



W.A.

Intégrale des quatuors à cordes QUATUOR TALICH

Wolfgang
Amadeus

Mozart

1756 - 1791

Quatuor Talich



Quatuor n°1 en sol majeur « Lodi », K.80

CD 7

6 Quatuors « Milanais »

Quatuor n° 2 en ré majeur, K.155

CD 1

Quatuor n° 3 en sol majeur, K.156

–

Quatuor n° 4 en do majeur, K.157

–

Quatuor n° 5 en fa majeur, K.158

–

Quatuor n° 6 en si bémol majeur, K.159

–

Quatuor n° 7 en mi bémol majeur, K.160

–

6 Quatuors « Viennois »

Quatuor n° 8 en fa majeur, K.168

CD 2

Quatuor n° 9 en la majeur, K.169

–

Quatuor n° 10 en do majeur, K.170

–

Quatuor n° 11 en mi bémol majeur, K.171

–

Quatuor n° 12 en si bémol majeur, K.172

–

Quatuor n° 13 en ré mineur, K.173

CD 3

6 Quatuors « dédiés à Haydn »

Quatuor n° 14 en sol majeur « Le Printemps », K. 387	CD 3
Quatuor n° 15 en ré mineur, K. 421	-
Quatuor n° 16 en mi bémol majeur, K. 428	CD 4
Quatuor n° 17 en si bémol majeur « La Chasse », K. 458	-
Quatuor n° 18 en la majeur, K. 464	CD 5
Quatuor n° 19 en do majeur « Les Dissonances », K. 465	-

Quatuor n° 20, en ré majeur « Hoffmeister », K. 499	CD 6
---	------

Les Quatuors « Prussiens »

Quatuor n° 21 en ré majeur, K. 575	CD 6
Quatuor n° 22 en si bémol majeur, K. 589	CD 7
Quatuor n° 23 en fa majeur, K. 590	-

**Les quatuors à
cordes de Mozart.**

**Des pas de Haydn
aux portes
de la confession...**

Dissserter sur « l'art du quatuor à cordes » et l'associer à Mozart conduit invariablement au dithyrambe. C'est penser l'histoire un peu rapidement et, pour faire un clin d'œil au film *Amadeus* de Milos Forman, contempler le génie comme une abstraction.

Peut-on en effet condamner Mozart qui se distrait lorsqu'il compose ce que son père Léopold nomme de façon anecdotique un premier « quatuor » (sic) ? Âgé seulement de quatorze ans, Mozart se « désennuie » toujours selon les termes de Léopold, bringuebalé sur les routes qui le conduisent de Milan à Bologne. A-t-il déjà entendu un quatuor de Giuseppe Sammartini (1695-1750) ?

De 1770 à 1773, treize piécettes - « quatri » - de style italianisant voient le jour. Des presque rien que ces quatuors dits « milanais » ! Mais est-ce bien sûr ? Car pour l'adolescent, jouer ainsi de modulations osées, expérimenter sans risquer la réprimande un chromatisme audacieux, n'est pas donné à tout le monde. Les premiers quatuors assurent l'écriture comme on règle les rouages d'une mécanique. Composés à partir d'intervalles réguliers, en trois mouvements, ils méritent de moins en moins notre oreille distraite.

Arrivé à Vienne en 1773, Mozart a probablement connaissance des opus 17 et 20 de Haydn. Il rencontrera bien plus tard celui qui, depuis deux décennies, crée un genre nouveau, le « quatuor viennois ».

En regardant par-dessus l'épaule de son aîné – l'un a 17 ans et l'autre 40 – il s'inspire de l'écriture d'un maître. Pour tout dire, il la copie comme un artisan et, soyons juste, la reproduit avec difficulté. Dorénavant, les six quatuors dits « viennois » (K. 168 à K.173) auront quatre mouvements. Les partitions à l'allure parfois déséquilibrée, mêlant quelques emprunts à des élans spontanés mais inaboutis cherchent leur propre style. Trop italien dans l'âme, Mozart ne comprend pas exactement la signification de certains paramètres comme ces étranges menuettos de Haydn à l'allure ironique, ancêtres du scherzo. Puis

avec le temps et la sueur, la technique s'affirme avec davantage de souplesse et de patine : elle gagne en virtuosité ce qu'elle perd en innocence. Ce n'est qu'à partir du Quatuor K.171 (1773) que Mozart s'affranchit quelque peu de son modèle. Déçu probablement d'avoir produit autant d'efforts pour un résultat qui ne le comble pas, le compositeur met de côté le projet de nouveaux opus.

Dorénavant, d'une série de quatuors à l'autre, de longues périodes d'interruptions vont se produire. Cela explique que les évolutions paraissent aussi marquantes.

Une décennie passe. En 1785, la nouvelle série de six quatuors est achevée (K.387, K.421, K.428, K.458, K464 et K.465). Mozart les dédie au maître d'Esterhaza en avouant dans la lettre d'accompagnement qu'ils lui ont coûté bien des tracas : *« Je vous supplie de regarder avec indulgence ces fautes qui ont pu échapper à l'œil partial d'un père »* (Mozart parle de ses quatuors comme de ses enfants). Le jeu intellectuel a pris le pas sur le divertissement de l'adolescent. Le dernier quatuor de la série, en ut majeur, dénommé « Les Dissonances » n'épargne pas les frottements harmoniques aux auditeurs, qui en oublient du même coup l'étonnante qualité des mélodies.

À partir de cette date, le quatuor n'est plus ce prolongement des cassations et autres divertimentos qui agrémentent les fêtes privées de riches commanditaires. Il est devenu le condensé expressif et sonore de l'orchestre.

Le quatuor à cordes possède toutes les vertus des contrebasses à la flûte piccolo sans en avoir l'inconvénient du coût.

L'équilibre parfait des voix, individualisées, suscite dorénavant l'intérêt et le désir de perfection. On ne compose pas la **Symphonie Haffner** et **Idomeneo** sans posséder le sens absolu des proportions !

L'opus 33 de Haydn qui réunit en 1781 six quatuors est le modèle qu'il faut égaler. Mozart relève le défi – amical – en portant une attention extrême aux détails : dès le premier Quatuor en sol majeur K.387 de 1782, les indications de nuances se multiplient. Les nouvelles partitions deviennent comme l'écrit le compositeur « d'un genre tout à fait nouveau et particulier ». On ne saurait mieux dire. Leur simplicité de façade dissimule une texture d'une complexité inédite sous la parure d'emprunts nombreux aux danses et chants d'Europe centrale. Les manuscrits témoignent de la fébrilité des versions, des ratures, des doutes inédits de celui qui, habituellement, ne couche sur le papier que l'œuvre achevée dans son esprit. Car, Mozart doit aussi apprivoiser la rigueur du contrepoint et les modèles inouïs qu'il a découvert en 1782 en lisant la musique de Jean-Sébastien Bach.

Durant les dernières années de sa vie, Mozart approfondit plus encore ce genre musical qui lui résiste et dont il découvre la profonde grâce à la confession des sentiments. Après tout, il ne destine ses quatuors qu'à un usage privé, n'imaginant nullement la dévotion publique dont ils seront l'objet dans les siècles à venir !

Le Quatuor K.499 «Hoffmeister», unique cas d'une partition séparée, témoigne de l'ambiguïté des émotions qui l'assaillent et dont il réussit plus aisément à voiler les contours dans ses concertos pour piano. À la spontanéité des élans, à l'utilisation de l'homophonie, répond l'exploration savante du contrepoint. En 1786, Mozart assume désormais une liberté de ton que Haydn, contraint aux exigences artistiques au service du prince ne peut se permettre. En repoussant sans cesse les limites de l'harmonie tonale, comme ces traits déchirants dans l'Adagio du quatuor, il projette l'œuvre aux portes des univers de Schubert et de Brahms.

Au début de l'année 1789, voici Mozart à Berlin. Favorisée par des solistes d'exception et par le goût de Frédéric-Guillaume II, lui-même excellent violoncelliste, la composition des trois quatuors dits «prussiens» est vécue comme «une tâche ingrate». Le quatuor K.575 réserve – on le comprend aisément – une place avantageuse au violoncelle. Mozart révisé ses partitions et en accroît fortement la technique, suivant les conseils des musiciens de la cour.

L'écriture de deux autres quatuors est repoussée en raison de la composition de **Così fan tutte**. Les Köchel 589 et 590 approfondissent l'étude du contrepoint avec un matériau thématique se prêtant davantage au développement. Les influences du style galant se sont estompées. Dans le feu de l'interprétation, on ne prête guère attention aux ruptures intérieures, aux modulations audacieuses, à une inventivité qui pose les pierres ultimes du classicisme. On en oublierait presque les souffrances endurées par le musicien, le sourire doux-amer et les désillusions qui affleurent. ■

Le « divin Mozart », celui qui enchante par sa légèreté supposée a laissé place dans son 23^e et dernier quatuor achevé en juin 1790 aux questions essentielles de tout artiste, qui s'interroge sur sa place dans la société.

Daté du 15 mars 1770, des environs de Milan, lors du premier séjour de Mozart en Italie, le tout premier *quatuor en sol majeur* K.80 débute par un adagio dont le premier thème est très proche du Porgi amor des **Noces de Figaro** tandis que le second est l'un de ses concertos pour violon. Mozart a quatorze ans : il a déjà composé une douzaine de symphonies tandis que les premiers quatuors de Haydn datent de l'année précédente. Après cette fraîcheur juvénile, voici un allegro très proche de ceux des Divertimenti K.136 à 138, composés deux ans plus tard : une vivacité sans ombre, puis un menuetto léger et un rondeau final tout aussi joyeux qu'insouciant.

Composés en Italie à l'âge de seize ans durant l'hiver 1772, les six Quatuors « Milanais » comportent tous trois mouvements. D'une longueur modeste, ils possèdent un charme juvénile qui laisse pourtant paraître la maturité incomparable du compositeur.

Certains ont trouvé des rapports entre ce premier quatuor « Milanais » n° 2 en ré majeur K.155 et le 575, premier des Prussiens, écrit vingt ans plus tard. C'est une œuvre toute de grâce bien qu'écrite « de la triste ville de Bolzano », sur le chemin de Milan.

Le 3^e *quatuor en sol majeur* K.156 est très étonnant : le thème de valse initial réapparaîtra tel quel dans le Lacrimosa du **Requiem**. Le développement très original annonce l'adagio où apparaît une figure que l'on retrouvera dans le quatuor vocal de **L'Enlèvement au Sérail**, tandis que le final se retrouvera dans **Così fan tutte** !

L'allegro du 4^e *quatuor en do majeur K.157* module le plus souvent en mineur. La tristesse de l'adagio apporte un climat italien qui résonnera – et résonne encore – dans la Scala avec Verdi et Puccini ! Le rondo final semble issu d'un opéra bouffe : c'est l'éblouissement de la construction, la jubilation qu'apporte cette forme musicale d'élection : une solidité, un équilibre, des proportions idéales.

