



**LEOŠ JANÁČEK**

*Kreutzer Sonata*

STRING QUARTET No.1

*Intimate Letters*

STRING QUARTET No.2

**PAVEL HAAS**

*From the  
Monkey Mountains*

STRING QUARTET No.2

**ESCHER STRING QUARTET**

**COLIN CURRIE** percussion

## JANÁČEK, Leoš (1854–1928)

### String Quartet No. 1 (1923)

18'16

'Kreutzer Sonata' ('Z podnětu L. N. Tolstého »Kreutzerovy sonáty«')

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Adagio – Con moto</i>                | 4'13 |
| 2 | II. <i>Con moto</i>                        | 4'19 |
| 3 | III. <i>Con moto – Vivo – Andante</i>      | 4'11 |
| 4 | IV. <i>Con moto – (Adagio) – Più mosso</i> | 5'27 |

### String Quartet No. 2 (1928)

25'22

'Intimate Letters' ('Listy důvěrné')

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 5 | I. <i>Andante – Con moto – Allegro</i>  | 5'53 |
| 6 | II. <i>Adagio – Vivace</i>              | 5'49 |
| 7 | III. <i>Moderato – Adagio – Allegro</i> | 5'44 |
| 8 | IV. <i>Allegro – Andante – Adagio</i>   | 7'45 |

## HAAS, Pavel (1899–1944)

**String Quartet No. 2, Op. 7 (1925)** 31'18

'From the Monkey Mountains' ('Z Opíčích hor')

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 9  | I. Landscape (Krajina). <i>Andante</i>                            | 10'06 |
| 10 | II. Cart, Driver and Horse (Kočár, kočí a kůň). <i>Andante</i>    | 4'31  |
| 11 | III. The Moon and I... (Měsíc a já...). <i>Largo e misterioso</i> | 8'01  |
| 12 | IV. A Wild Night (Divá noc). <i>Vivace e con fuoco</i>            | 8'22  |

TT: 76'01

## Escher String Quartet

**Adam Barnett-Hart and Brendan Speltz** *violins*

**Pierre Lapointe** *viola* · **Brook Speltz** *cello*

*with Colin Currie* *percussion* (track 12)

### Instrumentarium:

Adam Barnett-Hart	Violin: Gioffredo Cappa, Saluzzo c. 1710. Bow: Dominique Peccatte 1835–38
Brendan Speltz	Violin: Carl Becker 1925. Bow: Hill
Pierre Lapointe	Viola: Michele Deconet 1780. Bow: Charles Louis Bazin
Brook Speltz	Cello: Jean-Baptiste Vuillaume 1857. Bow: Claude Thomassin

Much ink has been spilled over the last centuries about just how we should think about instrumental music. Is it some kind of ‘universal language’ or, as some would have it, the communication of emotions? Is it actually part of the ‘real world’, like a stone or a vacuum cleaner, or does it inhabit some more abstract realm, something we might call musical space? These questions are perhaps even more pressing when we speak of something like the string quartet tradition, perhaps the most esoteric and ascetic of all the genres. While all answers to such things are provisional, the three pieces on this disc suggest that music is simultaneously of this world and apart from it.

Although there were precedents of string quartets that purported to be about ‘real’ things, it was Beethoven whose prestige and originality cemented the notion of the programmatic string quartet, particularly in his Op. 132, where the slow movement is entitled ‘Heiliger Dankgesang’ (Holy Thanksgiving) upon the recovery from an illness, with a passage labelled ‘new strength’ presenting the programmatic and autobiographical quartet at the same time.

Other composers picked this up, but nowhere more powerfully than in the Czech lands, first through the popularity and quality of Bedřich Smetana’s autobiographical quartet ‘From My Life’ (including the composer’s attempt to depict the tinnitus that announced his impending deafness) and later through some of the compositions on this disc.

Both of **Leoš Janáček**’s quartets have programmatic aspects and, while the First may have autobiographical resonances, its ‘real world’ aspect is found mostly in possible concordances with Tolstoy’s novella *The Kreutzer Sonata*. The work originated as a piano trio, at least in part, more than a decade before its first quartet performance in 1924, and was rethought and amplified in 1923 as a response to a request from the Czech Quartet who premièred the work.

Here is what we know about the programmatic aspects of the quartet: almost

nothing. Or rather, there's a whole novella on which it is somehow 'based'. So a possible 'ideal' response to the quartet might include reading the book and contemplating the music in light of it. When a composer gives a work such a title, it cannot exactly be completely ignored but, at the same time, we admit that it cannot provide any definitive insight. The novella is a racy and somewhat controversial literary diatribe on such things as marriage, adultery and murder; and there is a strong implication that music, in this equation, is a source of the kind of erotic charge that can destroy a marriage.

The quartet opens with one of the most striking musical images of the early 20th century: to those who know it, it is as weighty and powerful as the beginning of Beethoven's Fifth or *The Rite of Spring*. Or rather it is a kind of 'dual image': a rising idea culminating in a kind of vibrating frisson is immediately followed by a jerky dance, and these two alternate to begin the work. The second movement appears on the surface as a syncopated polka with all kinds of interruptions. The further thematic material consists of ghostly tremolos (bar 48), and an *espressivo* idea in the middle (bar 68) which culminates in a fierce climax (bar 98). Janáček's quartet is the only example of a musical work based on a literary source that is, in turn, based in some way on a musical work. And it is in the third movement that Janáček pays homage to Beethoven, with a theme, played in canon, that invokes the memorable theme from the latter's famous 'Kreutzer' violin sonata. The finale begins with a kind of ashen imitation of the opening of the first movement and moves on to a pulsing conclusion that some believe is a reference to a train (bar 126), the place where Tolstoy's novella begins and ends.

