

Sergey Prokofiev

string quartet no.2

ballade, Op. 15 - **adagio**, from Cinderella - **cello sonata**, Op. 119



PRAŽÁK QUARTET

PRAHA
Digitals

STRING QUARTET No.2 in F Op.92, on Kabardinian themes (1941)*STREICHQUARTETT Nr. 2 F-Dur Op.92*

QUATUOR à CORDES n° 2 en fa majeur Op.92 21:13

1 I. *Allegro sostenuto* 06:362 II. *Adagio* 06:523 III. *Allegro - Andante molto* 07:38**BALLADE IN C MINOR Op.15, for cello and piano (1912)***BALLADE c-moll Op.15, für Violoncello und Klavier*

BALLADE EN UT MINEUR op.15, pour violoncelle et piano 11.45

4

ADAGIO Op.97b, , FROM CINDERELLA, for cello and piano*ADAGIO, NACH ASCHENBRÖDEL, Op.97b, für Violoncello und Klavier*

ADAGIO op.97b, tiré de CENDRILLON, pour violoncelle et piano 04:55

5

SONATA IN C MAJOR Op.119, for cello and piano (1949)*CELLOSONATE C-DUR Op.119*

SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO EN UT MAJEUR op.119 24:47

6 *Andante grave - Moderato animato* 11:437 *Moderato* 04:448 *Allegro, ma non troppo* 08:18

TOTAL PLAYING TIME : 63:03

Pražákovo kvarteto

PRAŽÁK QUARTET*Václav REMEŠ, Vlastimil HOLEK, violins/Violinen/violons, Josef KLUSOŇ, viola/Bratsche/alto**Michal KAŇKA, cello/Violoncello/violoncelle**Jaromír KLEPÁČ, piano/Klavier*

PROKOFIEV, CHAMBER MUSICIAN

Between 1896 and 1909 (i.e., between the ages of 5 and 18), the prodigy Prokofiev composed a number of little piano pieces (often for duo), songs, sonatas (six between 1907 and 1909), even three operas — *Desert Islands*, *A Feast in Time of Plague* and *Undine* —, and a symphony dedicated to Glière, his teacher, in a first version for piano 4 hands. When he presented the latter piece to Taneyev in 1901, that rigorous pedagogue began to laugh, stating: “*The counterpoint, certainly due to Glière=s indulgence, is excellent... The rest is naïve and poor, especially the harmony...*”. The young Sergey was offended. Eight years later, when playing his *Piano Etude, Op.2* for Taneyev, he did not fail to ask him if his harmony had become richer, and received this response: “*There a lot of wrong notes...*”. Nonetheless, Prokofiev would often draw on those “*old notebooks*”, recycling a few melodic fragments from them, as in the case of his *Piano Sonata No.3, Op.28* (1917) or the lofty, lyrical and somewhat theatrical first theme that opens the **Ballade, Op.15**, written in 1912, while he was a turbulent student at the St Petersburg Conservatory. This piece for cello and piano is constructed like a poem-concerto in a single movement, formally in the style of Liszt and harmonically in the style of Scriabin. The noble opening theme contrasts with a second that is jerky, almost savage, all in violent *pizzicati*, while a central episode, close to the *nénie*, ensures the cohesion of this brief piece. The piano plays on timbre, adding rhythmic incongruities or tortuous chromaticism, without forgetting a few veiled references to “hit tunes” of the time (e.g., the theme from Tchaikovsky’s *Concerto No.1*). This commission from an amateur cellist named Ruzky, was poorly received at its premiere, given by Evzey

Beluzov, accompanied by the composer, and appreciated only by Nikolai Miaskovsky. Refused by Jurgenson, the score was not published until 1945, in Moscow.

In 1942, at the height of the German attack on Stalingrad, Prokofiev was evacuated to Nalchik, the capital of the Kabardian-Balkar Autonomous Soviet Socialist Republic, located on the northern slopes of Greater Caucasus (the local population being made up of Kabardians, proud nomads of Caucasian language, Balkar stock breeders and Russians in the towns). The local cultural attaché introduced the musician to Kabardian folklore, and it seemed to Prokofiev “*that the combination of this authentic, yet-untouched oriental folklore with that most classical of instrumental forms, which is the string quartet, should give interesting, unexpected results*”. Without lapsing into the simplistic transcription of folk expression for direct thematic use, Prokofiev was able to extract sufficient rhythmic, melodic and modal material from this “non-tempered” musical heritage for building, over the course of 1941, a score without apparent concession to the “genre music” demanded by the *nomenklatura* of the Union of Composers, such as what was being written by a Khachaturian, for example. Masking its classicism with modal flavouring, this writing succeeded in obtaining the *satisfecit* of the authorities and audience alike at its first performance on 5th September 1942 in the Small Hall of the Moscow Conservatory, by the Beethoven Quartet. Yet discordant voices championed certain *apparatchiks*, jealous of such a success: the work made excessive use of “barbaric” harmonies and “unnecessarily strident” timbres. However, its success was immediate, and true musicians appreciated the subtle balance between authentic folklore and modern harmony.

This **Quartet No. 2** is in three movements. The *Allegro sostenuto* presents the first theme, borrowed from a Kabardian dance, *Udj starikov*, with its characteristic glissando fourth in the 1st violin. The other instruments accompany it with the repetition of a two-note motif. Freely harmonized over chords in fifths or thirds superposed over three octaves, the development leads to a pulsating *Sosruko* that the violin plays as if it were ballet music. The movement is cast in traditional sonata form, with a "bridge" transition and the recapitulation of the two themes.

