-Begleitung gespielt. Das zweite, melodischere ähnelt dem Siciliano mit seinem wiegenden Rhythmus. Das Trio des Mittelteils (in D) stellt ebenfalls zwei Motive, ein rhythmisches, dann ein melodisches in gleichmäßigen Notenwerten einander gegenüber. Der dritte Satz, ein **Larghetto** im 3/4 Takt nimmt die Form eines Rondos an; eine lange melodische Periode von dreißig Takten belebt es, eine Stelle, die den Komponisten, wie er selber zugibt, viel Mühe gekostet hat, bevor er die endgültige Fassung fand. Darauf folgt ein zweites, ruheloses Triolenmotiv, dann ein drittes energischeres. Die Durchführung bringt eine viel lebhaftere Episode mit sich, die sich erst mit der Reexposition der ersten zwei musikalischen Gedanken wieder beruhigt. Der letztere Gedanke dient als Schluß. Das **Finale, Allegro molto**, stellt eine Art Zusammenfassung des ganzen Werkes dar. Der Autor nimmt keinen Anstand, sich selbst zu zitieren, indem er einige Motive oder Wendungen aus der *Sonate*, aus dem Finale des Stückes *Prélude-Aria* oder gar aus dem *Klavierquintett* wiederaufnimmt. Auf der Ebene der dramatischen Progression verwandelt sich die oft wehmütige, unruhige musikalische Aussage der ersten drei Sätze nach und nach in unter Schmerzen errungene Freude. Francks Persönlichkeit kommt hier in ihrer Ehrlichkeit und Großzügigkeit zum Ausdruck. Dies entging den Zuhörern nicht, die das am 19. April von der 'Société Nationale de musique' uraufgeführte Werk mit heller Begeisterung begrüßten. Halb überzeugt und

halb froh sagte Franck "Siehe da, nun beginnt das Publikum, mich zu verstehen". Es war auch höchste Zeit: sieben Monate später ging der Komponist in die Ewigkeit ein.

Pierre E. Barbier
Deutsche Fassung: Prof. Jean Isler

Das **KOCIAN-QUARTETT** (Kocianovo kvarteto) wurde im Sommer 1972 in Prag gegründet. Wie viele andere international bekannte tschechische Ensembles (die Quartette Talich, Pražák, Stamicz...) entstand es im Anschluß an die Studienzeit seiner Mitglieder an der Prager Akademie (AMU). Von Prof. Antonín Kohout ausgebildet (dem Cellisten des Smetana-Quartetts) nannte sich das Ensemble zunächst "Das Neue Streichquartett", bis es 1975 den Namen des Violinvirtuosen und -pädagogen Jaroslav Kocian (1883-1950) übernahm. Seine Mitglieder sind **Pavel HŮLA** (Erste Geige), Schüler von Frau Hlounová, Preisträger des Kocian-Wettbewerbs und des "Concertino Praga", vom Tschechischen Rundfunk, **Jan**

ODSTRČIL (Zweite Geige), Schüler Jiří Nováks, der Ersten Geige des Smetana-Quartetts, **Zbyněk PAĎOUREK** (Bratsche), Schüler Prof. Jaroslav Motlíks, und **Václav BERNÁŠEK** (Violoncello), gefördert von K.P. und M. Sádlo. Das Ensemble blickt auf eine große internationale Karriere zurück. Zu Beginn seiner exklusiven Zusammenarbeit mit PRAGA nahm das Kocian-Quartett in einer Weltpremiere anlässlich des hundertsten Geburtstags HiINDEMITHS das gesamte Werk des Komponisten für Streichquartett auf (PRAGA PRD 250 113-115, Diapason d'Or, GRAND PRIX CHARLES CROS 1997), das gesamte Kammermusikwerk von Hans KRÁSA (PRD 250 106), die drei Streichquartette von Pavel HAAS (PRD 250 118), sowie mit seinen gewöhnlichen Partnern, dem Bratschisten Josef Klusoň und dem Cellisten Michal Kaňka vom Pražák-Quartett, das Streichsextett H 224 in einem Bohuslav MARTINŮ gewidmeten Programm (Paris, Frühjahr 1932, PRD 250 111) und die Streichsextette von TSCHAIKOWSKY op.70 „Souvenir de Florence“ und von DVORÁK op.48 (PRD 250 116).

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 Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.