

An impressionistic painting of a river scene. The foreground shows a grassy bank with a small boat and figures. The middle ground features a river reflecting the sky and the surrounding trees. The background is filled with dense foliage in warm autumn colors like orange, red, and yellow. The overall style is soft and painterly, with visible brushstrokes.

CÉSAR FRANCK

PIANO QUINTET

ANTONÍN DVOŘÁK

STRING QUARTET NO. 14

PRAŽÁK QUARTET

FRANÇOIS DUMONT

PRAHA
Digitals

PRAŽÁK QUARTET

Jana Vonášková violin

Marie Fuxová violin

Josef Klusoň viola

Jonáš Krejčí cello

&

François Dumont piano

CÉSAR FRANCK (1822-1890)

Piano Quintet in F minor FWV 7 (1879)

- | | |
|---|-------|
| 1. I. Molto moderato quasi lento | 16'34 |
| 2. II. Lento con molto sentimento | 10'35 |
| 3. III. Allegro non troppo ma con fuoco | 9'44 |

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)

String Quartet no.14 in A flat major op.105, B.193 (1895)

- | | |
|---|-------|
| 4. I. Adagio ma non troppo – Allegro appassionato | 8'19 |
| 5. II. Molto vivace – Trio | 6'08 |
| 6. III. Lento e molto cantabile | 7'39 |
| 7. IV. <i>Finale</i> . Allegro non tanto | 10'34 |



Homelands

What could possibly connect Antonín Dvořák and César Franck? At first glance these two figures seem rather antithetical in one and the same programme. Many elements do indeed seem to oppose these near contemporaries, separated by only twenty years: César Franck, constrained by the different positions he was to hold, was a fairly irregular ‘holiday composer’ when Dvořák was composing in abundance; the latter gained success during his lifetime, while Franck struggled to find a recognition that only came late in life. A so-called serious composer, even though he was attracted by the stage, he did not exude the affability of Dvořák (however discreet the latter’s nature was) who travelled about the world when Franck rarely even journeyed far from the capital. Lastly, Dvořák is the national Czech composer par excellence, whereas César Franck, French by adoption, born to a mother of German ancestry in Liège at a time when Belgium had not yet gained independence, always championed the German heritage of Bach, Beethoven or indeed Schubert and Liszt, and this even though he had been a founder member of the *Société Nationale de Musique*.

Often presented as something of a loner in the French romantic landscape, an ambassador for Germanism and a fortiori of Wagnerism in France, it was as a virtuoso pianist that César Franck arrived in Paris. At the time he was composing infrequently. After a misadventure as a composer for the stage (*Ruth*) and health worries connected to his career, it was chance that led him, more or less, to the organ of Notre-Dame-de-Lorette. He subsequently led a double career as an organist (titular of the Cavaillé-Coll organ of the Sainte-Clotilde church) and as a teacher, pursuing for the rest of his life these two time-consuming activities that would leave him little opportunity for suitably fulfilling his work as a composer. His talents as an improviser at the organ – which earned him the class at the Conservatory in 1871 – were an outlet for a musical style singularly different from that of his contemporaries, uniting about him devoted pupils even though there was never any question of a truly Franckist school.

Franck began writing his Piano Quintet in November 1878 – an unusual period for such a season-oriented composer. He had thus far composed music for the organ and the piano,

two symphonic poems, two masses, a small bundle of cantatas and oratorios as well as two operas (*Stradella*, *Le Valet de ferme*). Not bad for a composer of chamber music! The main part of his output in the domain was to be composed after 1880, a highly productive period inaugurated by this same Quintet. When he started its composition, the Society of Music Composers organised a competition dedicated to the quintet with piano, and Franck hoped that the success of his work would enable him to obtain the composition class at the Conservatory. It was this ambition that was motivating him as he set to work; a rather mundane motivation, that the supercharged lyricism of the future work would not lead one to suspect... For the incandescence of this Piano Quintet in F minor inaugurated an innovative style as much for the French chamber repertory as for Franck's own style, and it was to become characteristic of him: highly charged chromaticism, large-scale architectural conception, a cyclic process (the same thematic material in the different movements of a work), tripartite form (already evident in the *Three Pieces* for organ of 1878), very frequent bold modulations, and polyphonic work based on a skilful weaving of the lines. As regards work on motives, one should emphasise the extreme concentration of the material, a few short cells being sufficient for the elaboration of the various melodies (the themes

of the three movements all stemming, more or less, from the same generating cells) and for the development by successive variation that gradually unfolds the phrase through enlargement. The cyclic process, attached to the name of Franck in France and an inheritance from Beethoven and Liszt, guarantees the work's overall unity. Thus the theme *tenero ma con passione* in the first movement (on the piano) is found in the second half of the second movement, and in the second theme of the finale.