The Second Quartet, completed only months before Janáček's death in 1928, may take a little longer to digest, since it opens as if in the middle of a conversation rather than at the beginning of one, as does the First Quartet. But it is a miraculous work – in its blending of the personal and the abstract, it is in its way unprecedented.

It begins with a trill in the cello, followed almost immediately by a passage in the upper strings in consonant parallel intervals, the two violins playing like two lovers singing a folk song. Then, in a dark version of the First Quartet's opening, there is a rapid shift to another world, where the instructions to play on the bridge (*sul ponticello*) invoke more ghostly sounds.

We know both more and less about the extramusical sources for this quartet. Unlike the First Quartet, where we have an entire novella to pore through, what we have in the Second is a series of statements and comments that make it clear that one impetus for the composition was Janáček's love for Kamila Stosslova who, from around 1916, had become an object of desire and an artistic muse.

Not only did Janáček tell Kamila herself about her role: 'You stand behind every note, living, forceful, loving. The fragrance of your body, the glow of your kisses – no, really of mine. But the softness of your lips. Those notes of mine kiss all of you. They call for you passionately'; but in his letters to Kamila, he made clear that this or that moment in the composition has specific meaning with regard to the history of their relationship. At the same time, his confidante at the time, Kafka's friend Max Brod, probably was responsible for dissuading him from publicly stating the 'subject' of the quartet. It is also possible that for this reason the original title, 'Love Letters', was replaced in the end by 'Intimate Letters'.

Finally, his association with Kamila and, frankly, with love itself, led him to conceive of the quartet for two violins, cello and viola d'amore, a baroque version of the viola with sympathetic strings. It was only after a rehearsal that he was talked out of using the instrument and resorted to a 'normal' viola.

The work is filled with love songs and eruptions. One of its greatest moments occurs in the middle of the third movement. Describing it, the composer wrote to Kamila that the music dissolves into 'a picture of you' (bar 25), a picture that gives way an explosion with an extreme high E in the first violin (bar 63) leading to

another iteration of the parallel ‘lovers’ intervals (bars 71–75). The final movement features folk dances, love songs, more ghostly trills and a *pizzicato* serenade. Though we can say that Kamila and Janáček’s love for her are some part of the story, what ultimately grips us is the exhilarating succession of interlocking ideas of originality and power.

Janáček is often thought to have been a composer without real followers, but part of the reason for this is that several of the most talented Moravian composers perished or were murdered during the Second World War: Vitězslava Kaprálová, the brilliant talent whose father was a Janáček student and for whom the latter was a guiding light; Gideon Klein, who played Janáček’s compositions in the Terezín Ghetto; and, of course, **Pavel Haas**, who studied with him in Brno. One might have been tempted to think that Haas’s Second Quartet reflects his experience with Janáček’s Second Quartet, but it actually was written three years earlier.

With its combination of rolling hills, small villages and green fields, the Czech Moravian Highlands are a kind of paradise, one part of which is known in the local Brno dialect as the Monkey Mountains. In the early 1920s Pavel Haas had a memorable sojourn there, and recalled his time, not in a travel diary but in his Second String Quartet, subtitled ‘From the Monkey Mountains’, completed in 1925.

About the work, Haas wrote the following before the first performance:

Although the movements are given programmatic titles [‘Landscape’; ‘Cart, Driver and Horse’; ‘The Moon and I’; ‘A Wild Night’], this is not for the sake of some kind of painting, as the listener might easily think. I simply intended to capture several strong impressions evoked by a light-hearted summer vacation in the country. [...] I could have entitled the movements plainly with Roman numerals and supplemented those with Italian tempo markings. I did not do that, however, because I wanted to confess openly the actual source of my inspiration and thoughts to the listener.

This kind of writing illustrates the trickiness of music and its ‘backstories’, because once we know the ‘actual source’ it’s not clear that we can pretend not to be influenced by it. And we have no idea whether Haas, here, is protecting himself from critics by suggesting a more ‘abstract’ state for his work.

Whatever the case, though, this a work whose themes are extraordinarily visceral and cinematic. The first movement, entitled ‘Landscape’, presents a static and mysterious vision, avoiding any sharp lines until a moment in the centre where everything dissolves at bar 87, in a haunting passage marked *amoroso e con dolore*, as if an actual reminiscence of something lost. The second movement, ‘Cart, Driver and Horse’, is one of the rare musical movements that can make the listener actually dizzy, as it sways chromatically up and down, mimicking a carriage ride. The third movement, ‘The Moon and I’, is marked *Largo e misterioso* and is another static soundscape, yet one that grows ever brighter until a ghostly echo of the *amoroso* theme from the first movement appears, now marked *ppp* (bar 96).

Haas saves his most stunning passage for just near the end: in the middle of the finale – a rollicking, jazzy movement with *ad libitum* percussion entitled ‘A Wild Night’ – there is a sudden interruption as everything comes to a complete halt (bar 212). In some recordings the silence, marked with a G.P. (Grand Pause) in the score, lasts as long as ten seconds. When the piece resumes, the percussion has vanished, and we hear the now-muted strings intone a simple slow song in Moravian folk style, the first violin and cello in octaves with spicy intervals in the other instruments. This is a self-quotation of a piece Haas had written in Janáček’s masterclass and also arranged as an untitled song for solo piano.

The original version was composed to the Moravian folk text, ‘When I arrived my love was still sleeping’, which Janáček had also set with a different tune. Presented wordlessly in the quartet, this theme opens up into a world of longing and dreamy passion, before the ‘real world’ of the movement crashes to a noisy (and



percussive) conclusion. We are told reliably that this moment is a reminiscence of Haas's love affair with the writer Maria Podešvová (1901–94) who recalled it shortly before her death in a series of deeply felt letters to Haas's biographer Lubomir Peduzzi. She writes, almost seventy years after her love affair with Haas: 'But that first love with Pavel was the most beautiful. Even though I had a happy marriage for over a half-century, I still think about it.' Tucked away in the middle of the quartet's final movement, this interlude not only recalls a moment of Haas's personal enchantment, but also encapsulates a world of intensely personal meanings.