In the *Adagio*, after a few introductory bars, the main role is entrusted — a rare occurrence — to the cello, which expresses a love song, a long threnody, *Synilyaklik Zhir*, over the oriental-sounding, rocking accompaniment of high strings. The 2nd violin and viola then take up the theme in unison, the latter playing tremolo *sul ponticello*. In the middle section, Prokofiev transcribes for strings a light and lively dance originally for *kemange*, a primitive Caucasian instrument, imitating its sound and playing technique during a free alteration of the initial melody. This is immediately followed by a cheerful shepherds' dance (obviously Balkar, although officials attributed it with Kabardian pride!) before the recapitulation of the first two themes. The final *Allegro* makes use of a vigorous mountain dance, *Getigezhev Ogurbi*, built on an incisive motif that is strongly emphatic and syncopated. Its development indicates analogies with the Kabardian dance in the *Allegro sostenuto*. Viola and cello then play a rhythmically complex, agitated episode that serves as an accompaniment to an unexpectedly lyrical melody in the violin. A first return to the initial exposition is followed by a calmer period in which the diffuse dance rhythm becomes slower. The tempo varies in a totally rhapsodic way, before a cello cadence gives new impetus, and the unbridled dance again takes over. With its rhythmic élan and sudden contrasts of

timbres, it recalls the spirit and symphonic power of the famous "Russian themes" of Beethoven's first two "Rasumovsky's" Quartets. The themes are repeated once again but this time in retrograde order.

Having returned to Moscow in early 1944, Prokofiev transcribed for cello and piano the last of the *Ten Pieces*, Op.97 for piano, which had been taken from the original ballet score for *Cinderella*. This was a *pas de deux*, the first emotion-filled duo between the Prince and Cinderella (No. 36 in the ballet), a slow waltz, filled with wonder and played by the cello, while the keyboard simulates the original orchestral sweep.

As of 1948, ailing and subjected to the worst harassment on the part of the Union of Soviet Composers — and particularly its secretary general, the irremovable (1948-99!) Tikhon Khrennikov —, Prokofiev became friends with Mstislav Rostropovich, a young cello prodigy who was not afraid to visit the "plague victim". The composer had the arcane techniques of that instrument explained to him and thereupon decided to devote a whole series of scores to it : first of all, a **Sonata in C, Op.119** that he completed in less than five months, then a revision of his *Concerto in E minor*, Op. 58 (1933-38) that thereby became the *Sinfonia concertante*, Op. 125, a *Concertino for Cello in G minor*, Op.132 (of which there is only a piano sketch), a new *Sonata for Cello in C sharp minor*, Op.134 (for which Rostropovich found only two theme notations), and finally a *Sonata for Solo Cello* in four movements that exists only in the notebook where Prokofiev had his second wife, Mira Mendelssohn, write down the list of works he envisaged, shortly before his death on 5 March 1953 — a few hours before Stalin.

The *Sonata* was given a first, private performance by Mstislav Rostropovich and Sviatoslav Richter on

18th December 1949, with the public premiere taking place in the Small Hall of the Moscow Conservatory on 1st March 1950. The work is dedicated to Levon Atovmian, an Armenian musician who made piano reductions of several of Prokofiev's most famous orchestral works, carrying out the same work for Shostakovich, in particular for the innumerable film scores. The *Sonata* appears timeless so much does the classicism of its construction and the Romantic inspiration make it the sister of those by Rachmaninov, Miaskovsky or Shostakovich as well as of Beethoven's *Sonata in A major op.69*.

The *Andante grave* in C major, tranquil and expressive, begins *piana voce* on an imaginative, broad motif, tinged with a certain mystery (bars 1-12). A first pizzicato variation clarifies the framework. With the return of the bow (*arco*), there is a new lyrical surge that Rostropovich recommends playing on the sole low C-string. The following variations recapitulate these two melodic ideas. Ten more animated bars lead to *un poco menu mosso* in double stopping, ending on the high A-string. A repeat of the *moderato animato* introduces an *andante* of more dramatic expression, that the keyboard punctuates with arabesques in hemidemise-miquavers, unwinding over four octaves like a funeral veil, and concludes on two bars modulating from G flat to C sharp. Then the cello takes up its melody in a more serene mood, leading to a repeat of the initial theme, *andante grave*. A new *allegro moderato* episode in semiquavers once again enlivens the discourse before a more solemn *più mosso*, in which is found the sarabande approach of the Baroque mood from the opening bars. The movement ends on rising cello arabesques, punctuated by keyboard chords that lead to a final fermata starting from the low C.

The middle movement, *Moderato (4/4)*, close to

the traditional scherzo, is built on a naturally singing and dancing theme, presented by the cello in successive cells. Two other melodies, just as calm and cheerful, offer a series of portraits, seemingly amiable and serene, then with humour devoid of sarcasm. All these choreographic silhouettes come to life in complete innocence, leaving to the central trio, *andante dolce*, its languid, radiant expressivism that recalls the grace of Juliet moving about in the lightness engendered by love. In this instant of profound lyricism are found the ingredients used by the most inimitable Prokofiev: large intervals, double stopping, tight, whimsical chromatic ascents, refined, slightly acid modulations... To this is added the velvety, bewitching sonority of the cello that here plays on its baritone register.

The finale, *Allegro ma non troppo (2/2)*, brings back the solemnity bordering on tranquillity of the initial *Andante*, even though the cello indulges itself in a few shifts on the C-string and several recitatives on the chanterelle. There follows a whole group of variations: *andantino* in 4/4, a first re-exposition of the opening theme, a *poco a poco più tranquillo* passage, and finally a coda in which the theme of the initial *Andante* reappears, transposed and accompanied with humour and insouciance up to the *veloce* of the piano, the last transition before the final series of sextuplets descending to the low C pedal on the cello's open string.

In point of fact, this Opus 119 is presented like a new "poem", with incessant changes of tempo and colour, that the performer must render in its spontaneity, imperious nobility and exquisite, languid lyricism: one last portrait of an elusive Prince of the 1,001 nights.