These different aspects of Franck's writing have made many think of Wagner and his heady vapours, giving grist to those critics who accused him of looking too much to the East and enthusing the young d'Indy, Chausson and Duparc. Though these stylistic features clearly differed from contemporary French practice, the dramatic intensity and lyricism of the Quintet, at that time unique in this repertory, were to be both a veritable revolution and Franck's success in this domain. By placing in opposition two instrumental blocs – a highly orchestral quartet on the one hand, and a piano on the other, blending dialogue and confrontation within a dense, almost opaque texture, and on a monumental scale, the Quintet maintains from start to finish an emotional tension that is constant and fierce. The themes, flying up at times into the upper register of the violin or the keyboard, seem nonetheless irrevocably pulled, magnetically attracted, towards

the lower register, as though dragged down by fate. The continual melodic flow, in constant extension, seems to be in endless development, above harmonies that are saturated with chromaticism. This uncompromising ultra-expressivity, almost immodest at times, was to trouble Liszt (who found this demonstration out of place in a chamber work) yet it can leave no one indifferent.

More than 15 years later, and some thousands of miles away, Antonín Dvořák set to work on another string quartet. It was 28 March 1895, and Dvořák would soon be 54 years old. He was then in the USA, where he had been living and teaching since 1892 at the National Conservatory of Music in America, at the invitation of its director Jeannette Thurber, who dreamed of seeing the blossoming of a truly national school of music and saw in Dvořák, the Bard of Bohemia, the man who could make it come about. If the composer's creativity was at first stimulated, resulting in the Ninth Symphony, the Quartet no. 12, the *Chansons Bibliques*, this source seems then to have dried up and Dvořák was struggling with his new quartet. He missed his homeland terribly. He returned to Bohemia in April, for a holiday, and decided not to go back. At home in Vysoká, he started on a new composition (the 13th Quartet), and finally, on 30 December 1895, he completed the earlier work begun in the

spring and on which he had toiled so much: this was to be the Quartet no. 14. Work proceeded smoothly: back home, the sap was rising again and his music was again up and running. With its optimism and luminous serenity, this last quartet bears witness to the joy of homecoming. The first movement, however, starts with a slow introduction in a hesitant, unsettled canon, before a joyful *Allegro* ensues. We once more find a trace of Czech folk music in the following scherzo, which has the profile of a *furiant*, a traditional dance in triple time without fixed accentuation (the accents are thus by turns on the first, second or last beat). Here, however, it is stylised, as much in the interweaving of the lines as in the more unsettled, harsher character. Dvořák's abundant melodic flow, a trait often underlined, is not so prominent here, even though it is found in the trio of the *Scherzo*, which features the theme of Julie's berceuse in his opera *Jakobín*, composed in 1888-9, as well as in the following movement, *Lento*. Taking on from the start the allure of a romance, it is gradually overtaken by its own lyricism in a tormented central section, given substance by chromaticism and the rough, rasping sound matter in the low register. Lastly, it is the cello that launches the finale (in an intervention that Shostakovich recalled more than 60 years later for his Cello Concerto). In extended rondo-sonata form – and not without evoking

Mozart, it is at times disconcerting by the versatility of its character, juxtaposing contrasts, varying the tone of the refrain (by turns amiable, serene, then sombre), and by the thematic profusion on display. Dvořák's melodic vein, already emphasised above, impresses by its abundance and variety. Whereas with Franck one has the feeling of watching the accelerated growth of a plant, all the different parts stemming from the same core, Dvořák seems rather to gather the different themes together. This does not, however, prevent him drawing from one and the same material: the theme of the *Allegro* in the first movement comes out of the slow introduction. And the latter's tail end (an interval of a second that turns back on itself) provides the basis for the whole of the following development! This prodigiously economic motivic work is not, however, apparent, dissolved as it is in a seemingly self-evident, spontaneous, natural structure – just like Dvořák's inspiration, once he was back in Bohemia never to leave it again.