After engaging with Haas's visceral work, with a wild coach ride, the ghostly moon, thematic reminiscences and a hidden love song, we may come to understand Janáček's rather counterintuitive words:

Composing with notes is not as easy as small and simple minds would have it. To a great extent it's a visual art.

© *Michael Beckerman 2023*

The **Escher String Quartet** has received acclaim for its profound musical insight and rare tonal beauty. A former BBC New Generation Artist and recipient of the Avery Fisher Career Grant, the quartet has performed at the BBC Proms at Cadogan Hall and is a regular guest at Wigmore Hall. In its home town of New York, the ensemble serves as season artists of the Chamber Music Society of Lincoln Center.

The Escher Quartet has made a distinctive impression throughout Europe, with notable débuts including the Amsterdam Concertgebouw, Berlin Konzerthaus, Kings Place in London, Tel Aviv Museum of Art and the Auditorium du Louvre. The group has appeared at festivals such as the Heidelberg Spring Festival, Budapest's Franz Liszt Academy, the Risør Chamber Music Festival in Norway and the

Perth International Arts Festival in Australia.

As well as having a growing European profile, the Escher Quartet continues to flourish in North America, performing at the Aspen Music Festival, Santa Fe Chamber Music Festival, Toronto Summer Music, Chamber Music San Francisco, and the Ravinia and Caramoor festivals. The quartet has held faculty positions at Southern Methodist University in Dallas, TX and the University of Akron, OH.

Within months of its inception in 2005, the ensemble came to the attention of key musical figures worldwide. Championed by the Emerson Quartet, the Escher Quartet was invited by both Pinchas Zukerman and Itzhak Perlman to be Quartet in Residence at each artist's summer festival.

The Escher Quartet takes its name from the Dutch graphic artist M.C. Escher, inspired by Escher's method of interplay between individual components working together to form a whole.

*<https://escherquartet.com>*

For information about Colin Currie, please visit *[www.colincurrie.com](http://www.colincurrie.com)*

In den letzten Jahrhunderten wurde viel Tinte darüber vergossen, was wir denn von Instrumentalmusik zu halten haben. Ist sie eine Art „Universalsprache“ oder, wie andere meinen, die Sprache der Gefühle? Ist sie tatsächlich Teil der „realen Welt“, wie ein Stein oder ein Staubsauger, oder gehört sie abstrakteren Bereichen an, die man als musikalischen Raum bezeichnen könnte? Diese Fragen stellen sich noch dringlicher, wenn wir uns mit dem Streichquartett beschäftigen, der vielleicht esoterischsten und asketischsten aller Gattungen. Antworten auf derlei Fragen sind allenfalls provisorisch, doch die drei Stücke auf diesem Album legen nahe, dass Musik von dieser Welt ist – und zugleich auch nicht.

Auch wenn es zuvor schon Streichquartette gab, die von „realen“ Dingen zu handeln behaupteten, war es doch Beethoven, dessen Prestige und Originalität die Idee des programmatischen Streichquartetts etablierte. Insbesondere sein op. 132, dessen langsamer Satz („Heiliger Dankgesang“) nach einer überstandenen Erkrankung entstand und eine Passage enthält, die mit „neue Kraft fühlend“ überschrieben ist, verkörpert das ebenso programmatische wie autobiografische Quartett.

Andere Komponisten griffen diese Idee auf, nirgends aber geschah das eindringlicher als in den tschechischen Ländern – zunächst durch die Popularität und Qualität von Bedřich Smetanas autobiografischem Quartett „Aus meinem Leben“ (in dem der Komponist u.a. versucht, den Tinnitus zu veranschaulichen, der seine drohende Taubheit ankündigte) und später durch einige der hier vorgelegten Werke.

Beide Streichquartette von **Leoš Janáček** zeigen programmatische Aspekte; Verweise auf die „reale“ Welt finden sich – trotz eventueller autobiografischer Anklänge in Nr. 1 – vor allem in möglichen Analogien zu Tolstois Novelle *Die Kreutzer-sonate*. Das Werk basiert zumindest in Teilen auf einem Klaviertrio, das mehr als ein Jahrzehnt vor der ersten Quartettaufführung (1924) durch das Tschechische Quartett entstand, und wurde 1923 auf dessen Wunsch hin überarbeitet und erweitert.

Was wir über die programmatischen Aspekte des Quartetts wissen, lässt sich wie folgt zusammenfassen: nahezu nichts. Oder, besser gesagt: Es existiert eine ganze Novelle, auf der es irgendwie „basiert“. Eine möglicher „idealer“ Umgang mit dem Quartett könnte also darin bestehen, das Buch zu lesen und das Quartett im Lichte dieser Novelle zu betrachten. Wenn ein Komponist ein Werk mit einem solchen Titel versieht, kann er nicht schlechterdings ignoriert werden, zugleich aber müssen wir eingestehen, dass er keinerlei definitiven Aufschluss gibt. Die Novelle ist eine hitzige und etwas kontroverse literarische Tirade über Themen wie Ehe, Ehebruch und Mord, und sie vermittelt den nachhaltigen Eindruck, dass Musik in dieser Gemengelage eine Quelle jener Art erotischer Spannung bildet, die eine Ehe zerstören kann.