Pierre E Barbier

Translated by John Tyler Tuttle

The **PRAŽÁK QUARTET** was, like many Bohemian ensembles, founded while its members were still students at the Prague Conservatory (1974-1978). It was awarded the First Prize at the Evian International Competition in 1978 and the Prague Spring Festival Prize in 1979. The members then decided to embark upon a professional career as a quartet while continuing to perfect themselves in this demanding speciality. They worked at the Prague Academy (AMU) in the chamber music class of Professor Antonín Kohout, cellist of the Smetana Quartet, and then at the University of Cincinnati with Walter Levin, the leader of the LaSalle Quartet. Thus it followed in the footsteps of a number of quartets seeking to master the repertoire of the Second Viennese School. Today the **PRAŽÁK** is recognised as one of the foremost Czech ensembles specializing in the works of Schoenberg (PRAGA PRD 250 112, 250 168), Berg (PRD 250 161), Webern, Zemlinsky (PRD 250 107).. which it performs on its international concert tours, along with those of the First Viennese School of Haydn (Opus 76 complete, PRD 250 069/070), Mozart (PRD 250 026, PRD 250 104) and Schubert (PRD 250 091). Like all Czech ensembles, they are ideal interpreters of the works of Dvořák (PRD 250 102, 250 136), Smetana (PRD 250 128), Suk, Novák, Janáček (PRD 250 108) and Schulhoff, as well as of contemporary compositions which they analyse in the light of their experience of the international repertoire from Haydn to Webern. The Pražák Quartet is recording the String Quartets of Beethoven (1999-2003), with the three first discs in the series featuring Quartets Op.18 Nos. 2, 3 and 6 (PRD 250 158), the three 'Razumovsky' Quartets, Op.59 (PRD 250 145/6), Quartets Nos. 12, Op.127 and 14, Op.131 (PRD 250 181), Quartets Nos. 15, Op.132 and 16, Op.135 (PRD 250 133).

Czech cellist **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. He entered several international competitions, winning in Prague (1981), Moscow (1982), 'Springtime in Prague' (1983) and Munich (1986). He has already appeared with the leading European orchestras, in particular the Czech Philharmonic, the Symphony Orchestras of the Bavarian and Berlin Radios, and the Katowice (Poland) Symphony. He has been permanent soloist with the Brno State Philharmonic since 1995. As cellist of one of the most famous Czech string quartets, the **PRAŽÁK QUARTET**, he has performed in leading venues round the world, thus pursuing a dual career as soloist and chamber musician.

He plays an instrument made in 1710 by Giovanni Grancino of Milan.

Jaromír KLEPÁČ studied at the Prague Music Academy with Prof. Pavel Štěpán. He has been a prizewinner in piano and chamber music in numerous competitions (Chopin, Beethoven, Martinů...). In 1994 he founded the Rejcha Trio. His concert appearances have taken him throughout Europe and America both as soloist and chamber musician. In addition to his performing, he gives piano and chamber master-classes in Czech Republic and abroad, Salzburg and the University of Alberta in Edmonton, Canada.

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.

PROKOFIEV, MUSICIEN DE CHAMBRE

Compositeur prodige, Prokofiev écrivit entre 1896 et 1909, c'est-à-dire entre 5 et 18 ans, nombre de petites pièces pour piano (souvent à 4 mains), des mélodies, des Sonates (six entre 1907 et 1909), trois opéras même, *Sur les îles désertes*, *L'Orgie pendant la peste*, *Ondine...*, une *Symphonie*, dédiée à Glière, son maître, dans une première rédaction pour piano à 4 mains. Quand il présenta cette dernière à Taneïev en 1901, ce pédagogue rigoureux se mit à rire, affirmant : « *les contrepunts, certainement dus à la complaisance de Glière, sont excellents... Le reste est naïf et pauvre, surtout l'harmonie...* ». Le jeune Serge fut froissé. Il ne manqua pas, huit ans plus tard, alors qu'il lui jouait son *Etude* pour piano op.2, de lui demander si son harmonie s'était enrichie, mais reçut en réponse : « *il y a beaucoup de notes fausses...* ». Prokofiev puisera néanmoins souvent dans ces «vieux cahiers» pour en reprendre quelques fragments mélodiques, à l'instar de sa *Sonate n°3* pour piano op.28 (de 1917) ou le thème premier, altier, lyrique, quelque peu théâtral, qui ouvre la *Ballade* op.15, écrite en 1912 alors qu'il était un turbulent élève du Conservatoire de St. Petersburg. Cette pièce pour violoncelle et piano est construite tel un concertopème en un seul mouvement, à la manière de Liszt au plan de la forme, de Scriabine à celui de l'harmonie. Au noble thème d'entrée s'oppose un second, saccadé, presque sauvage, tout en violents pizzicati ; un épisode central, proche de la nénie assure la cohésion de cette brève page. Le piano joue sur les timbres, ajoute des incongruités rythmiques ou chromatismes tortueux, sans oublier quelques clin d'œil aux tubes d'époque (thème du *Concerto n°1* de Tchaïkovski). Cette commande du violoncelliste amateur Rouzki fut mal accueillie lors de sa création par Evzeï Belousov et le compositeur

au piano et ne trouva grâce qu'aux oreilles de Nikolaï Miaskovski. Refusée par Jurgenson, la partition ne fut éditée qu'en 1945 à Moscou.

En 1942, au plus fort de l'attaque allemande sur Stalingrad, Prokofiev fut évacué à Naltchik, capitale de la République autonome de Kabardino-Balkarie, située sur le versant nord du Grand Caucase (la population locale étant formée de Kabardes, fiers nomades de langue caucasienne, d'éleveurs Balkars, de Russes dans les villes). L'attaché culturel local fit connaître au musicien le folklore kabarde, et il sembla à Prokofiev «*que la combinaison de ce folklore authentique oriental, encore vierge, avec la plus classique des formes instrumentales qu'est le quatuor à cordes, devrait donner des résultats intéressants et inattendus*». Sans tomber dans la transcription simpliste d'une expression populaire pour une utilisation thématique directe, Prokofiev a su extraire de ce fond musical «non tempéré» la matière rythmique, mélodique et modale suffisante pour bâtir, au cours de l'année 1941, une partition sans apparente concession à la "musique de genre" exigée par la *nomenklatura* de l'Union des compositeurs, telle qu'écrite par Khatchaturian par exemple. Cette écriture, masquant son classicisme par sa saveur modale, réussit à obtenir le *satisfecit* tant des autorités que du public lors de sa création, le 5 septembre 1942 dans la Petite Salle du Conservatoire de Moscou, par le Quatuor Beethoven. Des voix discordantes se firent pourtant les avocats de certains apparatchiks jaloux d'un tel succès : l'œuvre utilisait à l'excès des harmonies «barbares» et des timbres «inutilement stridents». Elle obtint pourtant un succès immédiat, et les vrais musiciens apprécièrent ce subtil équilibre entre un folklore authentique et une harmonie moderne.