What is the source of the music? In which mysterious place was it sown and by whose hand was it nurtured? A vast question, to which there is no answer. Or rather, the answer is everything and nothing, here and nowhere: this is what one could say when listening to these pieces. However, though strongly attached to his homeland, Dvořák travelled

everywhere to promote his music, its uniqueness destined to become the symbol of Czech music, which remains eternally associated with him. Experience has shown that it was indeed within his native land and its countryside that his inspiration took root and fertilised his creative genius, which the composer then placed at the service of his homeland: it was destined for his compatriots, and it was also for them that he chose to compose operas in his latter years. Franck by contrast, with his life-long ties to institutions (the Conservatory, the Church), seems not to have had any such attachments: a musician of intimacy, his work is that of introversion, of the inside. His means and his often grandiose expression aim at transmitting the power of an intense inner life that his time did not necessarily know how to receive, although its beauty was able to reveal itself to anyone who approached it. Both are the same facet of the romantic artist with all his contradictions – speaking to the world by speaking of himself.

Heimatländer

Was könnte Antonín Dvořák und César Franck – diese zwei auf den ersten Blick doch gegensätzliche Figuren – in ein und demselben Programm zusammenbringen? Tatsächlich scheinen mehrere Aspekte diese durch zwanzig Jahre getrennten Zeitgenossen entgegenzusetzen. Eingezwängt in seine verschiedenen beruflichen Aufgaben, war César Franck ein unregelmäßiger „Urlaubskomponist“, während Dvořák eine üppige Vielzahl an Werken veröffentlichte; auch war Letzterem Erfolg zu Lebzeiten beschieden, während Franck kaum und erst spät Anerkennung fand. Als ernst geltender Komponist, der sich hin zum Theater angezogen fühlte, strahlte er nicht die Gutmütigkeit eines (dennoch bescheidenen) weitgereisten Dvořák aus, hielt sich Franck kaum fernab von Paris auf. Schließlich war Dvořák der tschechische Nationalkomponist schlechthin, während der Wahlfranzose César Franck, als Sohn einer deutschstämmigen Mutter in Lüttich geboren, noch bevor Belgien als unabhängiger Staat Bestand hatte, selbst als Gründungsmitglied der *Société nationale de Musique* stets das deutsche Erbe Bachs, Beethovens und sogar Schuberts und Liszts verfocht.

Oft gewissermaßen als Sondergänger innerhalb der französischen Romantik und als Botschafter des Germanismus, insbesondere des Wagnerismus in Frankreich dargestellt, kam César Franck nach Paris als Klaviervirtuose, als er nur gelegentlich komponierte. Vielmehr führte ihn der Zufall nach einer missratenen Betätigung als Theaterkomponist (*Ruth*) sowie aufgrund von berufsbedingten gesundheitlichen Problemen an die Orgel in Notre-Dame-de-Lorette. Darauf führte er eine Doppelaufbahn als Organist (Titular der Orgel Cavallé-Coll in Sainte-Clotilde) und Professor. Von da an betätigte er sich zeit seines Lebens in diesen zwei zeitaufwändigen Berufsfeldern, die ihm nur wenig Raum für seine Aufgabe als Komponist übrigließen. Sein Talent als Improvisator an der Orgel – dem er die Berufung zum Konservatorium 1871 verdankte – ermöglichte ihm eine Reichweite aufgrund eines einzigartigen Musikstils, das ihn von seinen Zeitgenossen abhob, und trug ihm auch einen Kreis treuer Schüler ein, ohne dass es jemals zu einer Franck-Schule im eigentlichen Sinne kam.

Franck begann im November 1878 die Arbeit an seinem *Klavierquintett*, zu einem für

einen Saisonkomponisten ungewöhnlichen Zeitpunkt. Sein Oeuvre umfasste damals Orgel- und Klavierstücke, zwei symphonische Dichtungen, zwei Messen, eine kleine Reihe an Kantaten und Oratorien sowie zwei Opern (*Stradella*, *Le Valet de ferme*) – für einen Kammerkomponisten¹ recht beachtlich! Das Gros seiner Produktion in diesem Bereich entstand nach 1880, eine sehr ergiebige Periode, die gerade das *Quintett* einläutete. Als er dieses in Angriff nahm, schrieb die *Société des compositeurs de musique* einen Wettbewerb für Klavierquintett aus. Franck erhoffte sich davon eine Professur am Konservatorium, sollte sein Stück erfolgreich sein. So setzte er sich ambitioniert an die Arbeit – eine etwas profane Motivation, die in der überhöhten Lyrik des Werks jedoch nicht durchklingt. Das Glühen des *Klavierquintetts in f-Moll* ist nämlich der Ausgangspunkt eines weder im französischen Kammerrepertoire noch in Franks Oeuvre nie dagewesenen Stils, das ihn von nun an prägte: stark markante Chromatik, groß angelegtes architektonisches Konzept, zyklische Ausformung durch Einsatz des gleichen Themenmaterials in den verschiedenen Sätzen desselben Werks, Dreiteilung (in den *Trois pièces pour grand orgue* 1878 bereits