C'est une question que pose l'introduction du 5^e *quatuor en fa majeur K.158* : deux thèmes se répondent avec des couleurs très différentes. Mozart bouscule les canons, change de rythme, de tonalité et laisse son imagination battre la campagne. L'andante débute comme une fugue ; c'est en fait un canon au développement inattendu. Le menuet est plus classique avec un trio plein de charme et de fraîcheur.

L'avant-dernier des quatuors « Milanais », le 6^e *K.159 en si bémol majeur*, est sans doute le plus original. Le thème altier de l'andante initial semble écrit par un homme dans la plénitude de l'âge : un équilibre souverain proche du climat des dernières symphonies. L'allegro, comme celui de la 40^e Symphonie, est un pur chef d'œuvre : découpage, modulations, chromatisme, écrit par un adolescent de seize ans ! L'allegro grazioso, en forme de rondo, rappelle la forme française de la gavotte avec des couplets aux couleurs sombres et fiévreuses.

Les neuf premières notes de l'allegro du 7^e *quatuor en mi bémol majeur K.160* sont les mêmes que celles du *Divertimenti K.136* : un thème insouciant et léger. Mozart fait-il allusion à son prochain retour en Autriche ? Par contre, l'adagio est empreint de tristesse et de nostalgie. Le finale est quasiment martelé, volontaire comme dans une marche. Les instruments se répondent deux pas deux. C'est le retour au bercail !

Six mois plus tard, revenu à Vienne, Mozart écrira un nouveau cycle : Les 6 Quatuors « Viennois », six œuvres bien plus ambitieuses, en quatre mouvements, comme son maître Haydn, au lieu de trois. Il s'essaiera même aux fugues et travaillera son matériau selon les canons des thèmes successifs qui doivent reparaître en conclusion.

Le charme et la paix du 8^e *quatuor en fa majeur K.168* sont sans doute amplifiés par sa tonalité. Ce sera l'une des rares fois où Mozart note précisément l'emploi de la sourdine dans l'andante. À nouveau, le menuetto exprime une joie simple et paisible, tandis que l'allegro final est une véritable fugue d'un caractère bondissant.

Le molto allegro du 9^e *quatuor en la majeur K.169* débute, comme le quatuor K.160, par les premières notes d'un des Divertimenti. L'atmosphère détendue révèle une grande maîtrise d'écriture. L'andante est un thème nostalgique et lyrique soutenu par des basses obstinées, s'estompant vers des appels et réponses des instruments par deux. Un menuetto primesautier laisse place à un court allegro en forme de rondeau.

Très curieusement, le 10^e *quatuor en do majeur K.170* débute par un andante à variations d'une gravité étonnante pour une jeune homme de dix sept ans. Suit un menuetto enjoué puis un poco adagio tendre comme une berceuse chuchotée à un enfant : un pur joyau méconnu ! L'allegro enjoué et décidé conclut ce quatuor dans la bonne humeur.

À nouveau, le 11^e *quatuor en mi bémol majeur* K.171 commence par une courte introduction *adagio* très proche du 14^e *quatuor* de Beethoven. Il s'enchaîne sur un *allegro assai* très symphonique, puis sur la reprise de l'*adagio* initial. Le menuetto donne successivement le chant aux quatre instruments. L'*andante* en *do mineur* avec *sourdine* est rempli d'ombres et de mystères. L'œuvre s'achève par un *allegro* juvénile.

Comme souvent chez Mozart, une même œuvre juxtapose les climats les plus différents.

L'affirmation de quatre accords décidés ouvre le 12^e *quatuor en si bémol majeur* K.172 par un *allegro spiritoso* dans un ciel sans nuages. Le thème de l'*adagio*, comme dans le tout premier *quatuor* K.80, évoque le *Porgi amor* des **Noces de Figaro**. Une langueur, un romantisme, une « déchirure d'amour » pathétique. Un menuetto balaye ces langueurs avec des rythmes décidés, tandis que l'*allegro assai*, d'une invention confondante, retrouve la joie de vivre insouciant de la jeunesse.

La tonalité de *ré mineur* du 13^e *quatuor* K.173, dernier des quatuors « Viennois », est la préférée de Mozart pour témoigner de son angoisse. Il débute par un *allegro ma molto moderato* d'une construction magistrale et d'une longueur exceptionnelle pour ces quatuors de jeunesse. L'*andante grazioso* est lui aussi empreint d'une gravité, d'une tristesse proche du premier des quatuors « dédiés à Haydn », composé neuf ans plus tard. Le menuetto, malgré son rythme affirmé, reste nostalgique, tandis que la fugue de l'*allegro* final achève l'œuvre dans un climat aussi pessimiste qu'inquiet.

Neuf années après ses treize premiers quatuors, Mozart revient à cette forme. Entre temps, il s'est marié, a subi l'influence profonde et fructueuse de Haydn et a eu la révélation de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. Ainsi s'explique l'utilisation de la fugue et la complexité du langage, les audaces harmoniques et les dissonances qui choqueront les premiers auditeurs. La composition des 6 Quatuors « dédiés à Haydn » s'étalera sur deux ans, leur dédicace avouera « *le fruit d'un long et pénible travail* » et prouve en même temps l'importance que le compositeur y attachait.

Le 14^e quatuor en sol majeur K.387 débute par un thème détendu et chantant, dont chaque développement s'assombrit graduellement sans quitter un tempo soutenu. L'andante témoigne d'une sérénité peu habituelle dans l'œuvre de Mozart : c'est une extase dépouillée proche de l'andante du 15^e quatuor de Beethoven, avec une écriture où chaque instrument franchit plusieurs octaves en contrepoint pour soutenir le chant qui passe sans cesse d'un instrument à l'autre. La construction du finale est un modèle d'architecture, de la maîtrise de Mozart : une virtuosité débordante, aux renouvellements incessants, sous de nouveaux éclairages des mêmes thèmes, qui amène une conclusion apaisée.

Le 15^e *quatuor en ré mineur K.421* débute sans aucune introduction. L'allegro moderato plonge l'auditeur dans l'inquiétude, au travers d'une écriture « légère » dont Mozart a le secret : un climat de fièvre, de résignation devant le malheur, aux sourires forcés, nimbés de larmes. L'apaisement de l'andante permet de chanter avec tristesse et atteint le pathétique de l'épisode central. Le menuet se dégage de la morbidité : c'est un élégant divertissement, d'une difficulté diabolique de virtuosité. Le finale, malgré son charme apparent, est un aboutissement des deux premiers mouvements : une vague convalescence après le découragement tragique. Mais, selon le schéma cher à Béla Bartók, le mouvement et la danse masquent la crise. Les notes répétées incessantes donnent l'illusion d'une capacité à surmonter la crise.

Quelle ressemblance avec l'écriture des derniers quatuors de Beethoven, quarante ans plus tard, comme si le génie n'avait qu'un seul langage !

Le premier thème de l'allegro initial du 16^e *quatuor en mi bémol majeur K.428* est mystérieux et méditatif. Il est suivi d'un second dynamique et enjoué, puis le climat s'enfièvre sur un rythme violent. L'andante apporte un climat de méditation d'une poignante densité dont Mozart a le secret : on balance sans cesse entre angoisse et résignation. Le thème du menuet exprime la volonté de réagir, préfigurant les quatuors de Bartók, où l'angoisse se veut balayée par le rythme. Mais la plainte du trio est l'aveu de cette détresse... Le finale débute par un triple appel de thèmes enjoués et dansants. Une fausse conclusion - comme chez Bartók à nouveau - conclue sur la résolution de la crise et la volonté de vivre.

Le 17^e *quatuor en si bémol majeur K.458* est une œuvre très certainement marquée par la récente entrée de Mozart dans la Franc-Maçonnerie : une force nouvelle le fait triompher du désespoir et efface un temps sa viscérale angoisse.

Le premier thème est une véritable fanfare, le second est gai, rythmé et le troisième, inattendu, est un chant lyrique et joyeux qui conclut ce mouvement dans une véritable exaltation. Le menuet, très rythmé, est suivi d'un trio tout aussi insouciant et joyeux. Contraste complet avec l'adagio, où nous retrouvons un climat tragique : un thème tout en cris et en appels, suivi du chant pathétique du violoncelle, qui, insensiblement, apaise l'angoisse. Le finale, d'une fabuleuse construction rythmique, est un rebondissement perpétuel où ressurgit le thème du premier mouvement : la boucle est bouclée, comme si Mozart tentait de retenir davantage sa capacité d'insouciance que sa perception de l'angoisse.

Le thème initial du 18^e *quatuor en la majeur K.464* est énoncé par le premier violon seul auquel répondent les quatre instruments forte. Tout ce premier mouvement est développé sur question et réponse. Le menuet présente le même thème, mais avec une intensité inversée : la question est donnée par les quatre instruments, tandis que le violon répond piano, formule qui reparaitra dans *La Flûte Enchantée*. L'andante se déroule sur un chant proche de la parole, avec six variations. Le finale s'achève joyeusement en forme de fugue, comme un aboutissement inéluctable.

Le 19^e *quatuor en do majeur K.465* est à considérer comme la synthèse de ce cycle de six quatuors. Il représente un aboutissement logique, une réponse à l'engagement maçonnique nouvellement consenti par Mozart.

Le compositeur avait d'abord choisi de conclure sur la tonalité initiale de sol. L'esquisse restera inachevée et adoptera finalement la tonalité d'ut. Sa simplicité évidente, son dépouillement extrême éclaireront dans les moindres replis la complexité de l'œuvre, tout en gardant une limpidité et une transparence typiquement mozartienne, hormis dans l'adagio initial, qui lui a valu le surnom de « Quatuor Les Dissonances ». Ce halo qui entoure l'ouverture tellement mélancolique et douloureuse est sans doute une exploration du passé. Dans le mouvement suivant, tout semble s'éclaircir. Avec l'andante cantabile, le combat de l'ombre et de la lumière renaît sous forme d'un bourdonnement émouvant opposé à un doux murmure. Les ténèbres du finale s'estompent de façon imprévue pour amener la douceur et la lumière qui achèvent ce cycle dédié à « l'ami très cher ».

Le 20^e *quatuor « Hoffmeister » en ré majeur K.499* est le seul quatuor, avec le tout premier K.80, à ne pas faire partie d'un cycle. Il se situe entre les six quatuors dédiés à Haydn et les quatuors prussiens. Mozart vient de terminer **Les Noces de Figaro**, période bénie d'un été radieux et d'une rémission provisoire de ses problèmes existentiels. L'allegretto s'affirme par un thème simple et résolu : c'est une avancée décidée, quasi martiale. Le menuetto adopte ce même ton affirmé, bien éloigné de la grâce habituelle d'un menuet. Suit un adagio grandiose et serein, proche du climat de la **Symphonie Jupiter**. On retrouve ce sens pathétique dans l'allegro final qui est un véritable mouvement perpétuel, l'affirmation d'une marche en avant pour exorciser la crise.