Ce **Quatuor n° 2** est en trois mouvements. L'**allegro sostenuto** présente le premier thème, emprunté à une danse kabarde *Oudj starikov*, avec, au 1^{er} violon, sa quarte glissée caractéristique. Les autres instruments l'accompagnent avec la répétition d'un motif de deux notes. Librement harmonisé sur des accords en quintes ou tierces superposés sur trois octaves, le développement mène à un trépidant *Sosrouko* que le violon met en scène comme une musique de ballet. Le mouvement est construit selon un plan de sonate traditionnel, avec une transition en «pont» et la réexposition des deux thèmes.

Dans l'**adagio**, après quelques mesures d'introduction, le rôle essentiel est confié comme rarement au violoncelle qui exprime une chanson d'amour, une longue mélodie — «*Synilyaklik Zhir*» — sur l'accompagnement orientalisant et doucement berceur des cordes aiguës. Deuxième violon et alto reprennent alors le thème à l'unisson, ce dernier jouant en trémolo *ponticello*. Dans la section médiane, Prokofiev transcrit pour cordes une danse vive et aérienne, originellement pour *kemange*, instrument primitif caucasien dont il imite la sonorité et la technique de jeu lors d'une libre altération du chant initial. S'enchaîne alors une allègre danse de bergers (forcément balkare, alors que les officiels lui ont attribué la fierté kabarde !) avant la réexposition des deux premiers thèmes.

L'**allegro** final utilise une vigoureuse danse montagnarde, la *Getigezhev Ogourbi*, bâtie sur un motif incisif, fortement appuyé et syncopé. Son développement dénonce des analogies avec la danse kabarde de l'**allegro sostenuto**. Alto et violoncelle proposent alors un épisode agité et rythmiquement complexe qui sert d'accompagnement à une mélodie du violon au lyrisme inattendu. Un premier retour à l'exposé initial est suivi d'une période plus calme où le rythme diffus de danse se fait plus lent. Le tempo varie de manière totalement rhapsodique,

avant qu'une cadence du violoncelle impose une nouvelle impulsion. La danse effrénée reprend. De par son élan rythmique et des oppositions brutales de timbres, elle retrouve l'élan et la puissance symphonique des fameux «thèmes russes» des deux premiers Quatuors «Rassoumovski» de Beethoven. Les thèmes sont à nouveau répétés, mais, cette fois, dans l'ordre rétrograde.

Revenu à Moscou début 1944, Prokofiev transcrit pour violoncelle et piano la dernière des *Dix Pièces* op.97 pour piano, elles-mêmes reprises de la partition originale du ballet *Cendrillon*. Il s'agit d'un *pas de deux*, premier duo ému entre Le Prince et Cendrillon (N° 36 du ballet), valse lente, émerveillée, jouée par le violoncelle tandis que le clavier simule l'ampleur orchestrale originelle.

A partir de 1948, malade, soumis aux pires vexations de la part de l'Union des Compositeurs Soviétiques, en particulier de son secrétaire général, l'inamovible Tikhon Khrennikov (1948-99 !), Prokofiev se prend d'amitié pour Mstislav Rostropovitch, jeune prodige du violoncelle qui ne craint pas de rendre visite au «pestiféré». Il se fait expliquer les arcanes techniques de cet instrument et décide alors de lui consacrer toute une série de partitions : tout d'abord une **Sonate en ut** qu'il mène à bien en moins de cinq mois, une révision de son *Concerto en mi mineur* op. 58 (1933-38) qui devient ainsi la *Symphonie concertante* op. 125, un *Concertino pour violoncelle* op.132 en sol mineur (dont il n'existe qu'une ébauche au piano), une nouvelle *Sonate pour violoncelle en ut dièse mineur* op.134 (pour laquelle Rostropovitch n'a retrouvé que deux notations de thèmes), enfin une *Sonate pour violoncelle seul* en quatre mouvements qui n'existe que dans le cahier où Prokofiev fit noter par sa seconde femme, Mira Mendelssohn, la liste des travaux qu'il envisageait, peu de temps avant sa disparition le 5 mars 1953, quelques heures avant Staline.

La **Sonate op. 119** fut créée par Mstislav Rostropovitch et Svjatoslav Richter, en privé le 18 décembre 1949, en public dans la Petite Salle du Conservatoire de Moscou le 1^{er} mars 1950. L'œuvre est dédiée à Levon Atovmian, musicien arménien qui réduisit pour piano quelques partitions pour orchestre de Prokofiev parmi les plus célèbres (il réalisa le même travail pour Chostakovitch, en particulier pour les innombrables musiques de film). La Sonate apparaît hors du temps tant son classicisme de facture comme son inspiration romantique la rendent à la fois sœur de celles de Rachmaninov, Miaskovski ou Chostakovitch, et de la *Sonate en la majeur op.69* de Beethoven.

L'**andante grave** en ut majeur, *tranquille et expressif*, débute *piana voce* sur un motif ample, imaginaire et nimbé d'un certain mystère (mesures 1-12). Une première variation en pizzicatos éclaircit la trame. À la reprise de l'archet (*arco*), nouvelle envolée lyrique que Rostropovitch préconise de jouer sur la seule corde d'*ut* grave. Les variations suivantes réexposent ces deux idées mélodiques. Dix mesures plus animées mènent à *un poco menu mosso* en doubles cordes se concluant sur la corde aiguë de *la*. Une reprise du *moderato animato* introduit un *andante*, d'expression plus dramatique, que le clavier ponctue d'arabesques en quadruples croches défilant sur quatre octaves, tel un voile funéraire, et conclut sur deux mesures modulant de *sol bémol* vers *ut dièse*. Puis le violoncelle reprend son chant dans un climat plus serein jusqu'à une reprise du thème initial, *andante grave*. Un nouvel épisode *allegro moderato* en doubles croches anime à nouveau le discours, jusqu'à un *più mosso*, plus solennel, où se retrouve la démarche de sarabande d'humeur baroque des premières mesures. Le mouvement se clôt sur des arabesques ascendantes du violoncelle, ponctuées par les accords du clavier, qui mènent à un point d'orgue final partant de l'*ut* extrême grave.

