

BRAHMS

TALICH QUARTET

String Sextet no.1 in B flat major, op.18
String Sextet no.2 in G major, op.36

ターリヒ弦楽四重奏団



Johannes
BRAHMS

(1833 - 1897)

1860

Sextuor à cordes n° 1 en Si bémol majeur, op.18 **38'10**
String Sextet no.1 in B flat major, op.18
Streichsextett Nr. 1 in B-Dur op. 18

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 1 | Allegro ma non troppo | 15'12 |
| 2 | Andante ma moderato | 9'32 |
| 3 | Scherzo. Allegro molto | 3'03 |
| 4 | Rondo. Poco allegretto e grazioso | 10'23 |

1865

Sextuor à cordes n° 2 en Sol majeur, op.36 **41'42**
String Sextet no.2 in G major, op.36
Streichsextett in G-Dur Nr. 2 op. 36

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 5 | Allegro non troppo | 15'18 |
| 6 | Scherzo. Allegro non troppo | 8'00 |
| 7 | Poco adagio | 9'42 |
| 8 | Poco allegro | 8'42 |

TT' 79'57

Jan Talich
Petr Maceček
Vladimír Bukač
Petr Prause

*violon I / violin I / 1. Geige
violon II / violin II / 2. Geige
alto / viola / Bratsche
violoncelle / cello / Cello*

Michal Kaňka
Josef Klusoň

*violoncelle / cello / Cello
alto / viola / Bratsche*

Luigi Boccherini (1743-1805) fut le premier compositeur de renom à introduire dès la fin du 18^e siècle des compositions pour sextuor à cordes, c'est-à-dire faisant appel à deux violons, deux altos et deux violoncelles. Ce « petit orchestre » qui donne l'illusion d'un ensemble symphonique ne manqua pas de séduire par la suite les compositeurs de l'ère romantique et jusqu'aux représentants de l'avant-garde du 20^e siècle !

Les deux sextuors pour cordes de Brahms, dont l'écriture est antérieure aux célèbres quatuors et quintettes, sont datés respectivement de 1860 et 1865. Faut-il y voir à 27 ans, pour le premier Sextuor, la crainte d'une confrontation avec les maîtres qui l'ont précédé dans la musique de chambre et qu'il vénère : Haydn, Beethoven et Schubert ? Craignant certes les illustres modèles, il leur rend également hommage en choisissant par conséquent une forme rare qu'ils n'ont pas utilisée.

Le **Sextuor à cordes n° 1 en Si bémol majeur, opus 18** n'échappe pas à cette manifestation du doute et c'est avec prudence que Brahms en confia la création, le 20 octobre 1860 à Hanovre, aux musiciens réunis par le violoniste Joseph Joachim.

Le succès fut immédiat. La fraîcheur et le sentiment de bonheur puisant aux sources du classicisme allemand séduisirent le public. Sous la plume du compositeur, le *Sextuor* n'a rien de l'image d'un divertissement classique. Il s'agit d'une page profondément romantique, mais dont la texture ne renonce pas aux longs développements, à des phrases aux rythmes et aux climats irréguliers. La pièce prit le surnom de *Frühlingssextett - sextuor du printemps* - un hommage sans ambiguïté à Beethoven.

L'élégance, la subtilité, l'apparence de naturel dissimulent ici les efforts de l'écriture au point que le jeune Brahms confia la relecture du manuscrit à Joachim. Celui-ci proposa des modifications importantes, mais nécessaires, rendant l'interprétation plus libre encore. Brahms suivit des conseils aussi avisés.

Le premier mouvement, Allegro ma non troppo, est de forme sonate. Il suggère une valse viennoise. Trois thèmes sont développés de manière alternée ; deux évoquent l'esprit du lied et le troisième, celui de la danse. La combinaison de ces idées rappelle l'écriture schubertienne, à la fois limpide, nostalgique et parfois humoristique. La signature viennoise est encore plus manifeste dans le finale, dont la valse se « danse » dans un tempo ralenti.