erprobt), sehr häufige kühne Modulationen sowie polyphonische Ausarbeitung durch gelungene Linienverflechtung. Auf motivischer Ebene besticht die extreme Konzentration des Materials – nur wenige Splitter reichen für die Erarbeitung der verschiedenen Melodien (die Themen der drei Sätze entstammen im Großen und Ganzen demselben Ursprung) – sowie die Entfaltung durch sukzessive Variationen, die die Phrase mittels Steigerung nach und nach ausarbeiten. Die in Frankreich mit Franck verbundene, von Beethoven und Liszt übernommene zyklische Verfahrensweise stellt die Einheit des Werks insgesamt sicher. So findet sich das (Klavier-)Thema *tenero ma con passione* des ersten Satzes in der zweiten Hälfte des zweiten sowie im zweiten Thema des Schlusssatzes wieder.

Diese verschiedenen Aspekte von Francks Stil lassen oft Träume an Wagner² und seine gehaltvollen Ausdünstungen aufkommen. Zwar war dies Wasser auf die Mühlen jener, die ihn bezichtigten, zu sehr gen Osten zu blicken, begeisterte aber auch die jungen D’Indy, Chausson und Duparc. Hob sich einerseits dieser Schreibstil von der zeitgenössischen französischen Produktion ab, so bedeutete die in diesem Repertoire bis

1 Oft wird er diesem Genre aufgrund der Erfolge zugeordnet, die er zu seinem Lebensende darin feierte, was jedoch keineswegs der Tragweite und Vielfalt seines Werks Rechnung trägt. In Wirklichkeit schrieb Franck recht wenig Kammermusik.

2 In Wahrheit war Franck viel stärker von Liszt und Brahms geprägt (dessen erstes *Klavierquintett* die gleiche Tonart und Dichte aufweist).

dahin unerhörte dramatische Intensität und Lyrik des *Quintetts*³ andererseits die eigentliche Revolution und den Durchbruch Francks in diesem Bereich. Durch Gegenüberstellung zweier Instrumentalblöcke – auf der einen Seite ein sehr orchestrales Quartett, auf der anderen Klavier –, die Dialog und Konfrontation im Rahmen einer dichten, fast undurchsichtigen Textur sowie in monumentalem Format miteinander vermischen, unterhält das *Quintett* durchgehend eine konstante, raue Spannung. Seine Themen, die hin und wieder in die Höhen der Violine bzw. des Klaviers entschwinden, scheinen dennoch unwiderrufflich einstudiert und angehaftet, im tiefen Register dagegen in den Fängen der Fatalität zu sein. Der sich ständig erweiternde kontinuierliche melodische Fluss scheint sich auf chromatisch gesättigten Harmonien endlos zu entfalten. An dieser unerbittlichen, zuweilen fast unzüchtigen übermäßigen Ausdruckskraft störte sich zwar Franz Liszt, der eine solche Demonstration in der Kammermusik deplatziert fand, andererseits lässt sie kaum jemanden kalt.

Fast fünfzehn Jahre später begab sich Tausende Kilometer entfernt Antonín Dvořák an die

Bearbeitung seines vierzehnten und letzten Streichquartetts. Wir schreiben den 28. März 1895, Dvořák steht in seinem 54. Lebensjahr. Seit 1892 hielt er sich in den Vereinigten Staaten auf, wo er am National Conservatory of Music of America auf Einladung von dessen Leiterin Jeannette Thurber unterrichtete, die vom Entstehen einer wahren Nationalmusik träumte und in Böhmens Aushängeschild Dvořák die Person sah, die dies ermöglichen könnte. Erfuhr die Kreativität des Komponisten zunächst einen Auftrieb, der zur 9. Sinfonie, dem Quartett Nr. 12 und den *Biblischen Liedern* führte, schien die Quelle danach jedoch zu versiegen: Das neue Quartett bereitete Dvořák Mühe, Heimweh setzte ihm zu. Im April fuhr er nach Böhmen auf Urlaub und kam nicht mehr zurück. Zu Hause in Vysoká nahm er eine neue Komposition (Quartett Nr. 13) in Angriff, und am 30. Dezember 1895 beendete er schließlich das im Frühling begonnene Werk, an dem er sich so abgemüht hatte – das Quartett Nr. 14. Die Arbeit fiel ihm nun leicht: Zurück in der Heimat floss der Lebenssaft wieder, und die Musik hob noch anmutiger ab. Mit Optimismus und leuchtender Gelassenheit legt dieses letzte Quartett Zeugnis von der Wiedersehensfreude ab. Der erste Satz