Le mouvement central, **moderato** à 4/4, proche du scherzo traditionnel, est bâti sur un thème naturellement chantant et dansant, présenté par cellules successives au violoncelle. Deux autres mélodies, tout aussi calmes et jouées, offrent une suite de portraits, apparemment aimables et sereins, puis d'un humour dénué de sarcasme. Toutes ces silhouettes chorégraphiques s'animent en toute innocence, laissant au *trio* central, *andante dolce*, son expressionnisme radieux et langoureux qui rappelle la grâce de *Juliette* évoluant dans l'apesanteur engendrée par l'amour. En cet instant de profond lyrisme se retrouvent les ingrédients utilisés par le Prokofiev le plus inimitable : grands intervalles, doubles cordes, montées chromatiques serrées et fantasques, modulations raffinées et doucement acidulées... S'ajoute la sonorité veloutée et ensorcelante du violoncelle qui joue ici sur son registre de baryton.

Le finale, **allegro ma non troppo** à 2/2, ramène à la solennité, presque à la quiétude de l'*andante* initial, même si le violoncelle se laisse aller à quelques démanchés sur la corde d'*ut*, à plusieurs récitatifs sur la chanterelle, et propose tout un ensemble de variations : *andantino* à 4/4, un premier réexposé du thème initial, un passage *poco a poco più tranquillo*, enfin une coda où le thème de l'*andante* initial réapparaît, transposé, et accompagné avec humour et insouciance jusqu'au *veloce* du piano, dernière transition avant la série finale de sextolets descendant jusqu'à la pédale d'*ut* grave sur la corde à vide du violoncelle.

En fait, cet op.119 se présente comme un nouveau «poème», aux incessants changements de tempo et de couleur, que l'interprète doit rendre dans sa spontanéité, son impérieuse noblesse et son exquis et langoureux lyrisme : un dernier portrait d'un insaisissable Prince des mille et une nuits.

Pierre E Barbier

Le Quatuor PRAŽÁK (Pražákovo kvarteto) s'est constitué, comme fréquemment pour les ensembles de Bohême, durant les études au Conservatoire de Prague (1974-78). En 1978, le Quatuor remporte le Premier Prix du Concours International d'Evian, puis le Prix du Festival du Printemps de Prague l'année suivante. Ses membres décident alors de se consacrer totalement à une carrière de quartettistes en continuant à se perfectionner dans cette contraignante spécialité. Ils ont travaillé à l'Académie de Prague (AMU) dans la classe de musique de chambre du Prof. Antonín Kohout, le violoncelliste du Quatuor Smetana, puis à l'Université de Cincinnati auprès de Walter Levine, le leader du Quatuor LaSalle. Aujourd'hui, les «Pražák» se sont imposés dans le répertoire «viennois»: oeuvres de SCHÖNBERG, BERG, ZEMLINSKI, WEBERN... qu'ils programment lors de leurs tournées en Europe conjointement à celles de la 1^o Ecole de Vienne, HAYDN, MOZART et SCHUBERT. Ils sont par atavisme les interprètes d'élection des oeuvres de DVOŘÁK, SMETANA, SUK, NOVÁK, JANÁČEK, MARTINŮ, SCHULHOFF... mais sont aussi ceux des compositeurs contemporains qu'ils analysent à la lumière de leur expérience du répertoire international, de Haydn à Webern. Le Quatuor Pražák enregistre, entre 1999 et 2003, l'intégrale des **Quatuors** de BEETHOVEN. Sont déjà disponibles les trois **Quatuors op.59** «Rassoumovski» (PRAGA PRD 250 145/6), les **Quatuors n° 12 op.127** et **n° 14 op.131** (PRD 250 181), enfin les **Quatuors n° 15 op.132** et **n° 16 op.135** (PRD 250 133).

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. Il se présente aux différents concours internationaux, remportant celui de Prague (1981), Moscou (1982), du «Printemps de Prague» (1983), enfin Munich (1986). Il s'est déjà produit avec les plus grands orchestres européens, en particulier la Philharmonie Tchèque, le Symphonique de la Radiodiffusion Bavaroise, de la Radio de Berlin, le Symphonique de Katowice. Depuis 1995, il est le soliste attitré de la Philharmonie d'Etat de Brno. Michal KAŇKA est un musicien de chambre très recherché. En tant que violoncelliste d'un des plus célèbres quatuors à cordes tchèques, le **Quatuor PRAŽÁK**, il s'est produit sur les principales scènes mondiales et poursuit ainsi une double carrière de soliste et de musicien de chambre.

Il joue sur une basse signée de Giovanni Grancino réalisée à Milan en 1710.

Le pianiste tchèque **Jaromír KLEPÁČ** a été l'élève du Prof. Pavel Štěpán à l'Académie de Prague. Après avoir remporté de nombreux prix internationaux (Chopin, Beethoven, Martinů...), il mène une carrière de soliste et de musicien de chambre, en particulier au sein du Trio Rejcha. En tant que pédagogue, il donne des master-classes tant en République Tchèque qu'à l'étranger, à Salzbourg et à l'Université d'Alberta à Edmonton (Canada).

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.

Prokofieff war ein Wunderkind im Bereich des Komponierens. Zwischen 1896 und 1909, d.h. zwischen dem 5. und dem 18. Lebensjahr schrieb er zahlreiche kurze Klavierstücke (oft zu vier Händen), Melodien, Sonaten (sechs zwischen 1907 und 1909) und sogar drei Opern ('*Auf den einsamen Inseln*', '*Die Orgie während der Pest*', '*Undine*') und eine Sinfonie, die er in einer ersten Fassung für Klavier zu vier Händen seinem Lehrer Glière gewidmet hat. Als er 1901 dieses Werk Taneiev unterbreitete, lächelte der strenge Pädagoge und sagte: '*Die kontrapunktische Arbeit, die Glière bestimmt viel zu verdanken hat, ist ausgezeichnet... Alles andere ist einfältig und dürrtig, vor allem die Harmonie...*' Der junge Serge war gekränkt. Als er acht Jahre später Taneiev seine Klavieretüde op.2 vorspielte, konnte er nicht umhin, ihn zu fragen, ob die Harmonie jetzt reicher geworden sei. Die Antwort lautete: '*es gibt viele falsche Töne*'. Prokofieff wird trotzdem häufig aus diesen alten Heften schöpfen, um ihnen einige melodische Fragmente zu entnehmen. Solche sind in der 3. *Klaviersonate* op.28 (1917) zu finden; dazu gehört auch das hoheitsvolle, lyrische, etwas theatrale Thema, das die **Ballade** op.15 eröffnet. Dieses Werk hat Prokofieff 1912 geschrieben, als er noch ein turbulenter Schüler des Petersburger Konservatoriums war. Für Cello und Klavier geschrieben ist die Komposition ein einsätziges "Poème"-Konzertstück; die Form erinnert an Liszt, die Harmonie an Skrjabin. Dem noblen Eingangsthema steht ein zweites, ruckartiges, fast wildes gegenüber, das in vehementen Pizzicati vorgetragen wird. Eine der Nänie nahestehende mittlere Episode sichert der kurzen Komposition ihren Zusammenhalt. Das Klavier spielt mit Klangfarben und Klang-Effekten, fügt rhythmische Ungereimtheiten und verwickelte Chromatismen