L'Andante ma moderato se compose d'une série de variations. Brahms avait une passion pour cette forme qu'il maîtrisait déjà à la perfection et qui irrigue ses répertoires aussi bien du piano que de l'orchestre. Le jeu des modulations et de la dynamique évoque un orchestre de chambre stimulé par une énergie juvénile. À aucun moment, l'auditeur n'a la sensation d'entendre une texture s'approchant du quatuor à cordes. La première variation, par exemple, subdivise le rythme et croît avec une telle ampleur que l'on imagine le soutien d'instruments à vent. Brahms songe probablement à l'utilisation que fit Beethoven de rythmes puisant leur énergie dans de multiples éléments folkloriques. Dans la quatrième variation, l'écriture s'inspire d'un climat plus sobre, préluant aux deux variations conclusives qui referment le mouvement sur le pizzicato des cordes.

Le scherzo (allegro molto) vigoureux et concis extrait sa tension dans les pas d'une danse qui n'est pas sans évoquer la détermination de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. L'hommage n'est peut-être pas exempt d'un certain humour.

Le finale, Poco allegretto e grazioso, contraste fortement avec le mouvement précédent en raison de sa délicatesse et de sa vivacité mêlées ; elles rappellent par trop quelque page de Haydn. Joseph Joachim critiqua d'ailleurs cette pudeur plus « classique » que « romantique ». Il eut aimé davantage d'engagement physique.

Quelques années plus tard, dans une autre partition, le compositeur céda une fois encore à un final au climat apaisé. Ce fut l'étonnante conclusion de la Troisième Symphonie. Il finit aussi par se convaincre que son *Sextuor* ne méritait pas une place d'honneur dans son vaste catalogue. Le manuscrit qu'il fit parvenir à Clara Schumann était accompagné d'un commentaire suggérant « de brûler ces âneries afin de ne pas avoir à se donner la peine de les lui retourner »... Un conseil que, bien entendu, la destinataire du pli se hâta d'oublier...

Le **Sextuor à cordes n° 2 en Sol majeur, opus 36** fut en grande partie composé à Baden-Baden au cours de l'été 1864. Il fallut toutefois attendre le début de l'année suivante pour que Brahms achevât la partition, alors qu'il avait démissionné de son poste à la Singakademie. La création de l'œuvre eut lieu en 1866 aux Etats-Unis aux Concerts Mason de New York sans la présence du compositeur qui ne supportait pas les voyages lointains. La création européenne intervint le 3 février 1867 aux Concerts Hellmesberger de Vienne.

La critique éreinta la pièce qu'elle jugea pesante et ennuyeuse. Ce que la critique eut du mal à accepter, c'est plus encore que dans le précédent opus, la complexité et le raffinement du contrepoint. À première écoute, l'œuvre apparaît en effet moins immédiatement séduisante que le *Sextuor en Si bémol majeur*.

C'est que ses secrets d'écriture sont plus difficiles à décrypter. Ils n'en sont pas moins passionnants.

La partition s'ouvre sur un Allegro non troppo dont le climat pastoral semble se développer sans fin, multipliant les combinaisons sonores comme s'il s'agissait d'une symphonie.

Parmi les nombreuses idées secondaires, on retiendra celle qui cite les notes *la-sol-la-si-mi* donnant dans la transcription allemande les lettres A-G-A-H-E, référence à Agathe von Siebold avec laquelle Brahms se fiança. Les modulations de cet immense mouvement d'un quart d'heure sont audacieuses, le musicien jouant sur un chromatisme des plus recherchés.

Le scherzo qui suit ferait songer à une page de Dvořák car la finesse n'est pas exempte de couleurs d'Europe centrale. Ainsi, les premiers pas d'une danse pudique sont suivis d'un presto giocoso mu par un splendide rythme de ländler.

Par contraste, l'adagio en Mi mineur s'établit dans la rigueur de la variation. Mais cette page, qui parut si ennuyeuse aux viennois révèle, un charme indéniable car le thème est une mélodie d'une grande nostalgie. Brahms joue habilement des couleurs pour faire « glisser » chaque développement dans la phrase suivante et, imperceptiblement, nous offrir une série de mutations étranges et novatrices. Malgré un épisode vigoureux et de grande tension, le mouvement s'achève dans un calme relatif, une sérénité encore douloureuse et que les compositeurs post-romantiques dont Schoenberg auront gardé la leçon.