Das Quartett beginnt mit einem der eindrucksvollsten musikalischen Bilder des frühen 20. Jahrhunderts; für jene, die es kennen, ist es so gewichtig und kraftvoll wie der Beginn von Beethovens Fünfter oder *Le sacre du printemps*. Tatsächlich handelt es sich eher um eine Art „Doppelbild“: Auf einen aufsteigenden Gedanken, der in einer Art vibrierendem Schauer gipfelt, folgt unmittelbar ein zuckender Tanz; im Wechsel dieser beiden Elemente beginnt das Werk. Der zweite Satz erscheint vordergründig als synkopierte Polka mit allerlei Unterbrechungen. Weiteres thematisches Material liefern gespenstische Tremoli (Takt 48) und ein *espressivo*-Gedanke im Mittelteil (Takt 68), der in einem leidenschaftlichen Höhepunkt gipfelt (Takt 98). Janáčeks Quartett ist das einzige Beispiel für ein musikalisches Werk, das auf einer literarischen Quelle basiert, welche ihrerseits in gewisser Hinsicht auf einem musikalischen Werk basiert. Es ist der dritte Satz, in dem Janáček Beethoven mit einem im Kanon gespielten Thema huldigt, das an das denkwürdige Thema aus Beethovens berühmter „Kreutzer“-Violinsonate anklängt. Das Finale beginnt mit einer Art aschfahler Imitation des Beginns des ersten Satzes und geht über in einen pulsierenden Schluss, den manche als Anspielung auf einen Zug verstehen (Takt 126) – jenen Schauplatz, an dem Tolstois Novelle beginnt und endet.

Das Streichquartett Nr. 2, nur wenige Monate vor Janáčeks Tod im Jahr 1928 fertiggestellt, braucht vielleicht etwas länger, um verdaut zu werden, da es gleichsam in der Mitte eines Gesprächs beginnt und nicht, wie das Streichquartett Nr. 1, am Anfang eines solchen. Doch es ist ein wundervolles Werk, und in der Art, wie es Persönliches mit Abstraktem verbindet, ist es ohnegleichen. Es beginnt mit einem Triller im Violoncello, dem fast unmittelbar eine Passage in den hohen Streichern in konsonanten Intervallparallelen folgt – die beiden Violinen spielen wie zwei Liebende, die ein Volkslied singen. Hierauf folgt in einer dunklen Variante des Beginns des ersten Quartetts ein rascher Wechsel in eine andere Welt, in der die Anweisung, nahe am Steg zu spielen (*sul ponticello*), gespenstische Klänge hervorruft.

Über die außermusikalischen Quellen dieses Quartetts wissen wir einerseits mehr, andererseits weniger. Anders als beim Streichquartett Nr. 1, wo wir uns in eine ganze Novelle zu vertiefen haben, gibt es hier eine Reihe von Aussagen und Kommentaren, die deutlich machen, dass Kamila Stosslova, zu der Janáček ab etwa 1916 in Liebe entbrannt und die zu seiner künstlerischen Muse geworden war, einen Antrieb für die Komposition darstellte.

„Hinter jedem Ton“, so schrieb Janáček an Kamila, „stehst Du, lebendig, kraftvoll, in Liebe. Der Duft Deines Körpers, die Glut Deiner Küsse – nein, tatsächlich meiner. Doch Deiner Lippen Sanftheit. Diese meine Töne küssen alles an Dir. Sie rufen leidenschaftlich nach Dir.“ In seinen Briefen machte er zudem deutlich, dass bestimmte musikalische Momente eng mit der Geschichte ihrer Beziehung verbunden waren. Es war wohl sein damaliger Vertrauter, Kafkas Freund Max Brod, der ihm davon abriet, das „Sujet“ des Quartetts öffentlich preiszugeben. Vielleicht auch aus diesem Grund wurde der ursprünglich vorgesehene Titel „Liebesbriefe“ letztlich durch „Intime Briefe“ ersetzt.

Seine Verhältnis zu Kamila und, recht eigentlich, der Liebe an sich brachte ihn auf die Idee, das Quartett für zwei Violinen, Cello und Viola d’amore – eine barocke

Viola mit Resonanzsaiten – zu konzipieren. Erst nach einem Probespiel ließ er sich von der Verwendung dieses Instruments abbringen und griff auf eine „normale“ Bratsche zurück.

Das Werk ist voller Liebeslieder und Eruptionen. Einer seiner größten Momente ereignet sich in der Mitte des dritten Satzes. An Kamila schrieb der Komponist, dass sich die Musik in „ein Bild von dir“ (Takt 25) auflöst, ein Bild, das einer Explosion mit einem äußerst hohen E in der 1. Violine (Takt 63) weicht und zu einer Wiederkehr der parallelen „Liebhaber“-Intervalle führt (Takt 71–75). Der letzte Satz ist angefüllt mit Volkstänzen, Liebesliedern, geisterhaften Trillern und einer Pizzicato-Serenade; wengleich Kamila und Janáčeks Liebe zu ihr wohl einen gewichtigen Teil des Geschehens bestimmen, fesselt uns letztlich vor allem die hinreißende Abfolge ineinandergreifender Gedanken von großer Originalität und Kraft.

Janáček gilt gemeinhin als Komponist ohne wirkliche Nachfolger, doch das liegt zum Teil daran, dass mehrere der begabtesten mährischen Komponisten im Zweiten Weltkrieg ums Leben kamen oder ermordet wurden: die hochtalentierete Vítězslava Kaprálová, deren Vater ein Janáček-Schüler war und für die Janáček eine Leitfigur war; Gideon Klein, der Janáčeks Kompositionen im Theresienstädter Ghetto spielte; und natürlich **Pavel Haas**, der bei Janáček in Brünn studierte. Man könnte meinen, dass Haas' Streichquartett Nr. 2 seine Erfahrungen mit Janáčeks Quartett Nr. 2 widerspiegelt, tatsächlich aber entstand es drei Jahre früher.

Mit seinen sanften Hügeln, kleinen Dörfern und grünen Feldern ist das mährische Hochland eine Art Paradies, von dem ein Teil im Brünner Dialekt als Affengebirge bekannt ist. Anfang der 1920er Jahre unternahm Pavel Haas eine Reise dorthin, und er erinnerte sich an diese Zeit nicht in einem Reisetagebuch, sondern in seinem 1925 vollendeten Streichquartett Nr. 2 mit dem Untertitel „Aus dem Affengebirge“.