hinzu. Augenzwinkernd flicht Prokofieff auch ein paar Andeutungen auf damalige Erfolgsstücke ein (Thema aus Tschaikowskis erstem Klavierkonzert). Das Werk war vom Laiencellisten Rouzki bestellt worden. Als es von Evzei Belousov und dem Komponisten (am Klavier) uraufgeführt wurde, kam es nicht beim Publikum an und fand nur bei Nikolai Miaskowski Gnade. Die Partitur, die von Jurgenson abgelehnt worden war, wurde erst 1945 in Moskau ediert.

Im Jahre 1942, zur Zeit des deutschen Angriffs auf Stalingrad, wurde Prokofieff nach Naltschik, der Hauptstadt der Autonomen Kabardino-Balkarischen Sowjetrepublik, evakuiert. Naltschik liegt am nördlichen Hang des Großen Kaukasus; die lokale Bevölkerung besteht aus Kabardinern, jenen stolzen Nomaden, die eine kaukasische Sprache sprechen, aus Balkaren, die von der Viehzucht leben und aus Russen in den Städten. Der örtliche Kulturattaché machte Prokofieff mit der kabardinischen Volksmusik bekannt, und es schien dem Komponisten, "*dass die Verbindung dieser echten orientalischen, noch unberührten Volksmusik mit der klassischsten Instrumentalform, dem Streichquartett, zu interessanten und überraschenden Ergebnissen führen sollte*". Prokofieff ist nicht in den naiven Fehler verfallen, Volksmusik zu einer direkten thematischen Verwendung zu benutzen. Aus diesem musikalischen Fundus hat er die rhythmische, melodische und modale Substanz herauszudestillieren gewusst, um im Laufe des Jahres 1941 eine Partitur zu schaffen, die der von der Nomenklatura des Komponistenverbands geforderten "Genremusik" anscheinend keine Zugeständnisse macht, wie es z.B. in Werken Katschaturians der Fall ist. Diese Schreibweise, bei der sich der klassische Formwille hinter der saftigen modalen Eigenart verbirgt, gefiel sowohl der offiziellen Kritik als auch dem Publikum, als das Werk im

Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums am 5. September 1942 vom Beethoven-Quartett uraufgeführt wurde. Einige Gegenstimmen erhoben sich jedoch, da ein solcher Erfolg den Neid gewisser Kulturbonzen erweckt hatte: im Quartett würde der Komponist von einer "barbarischen" Harmonie und von "unnütz schrillen" Tönen übertriebenen Gebrauch machen. Das Werk fand aber nichtsdestoweniger ein sofortiges Echo und die wahren Musikfreunde wussten an ihm das subtile Gleichgewicht zwischen echter Folklore und moderner Harmonie zu schätzen.

Das **Quartett Nr. 2** besteht aus drei Sätzen. Das erste Thema im **Allegro sostenuto** ist einem kabardinischen Tanz *Oudj starikov* entlehnt und durch eine *glissando* ausgeführte Quart in der ersten Violine charakterisiert. Die anderen Instrumente begleiten, indem sie ein Motiv aus zwei Noten wiederholen. Die Entwicklung des Satzes beruht auf der harmonisch freien Behandlung von übereinanderliegenden Akkorden (wobei Quinten- und Terzintervalle drei Oktaven umgreifen können) und führt zu einem schwungvollen *Sosrouko*, den die erste Geige wie Ballettmusik inszeniert. Der Satz folgt der traditionellen Sonatensatzform mit 'Brücken'überleitung und Reexposition der beiden Themen.

Im **Adagio** wird nach einigen einleitenden Takten dem Cello die Hauptrolle erteilt. Dieses trägt ein Liebeslied, eine lange Kantilene "*Synilyaklik Zhir*" vor; dabei wird es von der orientalisierenden, sanft wiegenden Begleitung der hohen Streicher unterstützt. Dann wird das Thema unisono von der 2. Violine und von der *sul ponticello* Tremoli spielenden Bratsche wiederaufgenommen. Im mittleren Teil des Satzes bearbeitet Prokofieff für die Streichinstrumente einen lebhaften, schwerelosen Tanz, der ursprünglich auf der *Kamandja*, einem kaukasischen Rebab, ausgeführt wurde. Der

Komponist ahmt die Klangfarbe und die Spieltechnik des uralten Instruments nach, indem er das Originalthema frei alteriert. Ein munterer Hirtentanz schließt sich an (es kann sich hier selbstverständlich nur um einen Balkarentanz handeln, während die 'Offiziellen' ihm einen kabardinischen Stolz zugesprochen haben!); darauf folgt die Reexposition der ersten zwei Themen.