Le dernier mouvement, Poco allegro, revient au climat ensoleillé et pastoral du début de l'œuvre. La complexité de l'écriture et notamment de la fugue centrale se déploie sans effort apparent dans une sobre tranquillité. Brahms atteint l'un des sommets de son art, mêlant la saveur populaire à une maîtrise absolue des formes les plus savantes.

LE QUATUOR TALICH

1964 - 2014

Jan Talich, *violin I*

Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)

Roman Patočka, *violin II*

Enrico Ceruti (1845)

Vladimír Bukač, *alto*

Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)

Petr Prause, *violoncelle*

Giovanni Grancino (1710)

Violon I

Jan Talich Sr. (1964 - 1975)

Petr Messiereur (1975 - 1997)

Jan Talich Jr. (depuis 1997)

Violon II

Jan Kvapil (1964 - 1993)

Vladimír Bukač (1994 - 2000)

Petr Maceček (2000 - 2011)

Roman Patočka (depuis 2012)

Alto

Karel Dolezal (1964 - 1975)

Jan Talich Sr. (1975 - 2000)

Vladimír Bukač (depuis 2000)

Violoncelle

Evžen Rattay (1964 - 1997)

Petr Prause (depuis 1997)

Le Quatuor Talich évolue depuis cinquante ans dans une prestigieuse lignée de musiciens tchèques.

« **Talich** ». Ce nom évoque les bords de la Moldau, chère à Smetana et aux Pragoïis. Jan Talich Senior, le créateur du Quatuor, était le neveu de Václav Talich, maître de l'Orchestre Philharmonique de la ville de 1919 à 1939. C'est lui qui avait porté la formation au plus haut niveau avant que Karel Ančerl ne recueille ses fruits patiemment cultivés.

Depuis 1997, le dernier musicien de la famille, Jan Talich Jr, a repris de son père les rênes du Quatuor avec autour de lui de talentueux musiciens. L'avenir leur appartient désormais, un avenir qu'ils ne peuvent envisager sans tenir compte de la tradition.

En cinquante ans, les Talich ont révélé un style, un son, une approche, une philosophie de la musique que les nouveaux membres perpétuent et continuent à nourrir. Ils ont su conserver cette légèreté de ton, autant qu'une densité du propos, cette expression spontanée, autant que celle chargée de vécu musical, ces accents imprévisibles et ceux ancrés dans une grande tradition, ce sens inné de l'allusion populaire mêlé à une culture transmise de génération en génération, qui caractérisaient leurs aînés.

www.talichquartet.com

Luigi Boccherini (1743-1805) in the late eighteenth century was the first to write string sextets (two violins, two violas, two cellos). This small “orchestra” may be used to create an almost symphonic impression, which partly explains no doubt why so many composers, from the Romantics to the twentieth-century avant-garde, took such an interest in it. Its exponents include composers with very different styles: Brahms, Dvořák, Glière, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Dohnányi, Reger, Schoenberg, Richard Strauss, Korngold, Schulhoff, Martinů, Maurizio Kagel, and others.

Brahms’s two string sextets, dating from 1860 and 1865, were written before his famous quartets and quintets. He may have chosen this rarer form because he did not yet feel mature enough to approach genres that had been practised with such supreme skill by Haydn, Beethoven and Schubert, whom he revered. He nevertheless pays tribute to those composers in these two works.

The **String Sextet no.1 in B flat major, op.18** (1860) was an immediate success on its first performance in Hanover on 20 October 1860 by a sextet formed by Joseph Joachim.

The audience appreciated its fresh, bright inspiration. It has nothing of the classical *divertissement*, but is rather a deeply Romantic piece, although its texture does not renounce long developments or phrases irregular in rhythm and mood. It was later nicknamed the *Frühlingssextett* (Spring Sextet), obviously in tribute to Beethoven.

Its elegance, subtlety and apparent naturalness conceal the difficulties the young Brahms experienced in writing this piece and which led him to ask Joachim to check the manuscript. The violinist suggested several important changes and Brahms followed his shrewd advice.

The first movement, *allegro ma non troppo*, in sonata form, calls to mind the Viennese waltz. Three themes are developed alternately; two evoke the spirit of a lied and the third is dance-like. This combination of ideas is reminiscent of Schubert's style: limpid and nostalgic, sometimes humorous. The Viennese signature is even more obvious at the end of the movement, with its waltz in a slower tempo.