Anlässlich der Uraufführung schrieb Haas folgendes über dieses Werk:

Obwohl die Sätze programmatische Titel tragen („Landschaft“, „Kutsche, Kutscher und Pferd“, „Der Mond und ich“, „Eine wilde Nacht“), geschah dies nicht aufgrund irgendeiner Form von Malerei, wie der Hörer leicht annehmen könnte. Ich wollte einfach einige starke Eindrücke festhalten, die ein unbeschwerter Sommerurlaub auf dem Lande hervorrief. [...] Ich hätte die Sätze einfach mit römischen Ziffern versehen und ihnen italienische Tempobezeichnungen begeben können. Doch das habe ich nicht getan, weil ich dem Hörer die tatsächliche Quelle meiner Inspirationen und Gedanken offenlegen wollte.

Diese Vorgehensweise zeigt das vertrackte Verhältnis von Musik und ihrer „Hintergrundgeschichten“: Sobald wir die „tatsächliche Quelle“ kennen, können wir nicht mehr so tun, als wären wir davon unbeeinflusst. Zudem wissen wir nicht, ob Haas mit seinem Hinweis auf eine „abstraktere“ Werkgestalt lediglich mögliche Kritik abwehren wollte.

Wie dem auch sei, es handelt sich um ein Werk, dessen Themen außerordentlich plastisch und filmisch sind. Der erste Satz („Landschaft“) ist eine statische, geheimnisvolle Vision, die jede scharfe Linie meidet – bis zu einem Moment in der Satzmitte (Takt 87), in dem sich alles in einer eindringlichen Passage auflöst, die mit *amoroso e con dolor* überschrieben ist, als handle es sich um eine Reminiszenz an einen echten Verlust. Der zweite Satz („Kutsche, Kutscher und Pferd“) ist einer der seltenen musikalischen Sätze, die den Zuhörer wirklich schwindelig machen können: Chromatisch geht es auf und ab, ganz wie bei einer Kutschfahrt. Der dritte Satz („Der Mond und ich“) trägt die Bezeichnung *Largo e misterioso* und präsentiert sich erneut als statische Klanglandschaft, die jedoch immer heller wird, bis ein gespenstisches Echo des *amoroso*-Themas aus dem ersten Satz im *ppp* erscheint (Takt 96).

Die atemberaubendste Passage hebt sich Haas indes für den Schluss auf: Mitten im Finale – einem ausgelassenen, jazzigen Satz mit *ad-libitum*-Schlagzeug und dem Titel „Eine wilde Nacht“ – sorgt ein kompletter Stillstand für eine plötzliche Unterbrechung (Takt 212). In einigen Aufnahmen dauert diese Stille, die in der Partitur mit *G.P.* (Generalpause) notiert ist, bis zu zehn Sekunden. Wenn das Stück wieder anhebt, ist das Schlagzeug verschwunden, und wir hören die nunmehr gedämpften Streicher ein schlichtes langsames Lied im mährischen Volksstil intonieren – die 1. Violine und das Violoncello in Oktaven, während die anderen Instrumente pikante Intervalle beisteuern. Es handelt sich um ein Eigenzitat eines Stücks, das Haas in Janáčeks Meisterklasse geschrieben und auch als unbetitelt Lied für Klavier solo arrangiert hatte.

Die ursprüngliche Fassung ist auf den mährischen Volkstext „Als ich ankam, schlief mein Schatz noch“ komponiert, den auch Janáček (mit anderer Melodie) vertont hatte. Dieses Thema, vom Streichquartett nun ohne Worte vorgetragen, eröffnet eine Welt der Sehnsucht und träumerischen Leidenschaft, bevor die „reale Welt“ des Satzes in einem lauten (und perkussiven) Schluss zusammenbricht. Aus verlässlicher Quelle wissen wir, dass dieser Moment eine Reminiszenz an Haas' *Liaison* mit der Schriftstellerin Maria Podešvová (1901–1994) ist, die sich kurz vor ihrem Tod in einer Reihe tiefempfundener Briefe an Haas' Biografen Lubomir Peduzzi daran erinnerte. Fast siebenzig Jahre nach ihrer Liebesbeziehung zu Haas schreibt sie: „Aber diese erste Liebe zu Pavel war die schönste. Obwohl ich über ein halbes Jahrhundert lang eine glückliche Ehe geführt habe, denke ich immer noch daran.“ Dieses Zwischenspiel in der Mitte des letzten Satzes des Quartetts erinnert nicht nur an einen Moment persönlicher Verzauberung, sondern umschließt auch eine Welt voller eindringlicher persönlicher Bedeutungen.

Nachdem wir uns auf Haas' emotionales Werk mit wilder Kutschfahrt, geisterhaftem Mond, , thematischen Reminiszenzen und einem versteckten Liebes-



lied eingelassen haben, sind folgende, auf den ersten Blick widersinnig anmutende Worte Janáčeks vielleicht besser zu verstehen:

Komponieren ist nicht so einfach, wie kleine und schlichte Gemüter annehmen. Es ist eine weitgehend bildliche Kunst.

© *Michael Beckerman 2023*

Das **Escher String Quartet** erhält großes Lob für sein profundes Musikverständnis und seine herausragende Klangschönheit. Als ehemaliger BBC New Generation Artist und Empfänger des Avery Fisher Career Grant ist das Quartett bei den BBC Proms in der Cadogan Hall aufgetreten und regelmäßig in der Wigmore Hall zu Gast. In seiner Heimatstadt New York fungiert das Ensemble als „Season Artist“ der Chamber Music Society of Lincoln Center tätig.