Der Schlusssatz **Allegro** stützt sich auf einen kraftvollen Gebirglertanz, den *Getigezhev Ogourbi*, der auf einem scharf akzentuierten und synkopierten Motiv aufgebaut ist. Die Entwicklung des Satzes weist Ähnlichkeiten mit dem kabardinischen Tanz im **Allegro sostenuto** auf. Eine bewegte, rhythmisch komplizierte Episode wird von der Bratsche und vom Cello vorgetragen: sie dient als Begleitung für die erstaunlich lyrische Kantilene der Violine. Auf eine erste Wiederkehr des Eingangsthemas folgt eine ruhigere Episode, in der der Tanzrhythmus diffus und gemächlicher wirkt. Das Tempo wechselt auf eine völlig rhapsodische Art und Weise, bis eine vom Cello ausgeführte Kadenz dem Satz einen neuen Impuls gibt. Der entfesselte Tanz beginnt dann von neuem. Dank seinem schwungvollen Rhythmus und den jähren Klangfarbengegensätzen zeigt er eine gewisse Verwandtschaft mit der sinfonischen Wucht der berühmten "*russischen Themen*" in den zwei ersten "Rassoumowski"-Quartetten Beethovens. Die Themen werden aufs neue wiederholt, diesmal aber in der umgekehrten Reihenfolge.

Nach seiner Rückkehr nach Moskau am Anfang des Jahres 1944 bearbeitet Prokofieff das letzte seiner *Zehn Klavierstücke* op.97 für Violoncello und Klavier. Die Klavierstücke selbst hatte der Komponist von der Originalpartitur zum *Aschenbrödel*-Ballett übernommen. Es handelt sich um einen *Pas de deux*, ein erstes gefühlvolles Duett, das den Prinzen und Aschenbrödel vereint (Nr. 36 im Ballett). Dieser verzückte langsame

Walzer wird vom Cello gespielt, während das Klavier der Klangfülle des in der Originalfassung spielenden Orchesters nacheifert.

Von 1948 an erfuhr der kranke Prokofieff schlimme Demütigungen vonseiten des Verbands der sowjetischen Komponisten, insbesondere seines Generalsekretärs Tikhon Khrennikow, der 1948-99 unerschütterlich im Amt blieb ! Prokofieff befreundet sich mit Mstislaw Rostropowitsch, dem hochbegabten jungen Cellisten, der den Mut hat, den "Pestkranken" aufzusuchen. Der Komponist lässt sich alle technischen Möglichkeiten des Instruments erklären und dieser beschließt, eine ganze Reihe von Kompositionen dem Cello zu widmen. Zunächst schreibt er eine **Sonate in C-Dur**, die er in weniger als fünf Monaten vollendet; das *Cellokonzert in e-moll* op.58 (1933-38) wird dann zur *Konzertanten Sinfonie* op.128 umgestaltet. Vom *Celloconcertino* op.132 ist lediglich ein Klavierentwurf vorhanden. Eine neue *Cellosonate in cis-moll* op.134 wurde geplant, von der Rostropowitsch nur zwei Themenentwürfe wieder aufgefunden hat. Geplant wurde ebenfalls eine *Solosonate* in vier Sätzen für Cello, die nur im Heft erwähnt wird, in dem Mira Mendelssohn, die Frau des Komponisten, die von Prokofieff geplanten Werke auflistete. Die Eintragung fand kurz vor Prokofieffs Tod statt, der am 5. März 1953 — einige Stunden vor Stalin — starb.

Die **Sonate op.119** wurde von Mstislaw Rostropowitsch und Svjatoslav Richter am 18. Dezember 1949 privat uraufgeführt. Die erste öffentliche Aufführung fand im kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums am 1. März 1950 statt. Das Werk ist Levon Atovmian gewidmet, dem armenischen Musiker, der Klavierauszüge von einigen besonders berühmten Orchesterpartituren Prokofieffs geschaffen hat (die gleiche Arbeit leistete Atovmian für Schostakowitsch, insbesondere für dessen zahllose

Filmmusiken). Die Sonate hat etwas Zeitloses an sich: ihre klassische Faktur und ihr romantischer Charakter machen aus ihr ein mit den Sonaten Rachmaninows, Miaskowskys oder Schostakowitschs und auch mit Beethovens *A-Dur-Sonate* verwandtes Werk.

Das **Andante grave** in C-Dur, *ruhig und ausdrucksvoll* vorzutragen, beginnt *piena voce* mit einem großzügigen, phantasievollen und etwas mysteriösen Motiv (Takte 1-12). Eine erste Pizzicato-Variation lichtet das musikalische Gewebe. Der Bogen wird zu einer neuen lyrisch beschwingten Kantilene wieder benutzt (*arco*), die Rostropowitsch auf der tiefen C-Saite zu spielen empfiehlt. Den folgenden Variationen liegen diese beiden melodischen Gedanken zugrunde. Zehn bewegtere Takte führen zu einem *un poco meno mosso* in Doppelgriffen, das auf der hohen A-Saite zu Ende kommt. Eine Wiederholung des *Moderato animato* leitet ein dramatischeres *Andante* ein. Die Klavierbegleitung bringt Vierundsechzigstel-Arabesken über vier Oktaven und schließt mit zwei Takten, die von ges nach cis modulieren. Dann wird die Kantilene des Cellos in einem heiteren Klima fortgesetzt, bis das Eingangsthema, *Andante grave*, wiederholt wird. Eine neue Episode in Sechzehnteln belebt aufs neue den Satz bis zu einem feierlicheren *Più-mosso*-Teil, wo die barocke Sarabande-Stimmung der ersten Takte wieder eintritt. Der Satz schließt mit den aufwärtssteigenden, auf Klavierakkorde gestützten Arabesken des Cellos, die zum letzten vom tiefsten C ausgehenden Orgelpunkt hinführen.

Der Mittelsatz **Moderato** (4/4) steht dem traditionellen Scherzo nahe. Ihm liegt ein kantables und tänzerisch bewegtes Thema zugrunde, das vom Cello in aufeinanderfolgenden Sequenzen vorgetragen wird. Zwei andere ebenfalls ruhige und heitere Melodien liefern gleichsam eine Reihe von lie-

benswürdigen, arglos humorvollen Porträts. Alle diese Ballettgestalten bewegen sich in völliger Unschuld. Dazu passend ist das mittlere *Trio*, *Andante dolce*, durch eine sehnsüchtige und strahlende Expressivität charakterisiert, die an Julias aus der Liebe hervorgegangene Leichtigkeit und Grazie erinnert. In diesem Augenblick größter lyrischer Intensität werden alle Ingredienzen benutzt, welche die unnachahmliche Art Prokofieffs ausmachen: große Intervalle, Doppelgriffe, launig gedrängte aufsteigende Chromatik, subtile Modulationen. Dazu kommt der samtweiche, bezaubernde Klang des Cellos, das sein Baritonregister hier voll zur Geltung bringt.