The *Andante ma moderato* consists of a set of variations. Brahms was very fond of this form, which he mastered perfectly and used frequently in his piano and orchestral works. The play of modulations and dynamics evokes a chamber orchestra spurred by youthful energy. At no point does the listener have the impression of hearing a texture anything like that of the string quartet. The first variation, for example, subdivides the rhythm and swells to such breadth that one can imagine supporting wind instruments. Brahms was probably thinking of Beethoven's use of rhythms, drawing their energy from multiple folk elements. In the fourth variation, the climate is more sober, acting as a prelude to the last two variations, ending the movement with *pizzicati* from the strings.

The *scherzo*, a vigorous, concise *allegro molto*, takes its tension from a dance step. The determination felt here is similar to that of Beethoven's Fifth Symphony. There is possibly some humour in this tribute.

The finale, *Poco allegretto e grazioso*, contrasts strongly with the previous movement in its blend of delicacy and vivacity reminiscent of Haydn. Joseph Joachim criticised the modesty shown here for being 'Classical' rather than 'Romantic'; he would have preferred more physical commitment.

Some years later, in a different score, the composer wrote a similarly leisurely and peaceful conclusion: it was for his Third Symphony. Brahms was not very satisfied with this sextet; he sent the first three movements to Clara Schumann with instructions to “burn the rubbish”, rather than bother to return the manuscript. Clara of course did no such thing.

The **String Sextet no.2 in G major, op.36** was mostly written in Baden-Baden during the summer of 1864, but the score was not completed until the beginning of the following year, after Brahms's resignation from the Vienna Singakademie. It was first performed in 1866 at the Mason Concerts in New York. Brahms, who disliked travelling long distances, did not attend. The first European performance was given on 3 February 1867 at the Hellmesberger Concerts in Vienna.

The critics slated the piece, finding it heavy, prosaic and tedious. No doubt they had difficulty in accepting the complexity of the counterpoint, which is even more remarkably refined here than in the previous sextet. Admittedly this work does not have the same immediate appeal as Opus 18.

Its secrets are harder to grasp; but it is nevertheless just as fascinating as the earlier composition.

The work opens with an *Allegro non troppo* whose pastoral mood seems to develop endlessly, multiplying the sound combinations as if this were a symphony.

Of the many secondary ideas, let us just single out the one that spells out the name of Agathe (von Siebold) – A-G-A-H-E (“H” is B natural in German notation; the T is missing) – to whom Brahms had been close. Referring to this composition he wrote, “I have emancipated myself from my last love”. In this vast movement (lasting a quarter of an hour) Brahms uses bold modulations and advanced chromaticism.

The following *Scherzo*, showing great finesse, uses Central European colour reminding us of Dvořák. The first steps of a modest dance are followed by a *presto giocoso* with a splendid *ländler* rhythm.

By contrast, the *Adagio* in E minor settles into a strict variation form. But this movement, which the Viennese found so tedious, reveals positive charm in the very nostalgic melody of its theme. Brahms plays skilfully with colours to make each development “slide” into the following phrase and imperceptibly create a series of strange and original mutations. Despite a vigorous and very tense episode, the movement ends in relative calm, with a painful serenity that later reappears in works by post-Romantic composers such as Schoenberg.

The last movement, *Poco allegro*, returns to the sunny, pastoral climate of the beginning of the work. The complex writing, notably in the central fugue, unfolds calmly, soberly, and apparently effortlessly. Brahms attains one of the pinnacles of his art, combining a folk flavour with absolute mastery of complex and difficult forms.

TALICH QUARTET

1964 - 2014

Jan Talich, *violin I*

Roman Patočka, *violin II*

Vladimír Bukač, *viola*

Petr Prause, *cello*

Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)

Enrico Ceruti (1845)

Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)

Giovanni Grancino (1710)

Violin I

Jan Talich Sr (1964 - 1975)

Petr Messiereur (1975 - 1997)

Jan Talich Jr. (since 1997)

Violin II

Jan Kvapil (1964 - 1993)

Vladimír Bukač (1994 - 2000)

Petr Maceček (2000 - 2011)

Roman Patočka (since 2012)

Viola

Karel Dolezal (1964 - 1975)

Jan Talich Sr. (1975 - 2000)

Vladimír Bukač (since 2000)

Cello

Evžen Rattay (1964 - 1997)

Petr Prause (since 1997)

For fifty years now, the Talich Quartet has taken its place in a prestigious lineage of Czech musicians.