3 Die französischen Quintette um 1880 stellen in der Tat ein brillantes Genre mit Werken von etwa Saint-Saëns (1855), Lalo (1862) Castillon (1864), Gouvy (1859) und Widor (1868) dar.

beginnt dennoch mit einer langsamen Einleitung in zögerlichem, unruhigem Kanon, ehe ein freudiges Allegro übernimmt. Im darauffolgenden Scherzo sind Spuren tschechischer Folklore anhand des Musters eines Furiant zu finden, eines Volkstanzes im Dreivierteltakt ohne feste Betonung (mal wird der erste, mal der zweite bzw. dritte Schlag im Takt betont). Die Weise ist hier sowohl in der Überlappung der Stimmlinien als auch im unruhigeren, raueren Charakter stilisiert. Dvořáks oft angesprochene üppige melodische Leichtigkeit lässt hier nach, wenngleich sie im Trio des Scherzos, das das Thema des Wiegenlieds der Julie aus seiner 1888/89 geschriebenen Oper *Der Jakobiner* aufgreift, sowie im nachfolgenden Lento wiederzufinden ist. Anfangs nimmt dieses noch Züge einer Romanze an, wird jedoch allmählich von der Lyrik im rastlosen Mittelteil überwältigt, dem die Chromatik sowie die ruppige, heisere Klangmasse in den tiefen Tonlagen Gewicht verleiht. Schließlich leitet das Cello das Finale ein – dieser Stimmgreifung gedachte Schostakowitsch über sechzig Jahre später in seinem *Konzert für Cello*. Dargelegt als ausschweifendes Sonatenrondo, das stark an Mozart erinnert, lenkt es manchmal durch seine charakterliche Vielfalt mittels aneinandergereicher Kontraste und abwechselnder Beleuchtung des Refrains (mal freundlich und ruhig, mal düster)

sowie durch die zur Schau getragene thematische Fülle ab. Dvořáks eingangs bereits unterstrichene melodische Ader besticht durch ihre Üppigkeit und Vielseitigkeit. Entsteht bei Franck der Eindruck des beschleunigten Wachstums einer Pflanze, deren Teile ein und demselben Kern entspringen, scheint Dvořák vielmehr die verschiedenen Themen zusammenzufügen, was ihn jedoch nicht daran hindert, vom gleichen Material zu zehren. So entsteht das Thema des Allegro im ersten Satz aus der langsamen Einleitung, während die Coda (eine wiederkehrende Sekund) als Grundlage für die gesamte darauffolgende Entwicklung dient. Diese großartig sparsame Motivarbeit macht sich dennoch nicht bemerkbar, da sie in eine spontane, natürliche Struktur eingehüllt ist, die auf der Hand liegt – so wie Dvořáks Inspiration nach seiner Rückkehr in Böhmen, das er nicht mehr verließ.

Welcher Quelle entstammt die Musik? An welchem geheimnisvollen Ort wird sie gesät, welche Hand füttert sie? Auf diese weitreichende Frage findet sich keine Antwort. Oder eher alles und doch nichts, hier und doch nirgends – so könnte man beim Zuhören dieser Stücke meinen. So sehr er sich seiner Heimat verbunden fühlte, reiste Dvořák allorts, um seine Musik zu fördern, deren Einzigartigkeit dazu berufen war, zum Symbol der tschechischen Musik aufzusteigen,

der er stets verbunden war. Die Entwicklung hat gezeigt, dass die Inspiration im Tiefen seiner Heimat und deren ländlicher Gegenden verwurzelt ist und seinen kreativen Geist beseelt, den der Komponist in den Dienst seines Landes stellt. Die Musik richtet sich an seine Landsleute, und ihretwegen entschied er sich zum Verfassen von Opern in seinen letzten Lebensjahren.⁴ Franck, der zeitlebens mit Institutionen (Konservatorium, Kirche) verbunden war, schien dagegen ungebunden – als Musiker für das Intime steht sein Oeuvre für Selbsteinkehr und das Innere. Seine oft grandiosen Mittel und Ausdrucksweise trachten danach, die Kraft eines intensiven Innenlebens zu vermitteln, die seine Zeitgenossen nicht unbedingt zu rezipieren wussten, deren Schönheit jedoch an die Oberfläche tritt, sobald man ihr die Tür öffnet. Beide Komponisten widerspiegeln dieselbe Facette des Romantikers, der sich in seinem prächtigen Widerspruch an die Welt richtet, indem er von sich selbst spricht.