Das Escher Quartet hat in ganz Europa starken Eindruck hinterlassen und trat unter anderem im Amsterdamer Concertgebouw, im Berliner Konzerthaus, am Kings Place in London, im Tel Aviv Museum of Art und im Auditorium du Louvre auf; außerdem war es zu Gast bei Festivals wie dem Heidelberger Frühlingfestival, der Franz-Liszt-Akademie in Budapest, dem Risør Chamber Music Festival in Norwegen und dem Perth International Arts Festival in Australien.

Neben seiner zunehmenden Präsenz in Europa ist das Escher Quartet auch in Nordamerika sehr erfolgreich, wo es beim Aspen Music Festival, dem Santa Fe Chamber Music Festival, den Toronto Summer Music, Chamber Music San Francisco, Music@Menlo und den Festivals von Ravinia und Caramoor auftritt. Das Quartett hatte Lehraufträge an der Southern Methodist University in Dallas, TX, und an der University of Akron, OH.

Bereits wenige Monate nach seiner Gründung im Jahr 2005 erregte das En-

semble die Aufmerksamkeit bedeutender Musikerpersönlichkeiten in der ganzen Welt. Vom Emerson Quartet gefördert, wurde das Ensemble von Pinchas Zukerman und Itzhak Perlman zu ihren jeweiligen Sommerfestivals als „Quartet in Residence“ eingeladen.

Das Escher Quartett ist nach dem niederländischen Grafiker M. C. Escher benannt und insbesondere von dessen Methode des Zusammenwirkens einzelner Teile im Dienste eines gemeinsamen Ganzen inspiriert.

<https://escherquartet.com>

Informationen über Colin Currie finden Sie auf [www.colincurrie.com](http://www.colincurrie.com)



**I**l s'est beaucoup écrit au cours des derniers siècles sur la façon dont nous devrions considérer la musique instrumentale. S'agit-il d'une sorte de « langage universel » ou, comme certains le prétendent, d'une communication d'émotions ? Fait-elle réellement partie du « monde réel », tel un caillou ou un aspirateur, ou habite-t-elle un domaine plus abstrait que nous pourrions appeler l'espace musical ? Ces questions prennent peut-être encore plus de sens lorsque l'on évoque quelque chose comme la tradition du quatuor à cordes, peut-être le plus ésotérique et le plus ascétique de tous les genres musicaux. Bien que toutes les réponses à ces questions soient provisoires, les trois œuvres réunies sur cet enregistrement suggèrent que la musique est à la fois de ce monde et en dehors de lui.

Bien qu'il y ait eu auparavant des quatuors à cordes qui prétendaient traiter de choses « vraies », c'est Beethoven dont le prestige et l'originalité ont cimenté la notion du quatuor à cordes programmatique, en particulier avec son opus 132 dont le mouvement lent intitulé « Heiliger Dankgesang » [Chant de reconnaissance] évoque sa maladie et sa guérison, inclut une section intitulée « éprouvant une nouvelle force », qui introduisit à la fois le quatuor programmatique et autobiographique.

D'autres compositeurs ont repris cette idée, mais nulle part ailleurs avec autant de force que dans les pays tchèques ainsi qu'en témoignent la popularité et la qualité du quatuor autobiographique « de ma vie » de Bedřich Smetana (avec l'évocation de son acouphène annonçant sa surdité imminente) ainsi que certaines des œuvres réunies ici.

Les deux quatuors de **Leoš Janáček** comportent des aspects programmatiques et, bien que le premier puisse avoir des résonances autobiographiques, son évocation du monde réel se trouve principalement dans les concordances possibles avec le roman court de Léon Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer*. L'œuvre est née sous la forme d'un trio avec piano, du moins en partie, plus de dix ans avant sa première exécution en tant que quatuor en 1924, et a été repensée et amplifiée en 1923 en réponse à

une commande du Quatuor Tchèque qui en a assuré sa création.

Que savons-nous des aspects programmatiques de ce quatuor ? À vrai dire, pas grand-chose. Ou plutôt, il existe un roman entier sur lequel il « repose » pour ainsi dire. Ainsi, une réaction « idéale » à ce quatuor pourrait d'une part inclure la lecture de ce livre puis, un examen de l'œuvre à la lumière du roman. On ne peut certes prétendre faire abstraction du titre qu'un compositeur donne à une œuvre, mais il nous faut aussi admettre qu'en même temps, les considérations ne peuvent être définitives. Ce roman est une diatribe littéraire cinglante, controversée même, qui aborde des sujets tels que le mariage, l'adultère et le meurtre et il est probable que la musique, dans cette équation, soit une source de ce type de charge érotique qui peut détruire un mariage.

Le quatuor s'ouvre sur l'une des images musicales les plus frappantes du début du XX<sup>e</sup> siècle : pour ceux qui la connaissent, elle est aussi fondamentale et puissante que le début de la Cinquième de Beethoven ou du *Sacre du printemps*. Ou plutôt, il s'agit d'une sorte d'« image double » : une idée ascendante culminant dans une sorte de frisson vibrant immédiatement suivie d'une danse saccadée, les deux alternant au début de l'œuvre. Le deuxième mouvement apparaît à première vue comme une polka syncopée avec des interruptions de toutes sortes. La suite du matériau thématique se compose de trémolos fantomatiques (mesure 48), et d'une idée *espressivo* au milieu (mesure 68) qui culmine dans un climax féroce (mesure 98). Le quatuor de Janáček est le seul exemple d'une œuvre musicale basée sur une source littéraire, elle-même basée d'une certaine manière sur une œuvre musicale. Et c'est dans le troisième mouvement que Janáček rend hommage à Beethoven, avec un thème, joué en canon, qui invoque celui, mémorable, de la célèbre sonate pour violon « à Kreutzer » du compositeur allemand. Le finale s'ouvre sur une sorte d'imitation blafarde du début du premier mouvement et se poursuit par une conclusion pulsée qui, selon certains, fait référence à un train (mesure 126), lieu où

commence et se conclut le roman de Tolstoï.