En juin 1789, Mozart revient de Berlin à Vienne et trouve la commande de six quatuors à cordes du roi de Prusse Frédéric Guillaume II. Seulement trois virent le jour, sous le nom de « Quatuors Prussiens ». Le commanditaire étant un excellent violoncelliste, la partie de cet instrument est spécialement développée pour l'honorer.

Le 21^e *quatuor en ré majeur K.575* a la particularité de comporter trois allegrettos sur ses quatre mouvements. Le premier est fort révélateur de la crise profonde de créativité que traverse Mozart : plus de jaillissement des thèmes mais un étonnant métier, rompu à sa faculté d'écrire de la musique de commande, tandis que l'andante s'épanouit dans ce style galant qui plait tant à la Cour. Le menuetto nous fait retrouver le Mozart poignant des six quatuors « dédiés à Haydn » : la tonalité est bousculée dans les reprises : c'est une véritable révolte de l'écriture qui préfigure les audaces titaniques des deniers quatuors de Beethoven. Le thème du dernier mouvement est énoncé par le violoncelle dans sa tessiture aigue pour être ensuite développé de manière magistrale.

Le 22^e *quatuor en si bémol majeur K.589* est écrit pendant la composition de ***Così fan tutte***. Il débute par un allegro rigoureux dans son énoncé comme dans son développement, révélant une assimilation prodigieuse de l'écriture. Le larghetto fait la part belle au violoncelle - en hommage au dédicataire - avec de magistraux développements. Le menuetto possède une écriture visuelle proche

des derniers quatuors de Beethoven : des dessins qui descendent ou remontent de l'aigu du premier violon à l'extrême grave du violoncelle avec, parfois, des unissons à l'octave, à la tierce, qui associent ainsi de manière rarissime un plaisir imprévu à l'audition. Le très court allegro final est d'une éblouissante virtuosité. Il comporte une partie « orchestrale » fort rare chez Mozart et possède un caractère dynamique prodigieux.

Le 23^e quatuor en fa majeur K.590 fut écrit en juin 1790, juste avant le sublime **Quintette avec clarinette**, l'**Ave Verum**, **La Clémence de Titus**, **La Flûte Enchantée** et le **Requiem**.

L'allegro initial fait la part belle au violoncelle : c'est un véritable concerto. L'allegretto est quasiment insoutenable dans sa désespérance : un thème haletant, sombre, dont les volutes du violon dessinent comme un maladroit soutien. C'est un cri désespéré proche de la **40^e Symphonie**. Le menuet, bon enfant, semble inspiré par un Landler autrichien (valse bavaroise à trois temps), devenant de plus en plus violent et révolté au fur et à mesure de ses développements. La volubilité vertigineuse de l'allegro final est stupéfiante. C'est une superposition magistrale des thèmes, un équilibre instrumental, des changements de tonalité, des sauts, des trilles : l'invention dans sa plénitude, un tourbillon de musique qui tend la main, un siècle et demi plus tard, au final du quatrième quatuor de Béla Bartók ! ■



Talich quartet



Le Quatuor Talich évolue depuis près de quarante cinq ans dans une prestigieuse lignée de musiciens et représente l'art musical tchèque à travers le monde.

Talich. Le nom, déjà, évoque les bords de la Moldau, chère à Smetana et aux Praguais. Jan Talich, le créateur du Quatuor en 1964, est le neveu de Václav Talich, maître de l'Orchestre Philharmonique tchèque de 1919 à 1939, ayant porté la formation au plus haut niveau avant que Karel Ančerl ne recueille ses fruits patiemment cultivés. En 1970, Jan Talich accepte de céder sa place de leader au grand violoniste Petr Messiereur. Autour du fondateur à l'alto, les membres étaient Petr Messiereur et Jan Kvapil aux violons, ainsi qu'Evzen Rattay au violoncelle. Dans cette nouvelle formation, cet ensemble atteint un niveau rare autant dans les répertoires national, international et contemporain.

Venu la première fois à Paris en 1975 sur l'invitation des AMC, son succès provoque une première invitation aux États-Unis en 1976 ainsi qu'une récompense de l'Académie Charles Cros en 1977 pour son interprétation mythique du « Quatuor américain » d'Antonin Dvořák.

Sa discographie comporte les intégrales des Quatuors à cordes de Mozart et de Beethoven, des Quintettes à cordes de Mozart ainsi que les Quatuors à cordes de Smetana, Janáček...

Derrière un nom de légende, le Quatuor Talich nouvelle génération s'offre depuis 1997 une seconde jeunesse menée par Jan Talich deuxième du nom. Il donne des concerts dans le monde entier et est toujours considéré comme l'un des meilleurs quatuors contemporains.

**Les Talich ont révélé un style,
une approche, une philo-
sophie de la musique dont
témoigne une discographie
auréolée de distinctions
internationales.**

www.talichquartet.com



Le label La Dolce Volta a acquis auprès du prestigieux label français Calliope l'intégralité de la discographie du Quatuor Talich (35 titres) et poursuit une collaboration avec l'actuelle formation.





String Quartet N^o. 1 in G major "Lodi", K.80

CD 7

Milanese Quartets

String Quartet N^o. 2 in D major, K. 155

CD 1

String Quartet N^o. 3 in G major, K. 156

–

String Quartet N^o. 4 in C major, K. 157

–

String Quartet N^o. 5 in F major, K. 158

–

String Quartet N^o. 6 in B-flat major, K. 159

–

String Quartet N^o. 7 in E-flat major, K. 160

–

Viennese Quartets

String Quartet N^o. 8 in F major, K. 168

CD 2

String Quartet N^o. 9 in A major, K. 169

–

String Quartet N^o. 10 in C major, K. 170

–

String Quartet N^o. 11 in E-flat major, K. 171

–

String Quartet N^o. 12 in B-flat major, K. 172

–

String Quartet N^o. 13 in D minor, K. 173

CD 3

Haydn Quartets

String Quartet N ^o . 14 in G major, "Spring", K. 387	CD 3
String Quartet N ^o . 15 in D minor, K. 421	-
String Quartet N ^o . 16 in E-flat major, K. 428	CD 4
String Quartet N ^o . 17 in B-flat major, "Hunt", K. 458	-
String Quartet N ^o . 18 in A major, K. 464	CD 5
String Quartet N ^o . 19 in C major, "Dissonance", K. 465	-

String Quartet N ^o . 20 in D major, "Hoffmeister"	CD 6
--	------

Prussian Quartets

String Quartet N ^o . 21 in D major, K. 575	CD 6
String Quartet N ^o . 22 in B-flat major, K. 589	CD 7
String Quartet N ^o . 23 in F major, K. 590	-

Mozart's string quartets

From the footsteps
of Haydn to the
gates of confession

Any discussion of the “art of the string quartet” in relation to Mozart invariably turns dithyrambic. It means running over history a little too quickly and, with due respect to Milos Forman’s *Amadeus*, seeing genius as an abstraction.

Can we blame the fourteen-year-old Mozart for composing “a quatro out of boredom” as his father Leopold put it? They were stuck in a small town on their weary way to Milan and Bologna. Perhaps he had already heard a quartet by Giuseppe Sammartini (1695-1750).

From 1770 to 1773, thirteen small “quatri” in the Italian style were produced. These “Milanese” quartets seem fairly lightweight. But are they really? It is not every adolescent who dares attempt such modulations and experiment with chromaticism without risk of reprimand. The early quartets established his writing rather like running in a piece of machinery. Composed on the basis of regular intervals, with three movements, they deserve more than our distracted attention.

When he arrived in Vienna in 1773, Mozart probably already knew Haydn’s opp. 17 and 20. Not until later did he meet the man who over twenty years had created a new genre, the “Viennese quartet”.

He looked over the older man’s shoulder—he 17, the other 40—and took inspiration from a master. He actually copied like a craftsman and, to be honest, with difficulty. The six quartets known as Viennese (K168 to K173) now had four movements. The sometimes unbalanced scores were groping for their own style, with borrowings and a spontaneous yet incomplete vitality. Deep down, Mozart was too Italian fully to understand certain features, such as Haydn’s odd minuets, ironic ancestors of the scherzo. Hard work and time gave his technique greater flexibility and a certain patina: it gained in virtuosity what it lost in innocence. Not until quartet K171 (1773) did Mozart free himself to some extent from his model. No doubt disappointed at so much effort for so little result, the composer turned away for a while from the idea of further works of this sort.

His sequences of quartets would be separated from each other by long interruptions. This explains why their developments are so striking.

A decade passed. In 1785, his new sequence of quartets was completed (K387, K421, K428, K458, K464 and K465). Mozart dedicated them to the master at Eszterháza, confessing in Italian in the accompanying letter that they were the fruit of a long and laborious effort: "I beg you to look with indulgence on the defects that the biased eye of a father may have overlooked" (Mozart speaks of his quartets as his children). Intellectual play had taken over from adolescent self-entertainment. The last quartet in the sequence, in C major, "Dissonance", did not spare the audience some harmonic scraping, thereby distracting them from the astounding quality of the melodies.

From this date, the quartet was no longer merely an extension of the cassations and divertimenti commissioned by the rich and powerful for their private receptions. It had become a condensation of the sounds and expression of the orchestra.

The string quartet combined all the virtues from the double bass to the piccolo without the inconvenience of the cost.

This perfect balance of individualised voices aroused interest and the desire for perfection. The Haffner Symphony and Idomeneo could not be composed without an absolute sense of proportion.

Haydn's op. 33 set of six quartets of 1781 was the model to match. Mozart rose to the friendly challenge with extreme attention to detail: from the first G major quartet, K387, in 1782 there were more dynamic markings. The new scores were written, as the composer put it, "in a completely new and special way". Indeed. Their apparent simplicity conceals a texture of innovative complexity adorned with elements borrowed from the songs and dances of central Europe. The manuscripts reveal the feverish process of the writing, with erasures and doubts unusual in a man who usually only consigned a work to paper once it was completed in his head. For Mozart had also to learn the rigour of counterpoint and the models he discovered in 1782 when he read Johann Sebastian Bach's music.

In the final years of his life, Mozart took even further this genre he found so arduous and whose depths he discovered in the confession of his feelings. His quartets, after all, were only intended for private hearing; he could hardly imagine the public devotion they would receive in the following centuries.

The Hoffmeister Quartet, K499, the sole example of an individual score, revealed the ambiguity of the emotions that assailed him, which he could more easily dissimulate in his piano concerti. Its spontaneous vitality and use of homophony were combined with the scholarly exploration of counterpoint. By 1786 Mozart had adopted a liberty of tone that Haydn could

not allow himself, bound as he was by the artistic requirements of serving his prince. In extending the limits of tonal harmony, as in the deeply moving effects of the quartet's Adagio, Mozart foreshadowed the world of Schubert and Brahms.