Das Finale **Allegro ma non troppo** (2/2) führt zur feierlich-friedlichen Stimmung des Eingangs*andante* zurück; das Cello lässt sich nichtsdestoweniger zu einigen Portamenti auf der C-Saite und zu mehreren Rezitativen auf der A-Saite hinreißen und bietet eine Reihe von Variationen: ein *Andantino* (4/4), eine erste Reexposition des Eingangsthemas, eine *Poco-a-poco-più-tranquillo*-Stelle, schließlich eine Coda, in der das Thema des Kopfsatzes (*Andante*) wieder erscheint. In eine andere Tonart übertragen wird es mit sorglosem Humor begleitet, und dies bis zum *Veloce* in der Klavierstimme, das in die abschließende Sextolenreihe mündet, die zum tiefen C des Cellos hinabsteigt.

Dieses Opus 119 hat insgesamt den Charakter eines neuen "Poème", das in Tempo und Farbe unaufhörlich wechselt. Der Interpret muss der Spontaneität, dem edlen Schwung und der sehnsuchtsvollen Kantabilität des Werkes gerecht werden: es enthält das letzte Bild eines ungreifbaren Prinzen aus Tausendundeinernacht.

Pierre E Barbier

Deutsche Fassung : Prof. Jean Isler

Das **PRAŽÁK - QUARTET** wurde, wie dies häufig bei böhmischen Ensembles der Fall ist, während der Studienzeit seiner verschiedenen Mitglieder am Prager Konservatorium (1974-1978) gegründet. 1978 wurde das Quartett mit dem Ersten Preis des Internationalen Wettbewerbs von Evian ausgezeichnet, sowie im darauffolgenden Jahr mit dem Preis des 'Prager Frühling'. Damals beschloss seine Mitglieder, sich ausschließlich ihrer Karriere als Quartettisten zu widmen und sich in dieser schwierigen Disziplin weiterzubilden. Sie arbeiteten an der Prager Akademie (AMU) in der Klasse für Kammermusik von Professor Antonín Kohout, dem Cellisten des Smetana-Quartetts, sowie an der Universität von Cincinnati bei Walter Levin, dem Leiter des LaSalle-Quartetts. Sie schlugen so den gleichen Weg ein wie zahlreiche andere Ensembles, die sich mit dem Repertoire der Zweiten Wiener Schule vertraut machten. Heute haben sich die Pražák unter ihren tschechischen Kollegen mit dem „Wiener“- Repertoire der Werke SCHÖNBERGS, BERGS, ZEMLINSKYS und WEBERNS einen Namen gemacht, die sie bei ihren Tourneen in Europa (insbesondere in Deutschland) ins Programm aufnahmen. Zugleich spielen sie die Musik der Ersten Wiener Schule : HAYDN, MOZART und SCHUBERT. Wie alle tschechischen Ensembles interpretieren sie (auch) mit Vorliebe die Werke DVOŘÁKS, SMETANAS, Suks, Nováks, JANÁČEKS und Schulhoffs...sowie die zeitgenössischen Komponisten, die sie mit Hilfe ihrer Erfahrungen im internationalen Repertoire - von Haydn bis Webern - analysieren. Das Pražák-Quartett realisierte (1999-2003) eine Aufnahme der **Quartette** BEETHOVENS; die drei ersten Schallplatten dieser Reihe enthalten die **Quartette op.18** Nr 3,2,6 (PRAGA PRD 250 158), die drei „**Rasumowsky**“- **Quartette** op.59 (PRD 250 145/6), das **Quartett Nr. 12** op.127 und das

Quartett Nr. 14 op.131 (PRD 250 181), das **Quartett Nr. 15** op.132 und das **Quartett Nr. 16**, op.135 (PRD 250 133).

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. Im Jahre 1981 gewann er den Grand Prix in allen Kategorien im Rahmen des Tschechoslowakischen Nationalwettbewerbes. Nach den ersten Erfolgen folgten die höchsten Preise im Tschaikowski-Cellowettbewerb in Moskau 1982 und im Prager-Frühling-Wettbewerb 1983 (erster Preis). 1986 gewann Michal den Internationalen ARD-Wettbewerb in München. Michal KAŇKA tritt mit bedeutenden europäischen Orchestern, u.a. mit der Tschechischen Philharmonie, mit dem Bayerischen Rundfunk, mit dem Westberliner Rundfunk und dem Katowice Symphonieorchester auf. Seit dem Jahre 1995 ist Michal KAŇKA ein regelmäßiger Solist der Tschechischen Staatsphilharmonie Brno. Michal KAŇKA ist ein gesuchter Kammerspieler. Als Mitglied eines der berühmtesten tschechischen Streichquartette, des **PRAŽÁK Quartetts**, tritt er auf den wichtigsten Konzertpodien auf. **Michal KAŇKA** spielt ein Instrument Giovanni Grancino, Milano 1710.

Der tschechische Pianist **Jaromír KLEPÁČ** hat an der Prager Akademie (in der Klasse von Prof. Pavel Štěpán) studiert. Nachdem er zahlreiche internationale Preise errungen hat (Chopin, Beethoven, Martinů...), wirkt er als Solist und Kammermusiker (insbesondere im Rejcha-Trio). Als Pädagoge leitet er Meisterklassen sowohl in der Tschechischen

Republik als auch im Ausland, in Salzburg und an der Alberta-Universität in Edmonton (Kanada).

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.



PRAŽÁK QUARTET

PRAGA PRD 250 174

RECORDED IN ST.VAVRINEC CHURCH, PRAGUE, SEPTEMBER 2001, MAY 2002, IN THE
DOMOVINA STUDIO (Op.92), JUNE 18 AND 23, 2002

RECORDING PRODUCER: Jiří GEMROT, SOUND ENGINEERS: Jan LŽIČAŘ, Karel SOUKENÍK

ILLUSTRATION: Alexander Vassilievich SHEVCHENKO, *Musicians (detail)*, 1913, St.Petersburg,
Russian Museum. © All rights reserved.

© 2002 © 2002 AMC, PARIS