The very name **'Talich'** evokes the banks of the Vltava, so dear to Smetana and to the people of Prague. Jan Talich Senior, the creator of the Quartet, was the nephew of Václav Talich, music director of the Czech Philharmonic Orchestra from 1919 to 1939. It was he who made it one of the world's finest orchestras before Karel Ančerl came to harvest the fruits he had so patiently cultivated.

In 1997, the last musician in the family, Jan Talich Jr, took over the reins of the quartet from his father, surrounding himself with three talented musicians. The future is now theirs to mould, a future they cannot envisage without taking account of their tradition.

In their first forty years, the Talich revealed a style, an approach, a philosophy of music that the current line-up perpetuates and continues to nurture. The new members have succeeded in preserving that lightness of tone combined with density of argument, that spontaneity of expression combined with musical experience, those unexpected accents combined with those rooted in an illustrious tradition, that innate feeling for allusions to folk music blended with a culture passed on from generation to generation, which characterised their elders.

www.talichquartet.com





Luigi Boccherini (1743-1805) war der erste renommierte Komponist, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts Kompositionen für Streichsextette einführte, und zwar für zwei Geigen, zwei Bratschen und zwei Celli. Diese Art kleines „Orchester“, das den Anschein eines symphonischen Ensembles erweckt, verfehlte seine Wirkung nicht und stieß bei den Komponisten der Romantik bis hin zu den Vertretern der Avant-Garde des 20. Jahrhunderts auf große Resonanz!

Die zwei *Streichsextette* von Brahms, die vor seinen berühmten Quartetten und Quintetten geschrieben wurden, sind auf die Jahre 1860 und 1865 datiert. Das heißt, Brahms war 33 Jahre alt, als er das erste der beiden Sextette schrieb: Ist darin die Angst vor der Konfrontation mit den Meistern, die ihm kammermusikalisch vorausgingen und die er verehrte, zu erkennen? Die Konfrontation mit Haydn also, mit Beethoven und Schubert? Sicherlich fürchtete er die berühmten Vorbilder, doch würdigt er sie auch, indem er eine seltene Form wählte, die sie nicht verwendet hatten.

Das **Streichsextett Nr. 1 in B-Dur op. 18** bildet hier keine Ausnahme. Es zeugt von jenem Ausdruck des Zweifels, und äußerst vorsichtig vertraut Brahms daher die Aufführung vom 20. Oktober 1860 in Hannover den Musikern an, die um Joseph Joachim versammelt sind.

Es war auf Anhieb ein großer Erfolg. Die Frische und auch das Gefühl von Glück, die aus den Quellen der deutschen Klassik schöpften, begeisterten das Publikum. Unter der Feder des Komponisten hat das *Sextett* jedoch nichts von einem Abklatsch klassischer Unterhaltung. Das hier Geschriebene ist durch und durch romantisch, und doch verzichtet es in seiner Textur keineswegs auf Passagen langer Entfaltung, auf Phrasen unregelmäßiger Rhythmen und Stimmungslagen. Das Stück erhielt den Beinamen *Frühlingssextett* – eine unmissverständliche Hommage an Beethoven.

Die Eleganz, die Subtilität und die Tatsache, dass das Ganze sehr natürlich anmutet, verbergen hier die Anstrengungen des Komponierens so sehr, dass der junge Brahms das nochmalige Lesen des Manuskripts Joachim anvertraute. Dieser schlug einige wesentliche, doch auch notwendige Änderungen vor, die die Interpretation noch freier werden ließen. Und Brahms ist seinen klugen Ratschlägen gefolgt.

Der erste Satz, *Allegro ma non troppo*, ist in Sonatenform gehalten. Er lässt einen Wiener Walzer anklingen. Es werden alternierend drei Themen entwickelt; zwei davon sind vom Geist des Liedes geprägt, das dritte kommt vom Tanz her. Die Kombination dieser Ideen erinnert an Schuberts Art zu komponieren: Klar und wehmütig zugleich und bisweilen auch humorvoll. Der Wiener Zug darin wird zum Schluss nochmal besonders deutlich, wenn der Walzer in ein verlangsamtes Tempo (ver)fällt.