In early 1789, Mozart was in Berlin.

Although he had the benefit of exceptional soloists and the musical preferences of Frederick William II, himself an excellent cellist, he found the composition of his three "Prussian" quartets "tedious work". K575, understandably, gave pride of place to the cello. Mozart revised his scores and considerably enhanced the technique on the advice of the court musicians. Writing the other two quartets was postponed because he was composing *Così fan tutte*. K589 and K590 continued his exploration of counterpoint with thematic material better suited for development. The influence of galante music declined. Carried away by the performance, the listener barely notices the internal shifts, daring modulations and an inventiveness that adds the final stones to the classical edifice. One might easily forget the composer's suffering, his wistful and disillusioned smile. ■

The “divine Mozart”, who so enchanted with his supposed lightness of touch, in his 23rd and last quartet, completed in June 1790, turned to the crucial questions every artist asks of their true place in society.

Mozart's *string quartet in G major, K.80* is dated 15 March 1770. It was composed in the environs of Milan during the composer's first stay in Italy. It begins with an Adagio: the first theme is very similar to the cavatina *Porgi amor* from ***Le Nozze di Figaro***, while the second calls to mind one of his violin concertos. Mozart was eleven years old; he had already composed a dozen symphonies, and Haydn's first string quartets had been written the previous year. The youthful freshness of the Adagio is followed by an Allegro, whose unclouded vivacity is very close to the allegro movements of the *Divertimenti K.136-138*, composed two years later. Then comes a light *Menuetto* and a final *Rondeau* that is both joyful and carefree.

It is curious to note that, of the twenty-three string quartets composed by Mozart, eighteen were written in groups of six: the six 'Milan' Quartets, the six 'Vienna' Quartets and the famous Quartets dedicated to Haydn. And most exegetes believe that the last three quartets ('Prussian') were also intended to form a set of six. Thus, only two of Mozart's string quartets stand alone: his very first one (K.80) and N°. 20 in D major K.499, 'Hoffmeister'. This intention was obviously a tribute to Haydn, the father of the string quartet, who wrote so many six-part cycles.

The Milanese Quartets, K. 155–160 (1772–1773)

Belonging to the period of Mozart's second stay in Italy, during the winter of 1772–1773, the 'Milan' Quartets are each in three movements. Relatively short, they are full of youthful charm, with occasional glimpses of Mozart's incomparable maturity.

Some people have found similarities between this first **string quartet in D major**, K.155, and K.575, the first of the 'Prussian' Quartets, composed almost twenty years later. It is a work full of grace, despite the fact that it was written 'from the dreary town of Bolzano' when Mozart was on his way to Milan.

The second **string quartet in G major, K.156**, on the other hand, is quite astonishing: the opening waltz theme later reappears, with the same pattern but a different rhythm, in the *Lacrimosa* of the Requiem K.626. The development is very original and announces the Adagio, which directly prefigures the initial idea of Haydn's Symphony N° 95. And in the course of the development we encounter a figure that later reappears in the vocal quartet of *Die Entführung aus dem Serail*. Finally, the last movement contains a theme from *Così fan tutte*!

The *Allegro* movement of **K.157** is sombre, with modulations, generally to the minor key. We must not forget that these works were written by a young man of sixteen. The sadness of the *Adagio* is nostalgic and Italian, calling to mind a mood that is to be found in Verdi and Puccini. The final rondo seems to come straight from an *opera buffa*: it is brilliantly constructed and full of the jubilation of this highly favoured form, the string quartet, with its strength, balance, and ideal proportions.

The introduction of **K.158** poses a question: two themes, very different in colour, answer one another. Mozart obviously wished to upset the norms: he changes key and rhythm, and gives free rein to his inventiveness and imagination. The theme of the *Andante* makes us think of the beginning of a fugue: it is a canon, with an unexpected development that is worthy of the truly great Mozart. The *Minuet* is more classical, with a trio full of freshness and charm.

The last-but-one of the six 'Milan' Quartets, **K.159**, is no doubt the most original. The lofty theme of the opening *Andante* shows great maturity. There is a supreme balance, a regal elegance, and we find ourselves miles away from the so-called *galant* style. The climate is similar to that of the last six symphonies, but without the anguish of that period. The Allegro in G minor, like Symphony No. 40, is a pure masterpiece: division, modulations, chromaticism... And it was written by a young man of sixteen! The *Allegro grazioso*, in rondo form, is reminiscent of the French form of the gavotte, and its episodes are dark and feverish.

The first nine notes of the opening allegro of **string quartet in E-flat major, K.160** are the same as those of the *Divertimento* K.136: the theme is light, carefree and *galant*. Is this an allusion to Mozart's imminent return to Austria? The *Adagio*, on the other hand, is full of sadness and nostalgia – an expression of Mozart's feelings at the idea of leaving Milan, or of his apprehension? The Finale, which is almost hammered out, has the firmness and resolute character of a march. The instruments answer each another in pairs. Mozart must make up his mind wholeheartedly and with resolve; he must return to the fold, and move on to 'pastures new'.

Six months later Mozart returned to Vienna and wrote another cycle of six quartets; they are much more ambitious works, in four movements instead of three (like those of his master Haydn). He even tried his hand at fugue and at imitative writing. Here are new expressions of Mozart's genius.

The Viennese Quartets, K. 168-173 (1773)

The charm and peacefulness of **Quartet K.168** are undoubtedly emphasised by the key of F major. Unusually, Mozart specifies the use of the mute in the *Andante*. The *Menuetto* expresses simple, quiet joy, while the final *Allegro* is a bounding fugue.

Like K.160, the *Molto allegro* of **string quartet in A major, K.169** begins with the first notes of one of the Divertimenti for string quartet. The atmosphere is relaxed and the composition shows great skill. The theme of the *Andante* is nostalgic and lyrical, supported by a ground bass, which gradually gives way to calls and responses from the instruments in pairs, before a recapitulation further heightens the atmosphere. An impulsive *Menuetto* gives way to a short *Allegro* in rondo form.

Most curiously, the opening movement of the **string quartet in C major, K.170** is an *Andante* with variations, very close in its gravity to some of the quartets dedicated to Haydn. Should we speak of nobility? Serenity? This is the music of a man who had reached maturity – yet Mozart was only just seventeen! This movement is followed by a lively *Menuetto*, then a *Poco adagio* that is as tender as a lullaby softly murmured to a child... This music is so fresh and pure that one could imagine

that it was unrelated to any usual form. This is a pure gem, which deserves to be much better known. The piece ends with a lively, good-humoured *Allegro*.

The **string quartet in E-flat major, K.171** also begins with a short introductory *Adagio*, this time not so very unlike the beginning of Beethoven's String Quartet N°. 14! It leads into a very symphonic *Allegro assai*, followed by a recapitulation of the opening *Adagio*. The second movement, Menuetto, is taken up successively by each of the four instruments, thus creating a simple divertimento. The *Andante* in C minor (with mutes) is shadowy and mysterious, and the work ends with a youthfully radiant *Allegro assai*: such juxtapositions are typical of Mozart, who explores the different moods with amazing luxuriance.

The **string quartet in B-flat major, K.172** begins resolutely with the four very firm chords of an *Allegro spiritoso*, in a cloudless sky. As in Mozart's first String Quartet K.80, the theme of the *Adagio* calls to mind the cavatina *Porgi amor* from *Le Nozze di Figaro*: languor, romanticism, a pathetic expression of 'heart-rending love'. This languidness is swept away by the firm rhythms of a *Menuetto*, while the extremely inventive *Allegro assai* expresses a youthful carefreeness and joie de vivre.

The **string quartet in D minor, K.173**, the last of the six 'Vienna Quartets', is in the key of D minor – the key Mozart used most often to express his anguish. It begins with a magnificently structured *Allegro ma molto moderato*, which is exceptionally long for one of these early quartets. The *Andante grazioso* is tinged with a gravity and sadness that are somewhat reminiscent of the next quartet Mozart composed – the first of the Quartets dedicated to Haydn – but the latter was composed nine years later. Despite its strong rhythm, the *Menuetto* remains nostalgic, while the fugue of the *Allegro* brings the work to a close in a climate of pessimism and anxiety.

The Haydn Quartets K. 387, 421, 428, 458, 464, 465 (1782-1785)

The **string quartet in G Major, K387** begins with a relaxed, songlike, almost youthful, theme, which gradually darkens with each stage of its development, without ever straying from its sustained tempo.

The Minuet undoubtedly has all the characteristics of a tribute to Haydn. Its 'abstract' theme is linked to a jocular subject, which leads to more serious, modulated appeals, which are then developed in the plaintive Trio with its pathos-laden, restrained questioning.

The *Andante cantabile* is invested with a serenity and peacefulness that are rarely found in Mozart's work. Beyond any form of unbearable anguish or overflowing joy, we have here, a sheer rapture that is close to the *Andante* of Beethoven's String Quartet N° 15. This mysterious affiliation with Beethoven calls to mind Bartók's quartets, in which each instrument encompasses a range of several octaves in counterpoint to support a songlike melodic line which constantly passes from one instrument to another. The result is prodigious, even visually.

The Finale is a model of architectural structure, a facet of Mozart's mastery that is not often sufficiently emphasised. He is sometimes capable of intellectualising without losing either his momentum or his inventive genius: profuse virtuosity, with an unceasing flow of new ideas, throwing new light on the same themes, and leading to a peaceful and discreet conclusion.

Without any form of introduction, the *Allegro moderato* from the **string quartet in D minor, K. 421** plunges the listener into a mood of restlessness and disquiet, despite the apparent lightness of the score, which is both airy and profound. With its feverish climate of resignation in the face of unhappiness, and smiles forced through tears, this is the Mozart of the D minor Concerto.

The relative calm of the *Andante* and the acceptance of suffering nonetheless allow him to sing with sadness and attain the heights of pathos in the middle episode. The Mystery of Music is capable of ineffable secrets, of conveying feeling – in this case, anguish – without a need for words...

The Minuet casts off the morbidity of the first two movements. We note the repeated notes, which Mozart turns to again in the last movement. This is an elegant courtly divertimento, calling for great virtuosic skills.

Despite its charm, the final movement stems from the intolerable anguish of the first two movements: it represents a moment of 'convalescence' after their inevitable revelations and tragic despondency. But, as is often the case in the works of Bartók, movement and dance mask the crisis. The constantly repeated notes give an illusion of dynamism and ability to overcome the intensity of the crisis. Again, how similar this is to the writing we find in Beethoven's final string quartets, composed forty years later! Apparently, genius shares the same language. As the coda goes to show.

In the ***string quartet in E-flat major, K. 428***, the first theme of the opening *Allegro* is mysterious and meditative. It is followed by a second theme that is distinctly more dynamic and playful. Gradually the mood grows more feverish, while the rhythm becomes almost violent.