⁴ Dies schien ihm in der Tat angebrachter, da die Oper eher mehr und öfter Leute erreichen konnte. Zwar war Dvořák schon immer der Oper zugeneigt und übte sich darin ab den 1870er Jahren, doch seine Produktion in diesem Genre nahm besonders zwischen 1894 und 1903 mit sechs lyrischen Werken Fahrt auf.

Patries musicales

Que peut bien réunir Antonín Dvořák et César Franck, ces deux figures à première vue quelque peu antithétiques, sur un même programme ? Bien des points semblent en effet opposer ces contemporains, que vingt ans séparent : César Franck, contraint par les différents postes qu'il occupera, sera un « compositeur de vacances », peu régulier, quand Dvořák écrira abondamment ; il connaîtra le succès de son vivant, tandis que Franck peinera à trouver une reconnaissance, qui viendra tardivement. Compositeur dit sérieux, quoiqu'attiré par le théâtre, il n'exhalera pas la bonhomie d'un Dvořák (pourtant de nature discrète), voyageant de par le monde quand Franck n'entreprendra que rarement de s'éloigner de la capitale. Enfin, Dvořák est le compositeur national tchèque par excellence, là où César Franck, né à d'une mère d'ascendance allemande à Liège à l'heure où la Belgique n'était pas encore née mais français d'adoption, a toujours défendu l'héritage germanique de Bach, Beethoven ou encore Schubert et Liszt, et ce bien qu'il ait été membre fondateur de la Société nationale de Musique.

Souvent présenté comme un personnage un peu à part dans le paysage romantique français, ambassadeur du germanisme et à fortiori du wagnérisme dans l'hexagone, c'est en tant que virtuose du piano que César Franck arrive à Paris. Il compose alors occasionnellement. C'est le hasard qui le mène plus ou moins, après une mésaventure en tant que compositeur de théâtre (*Ruth*) et des soucis de santé liés à sa carrière, aux orgues de Notre-Dame-de-Lorette. Il mènera par la suite une double carrière d'organiste (titulaire de l'orgue Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde) et de professeur, poursuivant toute sa vie ces deux activités chronophages qui ne lui laisseront que peu de répit pour mener à bien sa tâche de compositeur. Ses talents d'improvisateur à l'orgue – qui lui vaudront d'obtenir en 1871 la classe au Conservatoire – offriront un rayonnement à un style musical singulièrement différent de ses contemporains, rassemblant autour de lui des élèves dévoués sans qu'il n'ait jamais été question d'école franckiste à proprement parler.

Franck amorce l'écriture de son *Quintette avec piano* en novembre 1878 – période inhabituelle chez un compositeur aussi saisonnier que lui. Il a

alors à son actif de la musique d'orgue et de piano, deux poèmes symphoniques, deux messes, un petit paquet de cantates et oratorios ainsi que deux opéras (*Stradella*, *Le Valet de ferme*). Plutôt conséquent pour un compositeur de musique de chambre¹ ! L'essentiel de sa production dans le domaine sera composé après 1880, à la faveur d'une période très féconde que le *Quintette* inaugure justement. Lorsqu'il en entame la composition, la Société des compositeurs de musique ouvre un concours dédié au quintette avec piano, et Franck espère que le succès de sa pièce lui permettra d'obtenir la classe de composition au Conservatoire. C'est mu par cette ambition qu'il se met au travail ; motivation un peu terre-à-terre, que le lyrisme exacerbé de l'œuvre à venir ne laisse pas deviner... Car l'incandescence de ce *Quintette avec piano en fa* mineur inaugure un style inédit tant pour le répertoire chambriste français que pour l'écriture de Franck, et lui sera par la suite caractéristique : chromatisme très marqué, conception architecturale à grande échelle, procédé cyclique (même matériau thématique dans les différents mouvements de l'œuvre), forme tripartite (déjà éprouvée avec les *Trois*

pièces pour grand orgue de 1878), modulations très fréquentes et audacieuses, et travail polyphonique appuyé sur un savant tissage des lignes. Au niveau motivique, on soulignera la concentration extrême du matériau, quelques courtes cellules suffisant à l'élaboration des différentes mélodies (les thèmes des trois mouvements étant tous plus ou moins issus des mêmes cellules génératrices), ainsi qu'un développement par variation successive, qui déploie peu à peu la phrase par accroissement. Le procédé cyclique, attaché au nom de Franck dans l'hexagone et hérité de Beethoven et de Liszt, garantit l'unité au niveau de l'œuvre. Ainsi, le thème *tenero ma con passione* du premier mouvement (au piano) se retrouvera dans la seconde moitié du deuxième, et dans le deuxième thème du dernier.