Il est possible que l'assimilation du Deuxième Quatuor, achevé quelques mois seulement avant la mort de Janáček en 1928, prenne plus de temps car il commence comme au milieu d'une conversation plutôt qu'en son début comme le faisait le quatuor précédent. Il s'agit néanmoins d'une œuvre miraculeuse. Dans son mélange de personnel et d'abstrait, elle est, à sa manière, unique. Elle commence par un trille au violoncelle, suivi presque immédiatement par un passage dans lequel les violons, comme deux amoureux, jouent une chanson populaire en intervalles parallèles consonants. Puis, dans une version sombre du début du Premier Quatuor, on passe rapidement à un autre monde dans lequel le jeu sur le chevalet (*sul ponticello*) crée des sonorités plus fantomatiques.

Nous en savons à la fois davantage et moins au sujet des sources extramusicales de ce quatuor. Contrairement au Premier, pour lequel nous disposons d'un roman complet à explorer, nous possédons au sujet du Second une série de déclarations et de commentaires qui montrent clairement que l'une des impulsions de cette œuvre était l'amour que Janáček éprouvait pour Kamila Stosslova. Cette dernière allait devenir à partir de 1916 environ, un objet de désir et jouer le rôle de muse artistique.

En plus d'avoir parlé de ce rôle à Kamila elle-même en ces termes : « Tu es derrière chaque note, toi, vivante, fervente, aimante. Le parfum de ton corps, la lumière de tes baisers – non, en fait des miens. Mais la douceur de tes lèvres. Ces notes qui sont les miennes t'embrassent tout entière. Elles t'appellent passionnément », Janáček précisa dans les lettres qu'il lui envoya quel passage possédait une signification spécifique en rapport avec leur relation. Parallèlement, son confident de l'époque, Max Brod, l'ami de Kafka, a probablement contribué à le dissuader de révéler publiquement le « sujet » du quatuor. Il est également possible que, pour cette raison, le titre original, « Lettres d'amour », ait finalement été remplacé par « Lettres intimes ».

Enfin, l'association du compositeur avec Kamila et, carrément, avec l'amour même, l'a amené à concevoir ce quatuor pour deux violons, violoncelle et viole d'amour, une version baroque de l'alto doté de cordes sympathiques. Ce n'est qu'après une répétition qu'on parvint à le dissuader d'utiliser cet instrument et qu'il revint à l'alto « traditionnel ».

L'œuvre est parcourue par les chants d'amour et les éruptions. L'un de ses meilleurs moments se situe au milieu du troisième mouvement. Le compositeur écrit à Kamila, le décrivant, que la musique se dissout dans « une image de toi » (mesure 25), une image qui donne lieu à une explosion avec un mi aigu suraigu du premier violon (mesure 63) menant à une autre itération des intervalles parallèles « amoureux » (mesures 71–75). Le dernier mouvement est dominé par des danses folkloriques, des chants d'amour, des trilles plus fantomatiques et une sérénade jouée *pizzicato*. Bien que nous puissions dire que Kamila et l'amour que Janáček ressentait pour elle constituent une partie de l'histoire, ce qui nous saisit en fin de compte, c'est cette grisante succession d'idées originales et puissantes imbriquées les unes dans les autres.

On croit souvent que Janáček n'a pas eu de véritables disciples. Cela s'explique en partie par le fait que plusieurs des compositeurs moraves parmi les plus talentueux sont disparus ou ont été assassinés pendant la Seconde Guerre mondiale : la brillamment talentueuse Vítězslava Kaprálová dont le père était un élève de Janáček et pour qui ce dernier fut un guide ; Gideon Klein, qui joua ses œuvres dans le ghetto de Terezín et, bien sûr, **Pavel Haas**, qui étudia avec lui à Brno. On serait porté à croire que le Deuxième Quatuor de Haas témoigne de sa fréquentation du Deuxième Quatuor de Janáček, mais il le précède en fait de trois ans.

Avec son décor fait de collines ondulées, de petits villages et de champs verdoyants, le haut plateau de la Moravie tchèque est une sorte de paradis dont une partie est connue dans le dialecte local de Brno sous le nom de « Montagnes du

singe ». Pavel Haas y a fait un séjour mémorable au début des années 1920 et l'a évoqué, non pas dans un carnet de voyage, mais dans son deuxième quatuor à cordes sous-titré « Des montagnes du singe », terminé en 1925.

Haas a écrit ce texte au sujet de son œuvre, au moment de sa création :

Bien que les mouvements portent des titres programmatiques [« Paysage » ; « Calèche, cocher et cheval » ; « La lune et moi » ; « Nuit sauvage »], il ne s'agit pas d'une sorte de tableau, comme l'auditeur serait porté à le croire. J'avais simplement l'intention de saisir plusieurs impressions fortes suscitées par d'agréables vacances d'été à la campagne. [...] J'aurais pu simplement intituler les mouvements en chiffres romains et les compléter par des indications de tempo en italien. Mais je ne l'ai pas fait car je voulais révéler ouvertement à l'auditeur la source réelle de mon inspiration et de mes pensées.

Ce genre de commentaire démontre le caractère trompeur de la musique et de ses « trames de fond » car une fois que nous connaissons la « véritable » source, il est difficile de dire que nous ne sommes pas influencés par elle. Et nous ne pouvons déterminer ici si Haas, en suggérant un état plus « abstrait » de son œuvre, ne se protégeait pas des critiques.

Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une œuvre dont les thèmes sont extraordinairement viscéraux et cinématographiques. Le premier mouvement, intitulé « Paysage », présente une vision statique et mystérieuse, évitant toute ligne tranchante jusqu'à un moment en son milieu où tout se dissout (mesure 87) dans un passage obsédant marqué *amoroso e con dolore*, telle une réminiscence concrète de quelque chose de perdu. Le deuxième mouvement, « Calèche, cocher et cheval », est l'un de ces rares mouvements musicaux qui pourra donner le vertige à l'auditeur car il vacille chromatiquement, imitant une promenade en calèche. Le troisième mouvement, « La lune et moi », marqué *Largo e misterioso*, est un autre paysage sonore immobile qui devient cependant de plus en plus lumineux jusqu'à ce qu'un écho fanto-

matique du thème *amoroso* du premier mouvement apparaisse, maintenant joué *ppp* (mesure 96).

Haas garde son passage le plus étonnant pour la fin : au milieu du finale – un mouvement jazzy et endiablé avec des percussions *ad libitum* intitulé « Nuit sauvage » – une interruption soudaine surgit et tout s’arrête complètement (mesure 212). Dans certains enregistrements, ce silence, indiqué dans la partition par « G.P. » (silence général), dure jusqu’à dix secondes. Lorsque le mouvement reprend, la percussion se tait désormais et les instruments à cordes, maintenant joués avec sourdines, entonnent une chanson simple et lente dans le style folklorique morave, le premier violon et le violoncelle à l’octave pendant que les autres instruments jouent à des intervalles inhabituels. Il s’agit d’une autocitation d’une pièce que Haas avait composée dans le cadre de la masterclass de Janáček et également arrangée comme une mélodie sans titre pour piano solo.

La version originale a été composée sur le texte folklorique morave, « Quand je suis arrivé, mon amour dormait encore », que Janáček avait également mis en musique sur une autre mélodie. Exposé ici sans paroles, ce thème ouvre un monde de nostalgie et de passion rêveuse, avant que le « monde réel » du mouvement ne se heurte à une conclusion bruyante (et percussive). On affirme que ce passage est une réminiscence de l’histoire d’amour de Haas avec l’écrivaine Maria Podešvová (1901–94) qui l’évoquera à son tour, peu avant sa mort, dans une série de lettres profondes adressées à Lubomir Peduzzi, le biographe de Haas. L’autrice écrira, presque soixante-dix ans après cette histoire d’amour : « Mais ce premier amour avec Pavel était le plus beau. Même si j’ai eu un mariage heureux pendant plus d’un demi-siècle, j’y pense encore. » Niché au milieu du dernier mouvement du quatuor, cet interlude rappelle non seulement un moment personnel et merveilleux de Haas, mais il recèle aussi un monde de significations intensément personnelles.

Après nous être engagés dans l’œuvre viscérale de Haas avec son voyage en-



diablé en calèche, sa lune fantomatique, ses réminiscences thématiques et sa chanson d'amour cachée, nous pouvons enfin comprendre ces mots plutôt contre-intuitifs de Janáček :

Composer avec des notes n'est pas aussi facile que le voudraient les petits esprits simples. Dans une large mesure, c'est un art visuel.

© *Michael Beckerman 2023*

Le **Quatuor Escher** a été salué pour la profondeur de son intuition musicale et pour la beauté de sa sonorité. Ancien BBC New Generation Artist et bénéficiaire de l'Avery Fisher Career Grant, cet ensemble s'est produit dans le cadre des BBC Proms au Cadogan Hall ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres où il est régulièrement invité. À New York, sa ville d'origine, l'ensemble a sa propre série de concerts dans le cadre de la Chamber Music Society of Lincoln Center.

Le Quatuor Escher s'est fait remarquer à travers l'Europe à l'occasion de ses débuts au Concertgebouw d'Amsterdam, au Konzerthaus de Berlin, à Kings Place à Londres, au Tel Aviv Museum of Art et à l'Auditorium du Louvre. L'ensemble s'est également produit dans le cadre de festivals tels que le Festival de printemps de Heidelberg, l'Académie Franz Liszt de Budapest, le Festival de musique de chambre de Risør en Norvège et le Festival international des arts de Perth en Australie.

La renommée du quatuor continue de grandir en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord. Il se produit entre autres au Festival de musique d'Aspen, au Santa Fe Chamber Music Festival, au Toronto Summer Music, au Chamber Music San Francisco ainsi que dans le cadre des festivals de Ravinia et de Caramoor. Le quatuor a enseigné à la Southern Methodist University de Dallas (Texas) ainsi qu'à l'Université d'Akron (Ohio).

Quelques mois après sa fondation en 2005, l'ensemble a retenu l'attention de musiciens de premier plan du monde entier. Soutenu par le Quatuor Emerson, le Quatuor Escher a été invité par Pinchas Zukerman et Itzhak Perlman à titre de quatuor en résidence dans le cadre de leurs festivals respectifs.

Le Quatuor Escher tire son nom du graphiste néerlandais M. C. Escher, inspiré par sa méthode consistant à faire interagir des éléments individuels pour former un tout.

*<https://escherquartet.com>*

La biographie de Colin Currie est disponible sur *[www.colincurrie.com](http://www.colincurrie.com)*



**We care.** The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### **Recording Data**

Recording: 19th–22nd February 2022 at Potton Hall, Saxmundham, Suffolk, England  
Producer and sound engineer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)  
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Royer, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX, AKG and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit/96 kHz  
Post-production: Editing and mixing: Thore Brinkmann  
Executive producer: Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Michael Beckerman 2023  
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover: *Melancholy Highwaymen* (1935–36) by Mikuláš Galanda (1895–1938) <https://artvee.com/dl/melancholy-highwaymen/>  
Photo of the Escher String Quartet: © Shervin Lainez  
Photo of Colin Currie: © Marco Borggreve  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2670 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.

Adam Barnett-Hart   Brendan Speltz   Brook Speltz   Pierre Lapointe



BIS-2670