The *Andante* returns to a mood of meditation and poignant reverie. There is a constant movement back and forth, between anguish and resignation.

The theme of the Minuet expresses the will to react, thus prefiguring the finales of Bartók's quartets, in which one finds the desire to forget anguish, leave it behind, and experience the trepidation of a daily existence that is apparently capable of triumphing over such torments. But the gentle lament of the Trio is an admission of distress, its tenderness almost Schubertian.

The Finale begins with a triple call. The themes are in turn playful and dance-like. There is a false conclusion (again as in Bartók), and the piece ends with a desire to live; the crisis is over.

In the **string quartet in B-flat major, K. 458**, the first theme is a veritable fanfare, the second is gay and strongly rhythmical, and the third, unexpectedly, is a lyrical and joyful song, ending the first movement in a highly exalted tone. The highly rhythmic Minuet is followed by a Trio which is just as joyous and carefree.

The *Adagio* is in complete contrast. Here we find the tragic mood of Mozart at his greatest: a theme consisting of cries and appeals is followed by a pathetic melody from the cello, which gradually alleviates the agony.

The Finale, strongly rhythmic in structure and again calling to mind Bartók, is a perpetual bouncing romp, during which the theme of the first movement reappears.

The first theme of **string quartet in A major, K. 464** is stated piano by the first violin alone, then answered forte by the four instruments together. The whole of the first movement is developed along the lines of question and answer.

The Minuet presents the same theme, but this time in reverse intensity: the question is asked by the four instruments, with the answer provided piano by the violin. This same pattern was later to reappear in *Die Zauberflöte*.

The Andante, which was to have been cantabile, gives up the epithet. With its six variations, the theme has a human dimension: the melody resembles the spoken word.

The last movement – the culmination of the work – provides a joyous conclusion in the form of a fugue.

The **C major Quartet in C major, K.465** may be regarded as a summary of this cycle of six quartets. It is a logical result of and response to Mozart's recent Masonic commitment, while the Quartet in G shows the ground Mozart had covered since his first quartet composed in Haydn's honour.

Mozart originally intended to conclude in the initial key of G. That draft remained unfinished, however, and he finally chose the key of C. The great simplicity and austerity that we find here serve to illuminate the complexity of the work in its every detail, whilst retaining a typically Mozartian limpidity and transparency, except in the dissonant opening *Adagio*, which gave the work its nickname ('Dissonance').

This melancholy, pain-racked opening is undoubtedly an exploration of the past. In the following movement everything grows brighter. With the Andante cantabile the struggle between light and darkness resumes in the form of a movingly deep drone, which is set against a gentle murmuring. There is further conflict in the following development, in which the exclamations of the Trio contrast with the fresh innocence of the Minuet. Darkness and anguish seem to be gaining the upper hand in the finale, when suddenly radiance and sweetness take over, and bring the quartet to an end.

Apart from Mozart's very first string quartet, K.80, **the Quartet N°. 20 in D major K.499** is the only one composed and published as an individual work, rather than as part of a cycle. It may be situated between the six Quartets dedicated to Haydn and the Prussian Quartets. Mozart had just completed *Le Nozze di Figaro*, and the period was marked by a glorious summer and a welcome lull in his existential problems.

The theme of the first movement, *Allegretto*, is rich and positive; it progresses strongly, almost belligerently. The second movement, *Menuetto*, adopting the same assertive tone, is far removed from the usual charm of a minuet. The following *Adagio* is imposing and tranquil, very similar in its mood to the Jupiter Symphony. There is a pathetic quality in the final *Allegro*, with its *moto perpetuo*, which forges ahead, as if exorcising anguish.

In June 1789, Mozart returned to Vienna from Berlin to find a commission from Friedrich Wilhelm II of Prussia for six string quartets. We know that only three saw the light of day, and that the king was an excellent cellist, which explains why Mozart gave such prominence to the cello part.

The Prussian Quartets K. 575, 589, 590 (1789-1790)

The **Quartet No. 21 in D major K. 575** is unusual in that three of its four movements are allegretto. The first shows the deep creative crisis Mozart was going through at that time: gone is the characteristic explosion of themes, but we find the extraordinary skill of a man who was used to composing to order. The delicate *Andante* is perfectly in keeping with courtly cultural tastes (*style galant*). In the following *Menuetto* we find the poignancy and pathos of the six Quartets dedicated to Haydn: the key is upset in the reprises; Mozart's revolt in this piece prefigures the titanic audacities of Beethoven's last quartets. The theme of the final movement is stated in a high tessitura by the cello, before being skilfully developed.

Composed in May 1789, after several months of silence, the **string quartet in B-flat major, K.589** is the shortest of the last ten quartets. Mozart composed no more symphonies. He was working on *Così fan tutte*.

The Quartet begins with an *Allegro*, very similar in mood to Haydn's Opus 76 No.6: this is the string quartet at its most abstract. With its magnificent developments the *Larghetto* favours the cello (it must be remembered that Friedrich Wilhelm II took this part). The *Menuetto* is very elaborate. Visually the writing is very close to that of Beethoven's last quartets, with patterns ascending and descending, from the high notes of the first violin to the very low notes of the cello, and with occasional unisons at the octave, the third, etc., thus providing the listener with an element of surprise.

It is interesting to compare this quartet with Beethoven's Quartet N°. 14, in which a solo instrument (the first violin or the cello) converses with the other three as in a concerto.

The final *Allegro* is full of dazzling virtuosity. It is very short and includes an 'orchestral' part, which is very rare in Mozart. The mood of the whole of this movement is very dynamic, sweeping away the atmosphere of anxiety created by the previous ones.

Composed in July 1790, just before the deeply moving and sublime Quintet K.593, the **string quartet in F major K.590** betrays a secret anxiety, a climate of sombre resignation. In the eight months he had left to live, Mozart composed Minuets, Contredanses, the *Ave Verum*, *La Clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte* and the *Requiem*... The opening *Allegro* once again gives the cello a prominent role: this is a veritable concerto movement, with a very simple recapitulation. The *Allegretto* is pathetic, and almost unbearable in its expression of despair: a short, sombre panting theme, the scrolls of the violin provide a sort of *maladroit* support, in an

endeavour to provide some relief from the *De Profundis* of the cello. Mozart lets out a cry of despair, reminiscent of his Symphony N°. 40. The Minuet seems to have been inspired by a good-humoured Austrian *ländler*, and it becomes more and more violent and rebellious in its developments. The Allegro is stunning: breathtaking volubility, brilliant superimposition of themes, admirable balance between the four instruments; key changes, amazing virtuosity, with dazzling leaps, trills, changes of tempo... This is invention in the richest sense of the term: a swirling of music, holding out a hand to the final movement of Bartók's fourth String Quartet! ■



Talich quartet



In its forty-five year history, the Talich Quartet, which performs all over the world, has included a number of prestigious Czech musicians.

Talich. The very name conjures up the banks of the Moldau, much loved by Smetana and the residents of Prague. Jan Talich, who founded the quartet in 1964, is the nephew of Vaclav Talich, who conducted the Czech Philharmonic Orchestra between 1919 and 1939, achieving giddy heights even before the baton was handed over to Karel Ančerl.

In 1970, Jan Talich handed over the reins to the great violinist Petr Messiereur. Alongside the founder on the viola, the quartet comprised Petr Messiereur and Jan Kvapil on violins and Evzen Rattay on the cello. With this new lineup, the ensemble achieved great success with a national, international and contemporary repertoire.

The success of the first performance given in Paris in 1975 at the invitation of the AMC led to its first invitation to play in the United States in 1976, and an award from the Charles Cros Academy in 1977 for its mythical interpretation of Antonin Dvořák's American Quartet.

Its back catalogue includes the complete sets of Mozart and Beethoven's string quartets, Mozart's string quintets and string quartets by others including Smetana and Janáček. Taking on the legendary name, the new generation Talich Quartet has been in existence since 1997, when it was given renewed impetus by Jan Talich Jr. It gives concerts worldwide and is still considered to be one of the best contemporary quartets.

The musical style, approach and philosophy of the Talich Quartet are revealed in its international award-winning back catalogue.

www.talichquartet.com



The Dolce Volta label has acquired the entire back catalogue of the Talich Quartet (35 titles) from the prestigious French label Calliope, and is continuing to work with the current line-up.





Sechs Mailänder Quartette

Streichquartett D-Dur KV 155	CD 1
Streichquartett G-Dur KV 156	–
Streichquartett C-Dur KV 157	–
Streichquartett F-Dur KV 158	–
Streichquartett B-Dur KV 159	–
Streichquartett Es-Dur KV 160	–

Sechs Wiener Quartette

Streichquartett F-Dur KV 168	CD 2
Streichquartett A-Dur KV 169	–
Streichquartett C-Dur KV 170	–
Streichquartett Es-Dur KV 171	–
Streichquartett B-Dur KV 172	–
Streichquartett D-Moll KV 173	CD 3

Die sechs Haydn-Quartette

Streichquartett G-Dur KV 387	CD3
Streichquartett D-Moll KV 421	–
Streichquartett Es-Dur KV 428	CD4
Streichquartett Jagd-Quartett B-dur KV 458	–
Streichquartett A-Dur KV 464	CD5
Streichquartett C-Dur Dissonanzen-Quartett KV 465	–

Streichquartett D-Dur Hoffmeister-Quartett KV 499	CD6
---	-----

Die Preußischen Quartette

Streichquartett D-Dur KV 575	CD6
Streichquartett B-Dur KV 589	CD7
Streichquartett F-Dur KV 590	–

Mozarts Streichquartette

Die Schritte
von Haydn
bis zu den Pforten
des Bekenntnisses

Über die „Kunst des Streichquartetts“ zu sprechen und diese mit Mozart in Verbindung zu bringen, führt unweigerlich zur Schwärmerei. Freilich würde man es sich so mit der Geschichte zu einfach machen und (in Anspielung auf den Film *Amadeus* von Milos Forman) das Genie wie eine Abstraktion behandeln.

Kann man Mozart denn tadeln, wenn er sich bei der Komposition eines ersten von seinem Vater Leopold beiläufig so genannten „Quatro“ zerstreut? Mozart ist gerade mal vierzehn Jahre alt und, wie sein Vater sagt, vertreibt sich die Zeit in den schwankenden Postkutschen auf dem Weg von Mailand nach Bologna. Hat er schon ein Streichquartett von Giuseppe Sammartini (1695-1750) gehört?

Von 1770 bis 1773 entstehen dreizehn Stückchen, „Quatri“, in Anlehnung an den italienischen Stil. Die so genannten Mailänder Streichquartette sind eigentlich nichts! Aber stimmt das wirklich? Denn nicht jedermann kann wie der junge Mozart so mit gewagten Modulationen spielen und ohne Furcht vor Tadel mit kühnen Chromatiken experimentieren. Die ersten Streichquartette schaffen Selbstvertrauen beim Notenschreiben; das Räderwerk muss gut eingestellt werden. Ihre Komposition mit regelmäßigen Intervallen in drei Sätzen verdienen es immer weniger, nur mit zerstreutem Ohr gehört zu werden.