Ces différents aspects de l'écriture de Franck ont souvent fait songer à Wagner² et à ses vapeurs capiteuses, donnant du grain à moudre à ceux qui l'accusaient de trop regarder à l'Est et enthousiasmant les jeunes D'Indy, Chausson ou Duparc. Si ces procédés d'écriture se démarquent certes de la production française contemporaine, l'intensité dramatique et le lyrisme du *Quintette*,

1 On lui attribue souvent cette étiquette en raison de ses réussites dans le domaine, qui arrivent à la fin de sa carrière et ne reflètent pas tout à fait l'étendue et la diversité de son œuvre. Franck a, en réalité, composé assez peu de musique de chambre.

2 En vérité, Franck fut bien plus marqué par Liszt ou Brahms (dont le premier *Quintette avec piano* partage la tonalité et la densité).

alors uniques dans ce répertoire³, seront la véritable révolution et réussite de Franck dans ce domaine. Opposant deux blocs instrumentaux – un quatuor très orchestral d’un côté, et le piano de l’autre – mêlant dialogue et confrontation au sein d’une texture dense, presque opaque, et sur un format monumental, le *Quintette* soutient de bout en bout une tension émotionnelle constante, âpre. Ses thèmes, s’échappant parfois vers les hauteurs du violon ou du clavier, semblent pourtant irrévocablement entraînés, aimantés, vers le bas du registre, comme happés par la fatalité. Le flux mélodique continu, en constante extension, semble quant à lui évoluer sans fin, au-dessus d’harmonies saturées de chromatismes. Cette ultra-expressivité sans concession, presque impudique par moments, gênera Franz Liszt (qui trouvera cette démonstration déplacée dans le cadre chambriste) mais ne peut laisser personne indifférent.

Près de quinze ans plus tard, et à des milliers de kilomètres, Antonín Dvořák entame son quatorzième et dernier quatuor à cordes. Nous sommes le 28 mars 1895, Dvořák a bientôt 54 ans. Il est alors aux États-Unis, où il vit et enseigne depuis 1892 au National Conservatory of Music in

America, sur l’invitation de sa directrice Jeannette Thurber, laquelle rêvait de voir éclore une véritable musique nationale et voyait en Dvořák, chanteur de la Bohême, celui qui pourrait la faire naître. Si la créativité du compositeur est stimulée les premiers temps, donnant naissance à la 9^e Symphonie, au Quatuor n° 12, aux *Chansons Bibliques*, la source semble désormais tarie et Dvořák est à la peine pour son nouveau quatuor. Le pays lui manque terriblement. Il rentre en Bohême en avril, pour les vacances, et décide ne pas revenir. Chez lui, à Vysoká, il entame une nouvelle composition (le Quatuor n° 13), et achève finalement, le 30 décembre 1895, l’œuvre commencée au printemps et sur laquelle il a tant besogné : c’est le Quatuor n° 14. Le travail lui fut aisé : de retour au pays, la sève coule de nouveau et la musique repart de plus belle. Avec son optimisme et sa lumineuse sérénité, ce dernier Quatuor témoigne de la joie des retrouvailles. Le premier mouvement est pourtant amorcé par une introduction lente en canon hésitante et inquiète, avant qu’un joyeux *Allegro* ne prenne la suite. On retrouvera trace du folklore tchèque dans le Scherzo suivant, qui reprend la trame d’un *furiant*, danse traditionnelle à trois temps sans accentuation fixe (les accents sont donc tantôt sur le premier,

3 En effet, les quintettes français en 1880 relèvent plutôt du genre brillant, avec la production de Saint-Saëns (1855), Lalo (1862) Castillon (1864), Gouvy (1859) ou Widor (1868).