Bei seiner Ankunft in Wien 1773 kennt Mozart wahrscheinlich Opus 17 und 20 von Haydn. Erst viel später wird er dem Mann begegnen, der seit zwei Jahrzehnten ein neues Genre, das „Wiener Streichquartett“, schafft. Er ist 17 Jahre alt, blickt dem 40 Jahre alten Meister Haydn beim Notenschreiben über die Schulter und lässt sich davon inspirieren. Offen gestanden, er kopiert ihn nach Art eines Handwerkers, und man muss gerechterweise sagen, dass die Reproduktion nicht leicht fällt. Also werden die sechs so genannten „Wiener Streichquartette“ (KV 168 bis KV 173) aus vier Sätzen bestehen. Die Partitionen wirken manchmal etwas unausgeglichen; in der Mischung von entlehnten Passagen mit spontanen, doch noch nicht ganz fertigen Anläufen ist die Suche nach dem eigenen Stil spürbar. Mozart, innerlich noch zu

italienisch, versteht die Bedeutung bestimmter Parameter noch nicht ganz; ein Beispiel sind die merkwürdigen, ironisch daher kommenden Menuetti Haydns als Vorläufer des Scherzo. Doch im Lauf der Zeit und mit dem erforderlichen Schweiß zeichnet sich die Technik mit mehr Flexibilität und Patina deutlich ab: Was sie an Unschuld verliert, gewinnt sie an Virtuosität. Erst ab Streichquartett KV 171 (1773) gelingt es Mozart, sich ein wenig von seinem Vorbild zu lösen. Wahrscheinlich ist der Komponist enttäuscht, so viele Anstrengungen für ein Ergebnis auf sich genommen zu haben, das ihn nicht überzeugt, und daher legt er das Projekt neuer Werke dieser Art beiseite.

Von nun an sollten zwischen den einzelnen Streichquartettzyklen lange Unterbrechungen liegen. Dies erklärt, warum die Entwicklungen so markant erscheinen.

Ein Jahrzehnt vergeht. Im Jahre 1785 ist der neue Zyklus von sechs Streichquartetten (KV 387, KV 421, KV 428, KV 458, KV 464 und KV 465) fertig gestellt. Mozart widmet sie dem Meister von Esterháza und gesteht in dem Begleitschreiben, dass sie ihm nicht wenig Mühe gemacht haben: „Ich bitte Sie, die Fehler mit Nachsicht zu betrachten, die dem voreingenommenen Auge eines Vaters womöglich entgangen sind“ (Mozart spricht von den Quartetten wie von eigenen Kindern). Die intellektuelle Auseinandersetzung ist nun wichtiger als die Zerstreuungen des Jugendlichen. Das letzte

Streichquartett des Zyklus in C-Dur, das so genannte Dissonanzen-Quartett, erspart den Hörern nicht Reibungen der Harmonik, so dass diese darüber die außergewöhnliche Qualität der Melodien vergessen.

Ab diesem Zeitpunkt ist das Streichquartett nicht mehr die Verlängerung von Kassationen und Divertimenti zur Unterhaltung reicher Auftraggeber auf privaten Festen. Vielmehr ist es das ausdrucksstarke, klingende Kompaktformat des Orchester.

Das Streichquartett besitzt alle Vorzüge vom Kontrabass bis zur Pikkoloflöte ohne die Nachteile der hohen Kosten.

Das perfekte Gleichgewicht der individuell gestalteten Stimmen steht nun im Zentrum des Interesses und weckt den Wunsch nach Perfektion. Die Haffner-Symphonie und Idomeneo lassen sich nicht ohne ein absolutes Gefühl für Proportionen schreiben!

Es gilt, Haydns Opus 33 von 1781, in dem sechs Streichquartette enthalten sind, Gleiches entgegenzusetzen. Mozart nimmt die – freundschaftliche – Herausforderung an und widmet den Einzelheiten äußerste Aufmerksamkeit: Schon beim ersten Quartett in G-Dur (KV 387) von 1782 mehrten sich die Angaben zu Nuancen. Die neuen Partitionen werden in den Worten des Komponisten „ein völlig neues, besonderes Genre“. Besser kann man es nicht ausdrücken. Ihre offenbar schlichte Oberfläche verbirgt ein unerhört kompliziertes Gefüge, geschmückt mit zahlreichen Anleihen bei den Tänzen

und Liedern Mitteleuropas. Die Manuskripte lassen mit ihren Streichungen und erstaunlichen Zweifeln eines Künstlers, der üblicherweise nur aufs Papier schreibt, was er im Kopf schon als Werk vollendet hat, die Fieberhaftigkeit der Versionen erkennen. Den Mozart muss auch die Strenge des Kontrapunkts und die unerhörten Modelle in den Griff bekommen, die er 1782 bei der Lektüre der Musik Johann-Sebastian Bachs entdeckt hat.

Während seiner letzten Lebensjahre vertieft Mozart dieses musikalische Genre noch weiter, das ihm Widerstand leistet und dessen Tiefgang er dank der Bekenntnisse von Gefühlen entdeckt. Eigentlich behält er seine Streichquartette nur einem privaten Gebrauch vor und kann sich in keiner Weise die öffentliche Verehrung vorstellen, zu deren Gegenstand sie in den kommenden Jahrhunderten werden sollten!

Das „Hoffmeister“-Streichquartett (KV 499), das der einzige Fall einer getrennten Partition bleibt, ist Ausdruck der Doppeldeutigkeit der Emotionen, die auf ihn hereinstürzen und deren Umrisse er leichter in seinen Klavierkonzerten verbergen kann. Auf die Spontaneität der Anläufe und die Verwendung der Homophonie antwortet der gekonnte Einsatz des Kontrapunkts. Ab 1786 erlaubt sich Mozart eine Ausdrucksfreiheit, die dem den künstlerischen Anforderungen im Dienste des Fürsten unterworfenen Haydn unmöglich ist. Indem er, wie im Adagio des Quartetts und seinen herzerreißenden Passagen, die Grenzen der tonalen Harmonie ohne Unterlass ausweitet, bringt er sein Werk bis ans Tor der Welten von Schubert und Brahms.

Anfang 1789 finden wir Mozart in Berlin.

Er genießt die Gunst außerordentlicher Solisten und trifft den Geschmack Friedrich-Wilhelms II., selbst ein hervorragender Cellist, doch erlebt er die Komposition der drei so genannten „Preußischen Quartette“ wie eine undankbare Aufgabe. Das Streichquartett KV 575 reserviert dem Cello, wie leicht zu verstehen ist, einen sehr vorteilhaften Part. Mozart überarbeitet seine Partitionen und feilt die Technik gemäß den Ratschlägen der Hofmusiker erheblich aus.

Die Komposition der beiden weiteren Quartette wird wegen der Arbeit an *Così fan tutte* verschoben. In den Quartetten KV 589 und 590 wird die Auseinandersetzung mit dem Kontrapunkt anhand eines thematischen Materials vertieft, das sich besser entwickeln lässt. Die Einflüsse des galanten Stils sind verblasst. Im Feuer der Interpretation achtet man kaum auf die inneren Brüche, die gewagten Modulationen und den Erfindungsreichtum, der dem Klassizismus die Schlusssteine setzt. Fast könnte man die vom Musiker erduldeten Leiden, das bittersüße Lächeln und die mit Händen zu greifenden Enttäuschungen vergessen. ■

Mozart, der gottgleiche, dessen unterstellte Anmut bezaubert, hat in seinem im Juni 1790 fertiggestellten, 23. und letzten Streichquartett Platz für die wesentlichen Fragen jedes Künstlers zu seiner Stellung in der Gesellschaft geschaffen.

Das allererste *Streichquartett G-Dur* (KV 80) datiert vom 15. März 1770 und ist bei Mozarts erster Italienreise in der Umgebung von Mailand entstanden. Es beginnt mit einem Adagio, dessen erstes Thema dem *Porgi amor* aus der **Hochzeit des Figaro** sehr nahe steht, während das zweite Thema aus einem seiner Violinkonzerte stammt. Mozart ist vierzehn Jahre alt und hat schon ein Dutzend Symphonien komponiert; die ersten Quartette Haydns stammen aus dem vorhergehenden Jahr. Diesen jugendfrischen Klängen folgt ein Allegro, das nicht weit von den entsprechenden Sätzen aus den zwei Jahre später entstandenen Divertimenti KV 136 bis 138 entfernt ist: lebhaft und unbeschwert, gefolgt von einem leichtfüßigen Menuett und einem abschließenden ebenso freudigen wie lässigen Rondo.

Die *sechs Mailänder Quartette*, die Mozart 16-jährig im Winter 1772 in Italien komponiert, bestehen alle aus drei Sätzen, die relativ kurz sind und trotz der schon spürbaren, unvergleichlichen Reife des Komponisten einen jugendlichen Charme besitzen.

Manche Kenner finden Zusammenhänge zwischen dem Mailänder Streichquartett Nr. 2 D-Dur (KV 155) und dem *Streichquartett* KV 575, dem zwanzig Jahre später geschriebenen ersten der Preußischen Quartette. Ein sehr anmutiges Stück, obwohl es auf der Reise nach Mailand in der „traurigen Stadt“ Bozen entstand.

Das *Streichquartett Nr. 3 in G-Dur (KV 156)* ist sehr erstaunlich: Das Thema des Walzers am Anfang erscheint unverändert im *Lacrimosa* des **Requiem**. Eine sehr originelle Ausführung kündigt das Adagio an; dort erscheint eine Figur, die man im Gesangsquartett der Entführung aus dem Serail wieder findet, während das Finale erneut in **Così fan tutte** auftaucht!

Das *Allegro des Streichquartetts Nr. 4 in C-Dur (KV 157)* wechselt häufig ins Moll. Mit der Tristesse des Adagio kommt eine italienische Stimmung zum Ausdruck, die später in der Scala mit Verdi und Puccini zu ihren Widerhall finden sollte und noch immer findet! Das abschließend Rondo könnte aus einer Opera buffa stammen: eine blendende Konstruktion, der Jubel, den die Wahl dieser musikalischen Form auslöst, eine Solidität, ein Gleichgewicht und ideale Proportionen.

In der Einleitung des *Streichquartetts Nr. 5 in F-Dur (KV 158)* stellt sich eine Frage: Zwei Themen antworten sich in sehr unterschiedlichen Farben. Mozart bringt Regeln durcheinander, wechselt Rhythmus und Tonartcanons und lässt seiner Fantasie freien Lauf. Das Andante beginnt wie eine Fuge; tatsächlich handelt es sich um einen Kanon, der eine unerwartete Entwicklung nimmt. Das Menuett mit seinem Trio voller Anmut und Frische ist klassischer gehalten.