deuxième ou dernier temps). Elle est toutefois stylisée ici, tant dans l'enchevêtrement des lignes que dans le caractère, plus inquiet, plus âpre. Souvent soulignée, l'abondante facilité mélodique de Dvořák cède ici du terrain, bien qu'on la retrouve dans le *Trio* du Scherzo, qui reprend le thème de la berceuse de Julie dans son opéra *Le Jacobin*, composé en 1888-9, ainsi que dans le mouvement suivant, *Lento*. Prenant au départ l'allure d'une romance, il est peu à peu débordé par son lyrisme dans une partie centrale tourmentée, à laquelle le chromatisme et la pâte sonore rugueuse, rauque, dans le registre grave, donnent corps. Enfin, c'est le violoncelle qui entame le finale (dans une prise de parole dont Chostakovitch, plus de soixante ans plus tard, saura se souvenir pour son *Concerto pour violoncelle*). Présenté dans une forme rondo-sonate – qui ne va pas sans évoquer Mozart – extensive, il déroute parfois par la versatilité de son caractère, juxtaposant les contrastes, variant les lumières du refrain (tantôt aimable, serein, puis sombre), et par la profusion thématique dont il fait montre. La veine mélodique de Dvořák, déjà soulignée plus haut, impressionne par son abondance et sa variété. Là où l'on a la sensation, chez Franck, d'assister à la croissance accélérée d'un végétal, toutes les parties découlant d'un même noyau, Dvořák semble plutôt

assembler les différents thèmes. Pourtant, cela ne l'empêche pas de puiser dans un même matériau : le thème de l'*Allegro* du premier mouvement est issu de l'introduction lente. Et la queue (mouvement de seconde qui revient sur lui-même) de celui-ci servira de base à tout le développement qui suivra ! Ce travail motivique prodigieux d'économie ne se remarque pourtant pas, fondu dans une structure spontanée, naturelle, qui semble aller de soi. Tout comme l'inspiration de Dvořák, une fois de retour en Bohême, qu'il ne quittera plus.

D'où la musique tire-t-elle sa source ? En quel lieu mystérieux est-elle semée et par quelle main est-elle nourrie ? Vaste question, pas de réponse. Ou plutôt : tout et rien, ici et nulle part, voilà ce que l'on pourrait trouver à dire en écoutant ces pièces. Pourtant si attaché à sa terre, Dvořák a voyagé partout pour promouvoir sa musique, dont la singularité sera appelée à devenir le symbole de la musique tchèque, laquelle lui demeure éternellement attachée. L'expérience a montré que c'est bien au creux de sa terre natale et de ses campagnes que l'inspiration s'ancre et féconde son génie créatif, que le compositeur met au service de sa patrie : c'est à ses compatriotes qu'elle se destine et c'est également pour eux qu'il choisit de composer des opéras dans

ses dernières années⁴. Lié toute sa vie à l'institution (le Conservatoire, l'Église), Franck semble, lui, n'avoir pas d'amarres : musicien de l'intimité, son œuvre est celle du repli en soi, de l'en-dedans. Ses moyens et son expression souvent grandioses visent à transmettre la force d'une vie intérieure intense que son temps ne sut pas forcément recevoir, mais dont la beauté sait se faire jour lorsqu'on lui ouvre la porte. Tous deux sont une même facette de l'artiste romantique dans sa belle contradiction – s'adresser au monde en parlant de soi.

⁴ Cela lui paraissait en effet plus avantageux, l'opéra ayant plus de chance d'être entendu par plus de monde, et plus souvent. Bien sûr, Dvořák a toujours été attiré par l'opéra et s'y essaye dès les années 1870, mais sa production se resserre particulièrement entre 1894 et 1903, avec six œuvres lyriques.



PRAGA
Digitals
30
YEARS

Enregistré du 18 au 19 février 2022 au Martinů Hall [1-3] et du 19 au 21 septembre 2021 au Studio Domovina [4-7], Prague, République Tchèque

Direction artistique : Milan Puklický

Prise de son : Jan Lzicar [1-3], Karel Soukeník [4-7]

Montage, mixage et mastering : Karel Soukeník

Enregistré en 24 bits/96kHz

Jana Vonášková joue un violon Joseph Gagliano 1780, Marie Fuxová un violon Otakar Špidlen 1930.
Josef Klusůň joue un alto Thomas Pilar 2006. Jonáš Krejčí joue un violoncelle Paolo Testore 1761

English translation by Jeremy Drake

Übersetzung ins Deutsche: Gilbert Bofill

Note : Justine Harrison

[LC] 83780

PRD 250 422 · © & © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

prazakquartet.com

PRAGA
Digitals