Das vorletzte der *Mailänder Streichquartette, Nr. 6 in B-Dur (KV 159)*, ist zweifellos das originellste. Das erhabene Thema des ersten Andante könnte von einem Menschen in seinen besten Jahren geschrieben sein, so souverän, so nahe der Stimmung der letzten Symphonien ist das Gleichgewicht. Das Allegro ist wie das der Symphonie Nr. 40 einfach ein Meisterwerk: Gliederung, Modulationen, Chromatik, von einem 16-jährigen geschaffen! Das Allegro grazioso in der Form eines Rondos erinnert an die französische Form der Gavotte mit düsteren, fiebrigen Couplets.

Die neun ersten Noten des Allegros im *Streichquartett Nr. 7 in Es-Dur (KV 160)* sind dieselben wie die im *Divertimento KV 136*: ein sorgloses, leichtfüßiges Thema. Spielt Mozart auf seine bevorstehende Rückkehr nach Österreich an? Dagegen ist das Adagio von Traurigkeit und Nostalgie durchdrungen. Das Finale klingt fast wie ein energischer, im Stakkato vorgetragener Marsch. Die Instrumente antworten sich im Duett. Die Heimkehr kündigt sich an!

Zurück in Wien schreibt Mozart sechs Monate später einen neuen Zyklus: die sechs Wiener Quartette, ehrgeizigere Werke in vier Sätzen nach Vorbild Haydns, seines Meisters, anstelle von drei. Mozart wagt sich sogar an die Fuge und bearbeitet sein Material nach den Regeln der aufeinander folgenden Themen, die abschließen wieder aufgenommen werden müssen.

Anmut und Frieden des *Streichquartetts Nr. 8 in F-Dur (KV 168)* werden durch die verwendete Tonart zweifellos verstärkt. Es ist einer der seltenen Fälle, in denen Mozart im Andante die Verwendung eines Dämpfers deutlich vorgibt. Erneut kommt im Menuett eine schlichte, friedliche Freude zum Ausdruck, während das abschließende Allegro eine echte Fuge mit Sprungkraft ist.

Das Molto allegro des *Streichquartetts Nr. 9 in A-Dur (KV 169)* beginnt wie das Streichquartett KV 160 mit den ersten Noten eines der Divertimenti. Die entspannte Atmosphäre lässt eine große kompositorische Meisterschaft durchblicken. Das Andante ist ein von hartnäckigen Bässen unterstütztes, nostalgisches und lyrisches Thema, das in Rufen und Antworten von jeweils

zwei Instrumenten ausschwingt. Ein impulsives Menuetto weicht einem kurzen Allegro in Form eines Rondos.

Das *Streichquartett Nr. 10 in C-Dur (KV 170)* beginnt merkwürdigerweise mit einem Andante, dessen schwermütige Variationen für einen jungen Mann von 17 Jahren erstaunlich sind. Darauf folgen ein verspieltes Menuetto und ein Poco adagio mit der Zartheit eines Schlaflieds, das einem Kind ins Ohr geflüstert wird: ein wenig bekanntes echtes Juwel! Das verspielte, entschlossene Allegro schließt dieses Quartett gut gelaunt ab.

Das *Streichquartett Nr. 11 in Es-Dur (KV 171)* beginnt erneut mit einem kurzen Adagio als Einleitung, das Beethovens Streichquartett Nr. 14 sehr nahe steht. Es geht in ein sehr symphonisches Allegro assai und dann zur Wiederholung des anfänglichen Adagio über. Im Menuetto wird die Stimmführung der Reihe nach den vier Instrumenten erteilt. Das Andante in c-Moll mit Dämpfer ist voll von Schatten und Mysterien. Das Werk endet mit einem jugendlichen Allegro.

Wie häufig bei Mozart werden in ein und demselben Werk verschiedenste Stimmungen nebeneinander gestellt.

Mit der Bekräftigung von vier entschlossenen Akkorden beginnt das *Streichquartett Nr. 12 in B-Dur (KV 172)* im wolkenlosen Himmel eines Allegro spiritoso. Das Thema des Adagio lässt wie schon wie im allerersten Streichquartett KV 80 an das *Porgi amor* aus der **Hochzeit des Figaro** denken: Schmachthende Romantik und herzerreißende Leidenschaft. Die Sehnsucht wird von den entschlossenen Rhythmen des Menuetto hinweggefegt, während sich im verblüffend erfindungsreichen Allegro assai die unbekümmerte Lebensfreude der Jugend wieder findet.

Das d-Moll des *Streichquartetts Nr. 13 (KV 173)*, des letzten der Wiener Streichquartette, ist die von Mozart zum Ausdrücken seiner Ängste bevorzugte Tonart. Es beginnt mit einem meisterlich aufgeboten Allegro ma molto moderato von einer für diese Streichquartette der jugendlichen Epoche außergewöhnlichen Länge. Das Andante grazioso ist auch von einer Schwere und Traurigkeit geprägt, die denen des ersten Haydn gewidmeten, neun Jahre später komponierten Streichquartetts nahe kommen. Das Menuetto bleibt trotz seines kraftvollen Rhythmus nostalgisch, während die Fuge des abschließenden Allegro das Werk in einer pessimistischen, unruhigen Stimmung enden lässt.

Neun Jahre nach den dreizehn ersten Streichquartetten greift Mozart erneut auf diese Form zurück. Inzwischen hat er geheiratet, war Haydns tief greifendem, fruchtbarem Einfluss ausgesetzt und hat Johann-Sebastian Bachs Werk als Offenbarung erlebt. So erklären sich die Verwendung der Fuge und die Komplexität des Ausdrucks, die gewagten Harmonien und die für die ersten Hörer schockierenden Dissonanzen. Die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette entstehen im Zeitraum von zwei Jahren. In der (italienischen) Widmung spricht Mozart von der Frucht einer langen und mühevollen Arbeit („frutto di una lunga, e laboriosa fatica“), was belegt, welche große Bedeutung sie für den Komponisten hatten.

Das *Streichquartett Nr. 14 in G-Dur (KV 387)* beginnt mit einem entspannten, melodischen Thema, das sich in der Entwicklung allmählich verdüstert, ohne im Tempo nachzulassen. Das Andante bringt eine in Mozarts Werk selten anzutreffende Gelassenheit zum Ausdruck: Eine in ihrer Nüchternheit dem Andante in Beethovens *Streichquartett Nr. 15* vergleichbare Ekstase, geschrieben für Instrumente, die jeweils kontrapunktisch mehrere Oktaven durchlaufen, um die Stimme zu unterstützen, die unaufhörlich von einem auf das nächste Instrument übergeht. Der Aufbau des Finales ist beispielhaft für Mozarts architektonische Meisterschaft: überschäumende Virtuosität mit ständigen Neuansätzen und neuen Aspekten derselben Themen führt zu einem besänftigenden Abschluss.

Das *Streichquartett Nr. 15 in d-Moll (KV 421)* beginnt ohne jede Einführung; vielmehr wird der Zuhörer vom Allegro moderato anhand einer „leichten“ Notation, wie nur Mozart sie versteht, direkt in Unruhe versetzt: eine fieberhafte, vor dem Unglück resignierende Stimmung mit gezwungenem, in Tränen getränktem Lächeln. Das beschwichtigende Andante mit einer von Trauer erfüllten Melodie erreicht das Pathos des zentralen Satzes. Das Menuetto befreit sich von der Morbidität: ein elegantes längeres Fugenthema von diabolischer Virtuosität. Das Finale ist trotz seiner offenbaren Anmut die Vollendung der beiden ersten Sätze und führt nach tragischer Verzagtheit zu einer angedeuteten Genesung. Doch wird die Krise gemäß dem später Béla Bartók teuren Schema hinter Bewegung und Tanz versteckt. Die unaufhörlich wiederholten Noten lassen die Illusion entstehen, die Krise könne überwunden werden.

Eine Ähnlichkeit mit der Komposition der letzten Streichquartette Beethovens vierzig Jahre später, die daran denken lässt, dass Genies nur eine Sprache sprechen!

Das erste Thema des Allegro, des ersten Satzes des *Streichquartetts Nr. 16 in Es-Dur (KV 428)* ist geheimnisvoll und meditativ. Ihm folgt ein zweites, dynamisches und verspieltes Thema; dann, vor einem hitzigen Rhythmus, wird die Stimmung fiebrig. Mit dem Andante finden wir eine meditative Stimmung von durchschlagender, nur von Mozart so beherrschter Intensität: Unaufhörlich pendeln wir zwischen Angst und Resignation hin und her. Das Thema des Menuetts drückt den Willen zu reagieren aus und nimmt damit schon die Quartette Bartóks vorweg, in denen die Angst vom Rhythmus weggefeht werden soll. Aber die Klage des Trios ist ein Eingeständnis dieser Hilflosigkeit. Das Finale beginnt mit einem dreifachen Ruf nach verspielten, tänzerischen Themen. Ein falscher Abschluss - erneut wie bei Bartók - endet mit der Auflösung der Krise und dem Willen zum Leben.

Das *Streichquartett Nr. 17 in B-Dur (KV 458)* ist ein Werk, das mit Sicherheit durch die kurz vorher erfolgte Aufnahme von Mozart bei den Freimaurern geprägt ist; eine neue Kraft ermöglicht den Triumph über die Verzweiflung und lässt zeitweise die tief verwurzelten Ängste des Künstlers verschwinden.

Das erste Thema ist eine echte Fanfare, das zweite Thema ist beschwingt und rhythmisch und das dritte entpuppt sich in unerwarteter Weise als lyrische, freudige Melodie, in der dieser Satz in wahrer Exaltation endet. Dem stark rhythmischen Menuetto folgt ein ebenso unbekümmertes, freudiges Trio.

Dies kontrastiert vollständig mit dem Adagio und seiner erneut tragischen Atmosphäre, einem von Schreien und Rufen erfüllten Thema, gefolgt von einer eindringlichen Melodie des Cellos, das die Angst unmerklich beschwichtigt. Das Finale ist mit seinem atemberaubenden rhythmischen Aufbau ein permanenter Neubeginn, aus dem sich das Thema des ersten Satzes hervorhebt. Der Kreis schließt sich, als wolle Mozart eher seine Unbekümmertheit als seine Wahrnehmung der Angst festhalten.

Das einleitende Thema des *Streichquartetts Nr. 18 in A-Dur (KV 464)* wird von der ersten Geige angespielt und erhält eine Antwort der vier Instrumente forte. Der gesamte erste Satz entwickelt sich als Frage- und Antwortspiel. Im Menuetto wird dasselbe Thema, freilich mit umgekehrter Intensität präsentiert: Die Frage wird von den vier Instrumenten gestellt, während die Geige piano antwortet – eine Formel, die in der **Zauberflöte** wieder erscheinen wird. Das Andante verläuft nach einer dem Wort nicht unähnlichen Melodie mit sechs Variationen. Das Finale kommt wie ein unausweichlicher Erfolg als freudige Fuge zum Abschluss.

Das *Streichquartett Nr. 19 in C-Dur (KV 465)* kann man als Synthese dieses Zyklus von sechs Quartetten betrachten. Es stellt die logische Vollendung dar, eine Antwort auf das von Mozart neu gegebene freimaurenerische Versprechen.

Der Komponist hatte zunächst beschlossen, das Quartett mit der anfangs verwendeten Tonart G abzuschließen. Diese Skizze blieb unvollendet, und schließlich wird die Tonart C eingesetzt. Die offensichtliche Schlichtheit und die

extreme Nüchternheit des Werks beleuchten in den kleinsten Einzelheiten seine Komplexität, ohne dabei eine typisch Mozartsche Klarheit und Transparenz zu opfern - abgesehen vom Adagio des ersten Satzes, auf den der Beiname „Dissonanzen-Quartett“ zurückzuführen ist. Der Lichtschein, der diese so melancholische und schmerzhaft Eröffnung umgibt, ist wohl als Ausforschung der Vergangenheit gemeint. Im folgenden Satz scheint alles aufzuleuchten. Mit dem Andante cantabile erneuert sich der Kampf von Schatten und Licht in Form eines ergreifenden Gebrummtes, das einem sanften Murmeln entgegengestellt wird. Die Finsternis des Finales weicht unvorhersehbar dem Nahen von Sanftheit und Licht, mit denen dieser dem „sehr teuren Freund“ gewidmeter Zyklus endet.

Das Streichquartett Nr. 20 in D-Dur („Hoffmeister-Quartett“, KV 499) ist zusammen mit dem allerersten, KV 80, das einzige, das nicht zu einem Zyklus gehört. Es ist zwischen den sechs Haydn gewidmeten und den „Preußischen“ Quartetts einzuordnen. Mozart hat gerade **Die Hochzeit des Figaro** abgeschlossen, in einer Zeit, die von einem strahlenden Sommer und einem zeitweiligen Abklingen seiner existenziellen Probleme begünstigt war. Das Allegretto tritt mit einem einfachen, entschlossenen Thema auf; es handelt sich um einen entschiedenen, fast martialischen Vormarsch. Das Menuetto übernimmt denselben entschlossenen Ton, weit entfernt von der üblichen Anmut eines Menuetts. Darauf folgt ein grandioses, gelassenes Adagio, das an die Stimmung der **Jupiter-Symphonie** denken lässt. Diese leidenschaftliche Stimmung findet sich im abschließenden Allegro, das als wahrhaftes Perpetuum mobile eine Bewegung nach vorne zur Austreibung der Krise in den Raum stellt.

Im Juni 1789 kehrt Mozart von Berlin nach Wien zurück und findet dort den Auftrag über sechs Streichquartette des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm II. vor. Nur drei davon sollten unter dem Namen „Preußische Quartette“ das Licht der Welt erblicken. Da der Auftraggeber ein hervorragender Cellist war, ist der Part dieses Instruments zu seinen Ehren in besonderer Weise gepflegt.

Das Streichquartett Nr. 21e in D-Dur (KV 575) weist die Besonderheit auf, dass drei seiner vier Sätze Allegretti sind. Im ersten Satz zeigt sich die tiefe schöpferische Krise, von der Mozart gebeutelt wird, sehr deutlich: Keine sprühenden Themen mehr, aber bewundernswerte handwerkliche Kunst im Einklang mit Mozarts Fähigkeit, Auftragsmusik zu schreiben, während das Andante sich in dem galanten Stil erstrahlt, der am Hof so geschätzt wird. Im Menuetto finden wir Mozarts Prägnanz wie in den sechs Haydn gewidmeten Quartetts wieder: Die Tonart wird in den Reprisen aus dem Tritt gebracht. Eine echte Revolte beim Schreiben, die die titanischen Wagnisse der letzten Streichquartette Beethovens vorwegnimmt. Das Thema des letzten Satzes wird vom Cello im hohen Register angespielt und dann in meisterhafter Weise entwickelt zu werden.

Das *Streichquartett Nr. 22 in B-Dur* (KV 589) wird während der Arbeit an ***Cosí fan tutte*** geschrieben. Es beginnt mit einem Allegro, das in der Rigorosität seiner Einführung wie in seiner Entwicklung eine außerordentliche Assimilierung des Schreibens demonstriert. Das Larghetto stellt das Cello mit meisterhaften Entwicklungen in den Vordergrund – Hommage für den Widmungsträger. Mit seiner visuellen Schrift kommt das Menuetto den letzten Quartetten Beethovens nahe: Zeichnungen, die von den Höhen der ersten Geige bis zu den tiefsten Tiefen des Cellos absteigen und umgekehrt, wobei Einklänge in der Oktave oder der Terz manchmal seltenste, ungeahnte Hörvergnügen hinzufügen. Das sehr kurze, abschließende Allegro besticht durch seine Virtuosität und enthält eine bei Mozart ziemlich seltene „orchestrale“ Partie mit unglaublicher Dynamik.

Das *Streichquartett Nr. 23 in F-Dur* (KV 590) wurde im Juni 1790 geschrieben, kurz vor dem überwältigenden ***Klarinettenquintett***, dem ***Ave Verum***, ***La clemenza di Tito***, der ***Zauberflöte*** und dem ***Requiem***.

Das Allegro des Eröffnungssatzes stellt das Cello in den Vordergrund. Es handelt sich praktisch um ein Concerto. Das Allegretto ist in seiner Verzweiflung kaum auszuhalten: ein atemloses, düsteres Thema, das von den wirbelnden Geigen fast wie unbeholfen unterstützt wird. Ein Verzweiflungsschrei nicht weit von der ***Symphonie Nr. 40*** entfernt. Das freundliche Menuetto könnte von einem österreichischen Ländler (Walzer im Dreivierteltakt) inspiriert sein und wird im Laufe seiner Entwicklungen zunehmend heftiger und aufmüpfiger. Der schwindelerregende Notenreigen des abschließenden Allegro ist verblüffend. Es handelt sich um eine meisterliche Überlagerung der Themen, Balance der Instrumente, Wechsel der Tonart, Sprünge, Triller: Erfindungsreichtum auf dem Höhepunkt, ein musikalischer Wirbel, der dem Finale des Streichquartetts Nr. 4 eineinhalb Jahrhunderte später die Hand reicht! ■



Talich quartet



Das Streichquartett Talich entwickelt sich seit fast fünfundvierzig Jahren mit einer renommierten Folge von Musikern und ist in der ganzen Welt repräsentativ für die tschechische Musikkultur.

Talich. Schon der Name lässt an die Ufer der bei Smetana und den Pragern so beliebten Moldau denken. Jan Talich, Gründer des Quartetts im Jahre 1964, ist der Neffe von Václav Talich, Chefdirigent der Tschechischen Philharmonie von 1919 bis 1939, die er zu einem der renommiertesten Orchester machte, noch ehe Karel Ančerl die geduldig gepflegten Früchte erntete.

Im Jahre 1970 gibt Jan Talich seinen Platz als Primarius zugunsten des großen Geigers Petr Messiereur auf. Zu dem Gründer und seiner Bratsche kamen die weiteren Mitglieder Petr Messiereur und Jan Kvapil als Geiger sowie Evzen Rattay am Cello. In dieser neuen Zusammensetzung erreicht das Ensemble ein hohes Niveau im tschechischen, internationalen und zeitgenössischen Repertoire.

Bei ihrem ersten Auftritt in Paris 1975 auf Einladung von AMC führt ihr dortiger Erfolg 1976 zu einer ersten Einladung in die USA sowie 1977 zu einer Auszeichnung der Académie Charles Cros für ihre mythische Interpretation des Amerikanischen Quartetts von Antonin Dvořák.

Die Diskografie des Quartetts umfasst sämtliche Streichquartette von Mozart und Beethoven, Streichquintette von Mozart sowie die Streichquartette von Smetana, Janáček u. a.

Mit einem legendären Namen hat sich das Streichquartett Talich 1997 unter der Leitung von Jan Talich, dem zweiten seines Namens, eine zweite Jugend geleistet. Das Quartett tritt weltweit in Konzerten auf und gilt stets als eines der besten zeitgenössischen Streichquartette.

Die Mitglieder des Quartetts Talich haben einen Stil, einen Ansatz und eine Musikphilosophie berühmt gemacht, von denen eine mit internationalen Auszeichnungen gekrönte Diskografie Zeugnis ablegt.

www.talichquartet.com



Das Label La Dolce Volta hat vom renommierten französischen Label Calliope die gesamte Diskografie des Streichquartetts Talich (35 Titel) erworben und setzt die Zusammenarbeit mit der aktuellen Formation fort.

la dolce volta

La plus belle fois

Renouveler la perception du disque comme un objet de luxe, telle est la volonté de La Dolce Volta. La ligne éditoriale du label repose sur le lien particulier entre un interprète et une œuvre. Chaque disque est conçu comme un objet d'art au travers d'une collaboration unique avec un artiste, dans une édition limitée, afin de créer une notion de rareté élégante et un désir d'appartenance à un club d'épicuriens musical.

***L**a Dolce Volta wants to change people's perceptions of CDs so that they see them as luxury items. The label's strategy is based on the unique pairing between a work and an artist, and the secret connection between them. Each release will be designed as a work of art to create a notion of elegant rarity and a desire to belong to a club of musical epicureans. It will be the result of a unique collaboration with an artist whose work will be like a jewellery box for the recordings.*

La Dolce Volta, damit die Musikeinspielung wieder zum Luxusgegenstand wird. Die Strategie des Labels basiert auf der besonderen Verbindung zwischen Werk und Interpret, der geheimen Übereinstimmung zwischen beiden. Jede CD wird wie ein Kunstwerk in limitierter Auflage konzipiert, damit sie eine elegante Kostbarkeit verkörpert und den Wunsch weckt, zur Gruppe der musikalischen Genießer zu gehören.

www.ladolcevolta.com



© Arpège - Calliope 1983 & © La Dolce Volta 2011

Enregistrements réalisés de 1983 à 1985

(Paris, Église Notre-Dame du Liban / Chiry-Ourscamp, Abbaye Notre-Dame)

Prise de son, direction artistique : Georges Kisselhoff

Montage : Mireille Landmann

Versions remasterisées en juin 2011 par

François Eckert (Sonomaître) et Étienne Graindorge

Couverture : design Hervé Tenot

Photos : © Jean-Pierre Leloir (Talich)

Textes : Stéphane Friederich, Alain Fancal

Traduction : Exatrad

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Création & réalisation graphique : Hervé Tenot, lafabriquedelimage.com

www.ladolcevolta.com

LDV100.6



la dolce volta