Das *Andante ma moderato* setzt sich aus einer Reihe von Variationen zusammen. Brahms hatte eine Leidenschaft für diese Form, die er bereits perfekt beherrschte, und die sein Repertoire durchzieht, sowohl für Klavier als auch für Orchester. Das Spiel von Modulation und Dynamik wirkt wie ein Kammerorchester, das von jugendlicher Energie beseelt ist. Zu keinem Zeitpunkt hat der Hörer den Eindruck einen Klangteppich zu hören, der einem Streichquartett nahe kommt. In der ersten Variation ist beispielsweise der Rhythmus unterteilt, und er schwillt so sehr an, dass man meint, es gäbe irgendwo Blasinstrumente zur Unterstützung. Wahrscheinlich schwebten Brahms Rhythmen vor, wie sie Beethoven praktizierte, Rhythmen, die ihre Energie aus vielfältigen volkstümlichen Elementen zogen. In der vierten Variation lässt sich die Komposition von einer düsteren Atmosphäre inspirieren. Sie bildet damit den Auftakt zu den zwei Schlussvariationen, die den Satz mit Pizzicati beschließen.

Das energiegeladene und zugleich sehr prägnante *Scherzo (allegro molto)* bezieht seine Spannung aus Tanzschritten, was unweigerlich an die Entschlossenheit der *Fünften Sinfonie* von Beethoven erinnert. Die Hommage ist wohl nicht ganz frei von einem gewissen Humor.

Der Schlusssatz, *Poco allegretto e grazioso*, steht aufgrund der Verquickung von Zartheit und Lebendigkeit in starkem Kontrast zu dem vorangehenden Satz. Beide erinnern sie doch sehr an einige Passagen bei Haydn. Joseph Joachim kritisierte übrigens genau dieses doch eher „klassische“ denn „romantische“ Feingefühl. Er hätte sich mehr körperlichen Einsatz gewünscht.

Einige Jahre später, in einer anderen Partitur, wird der Komponist noch einmal einem friedvoll gehaltenen Schlusssatz den Vorrang geben, und zwar im überraschenden Schluss der *Dritten Sinfonie*. Auch hat er sich schließlich eingeredet, sein Sextett verdiene keinen Ehrenplatz in seinem weitgefächerten Werkkatalog. Das Manuskript, das er Clara Schumann zukommen ließ, war mit dem Kommentar versehen, wonach sie „diese Dummheiten verbrennen solle, um sich nicht die Mühe machen zu müssen, sie ihm zurückzusenden“ ... Ein Rat, den die Adressatin des Umschlags selbstverständlich schleunigst vergas ...

Das ***Streichsextett in G-Dur Nr. 2 op. 36*** wurde zum größten Teil im Sommer 1864 in Baden-Baden komponiert. Doch ging dann noch ein Jahr ins Land, bis Brahms, zu Beginn des Jahres 1865, die Partitur vollendet hat. Seine Stelle an der Singakademie hatte er derweil aufgegeben. Die Aufführung des Werks fand 1866 in den USA, im Rahmen der Mason-Konzertreihe in New York, statt; in Abwesenheit des Komponisten, der keine Fernreisen vertrug. Die europäische Erstaufführung erfolgte dann am 3. Februar 1867 im Rahmen der Hellmesberger-Konzertreihe in Wien.

Die Kritiker verrissen das Stück: Sie warfen ihm vor, zu schwerfällig und zu langweilig zu sein. Sie taten sich schwer damit, die Komplexität und Ausgefeiltheit des Kontrapunktes, mehr noch als im vorangehenden Werk, zu akzeptieren. Das Werk wirkt tatsächlich beim ersten Hören weniger ansprechend als das *Sextett in B-Dur*.

Das liegt daran, dass seine kompositorischen Geheimnisse schwieriger zu ergründen sind. Sie sind deswegen jedoch um keinen Deut weniger faszinierend.

Die Partitur beginnt mit einem *Allegro non troppo*, dessen pastorale Stimmung sich endlos zu entwickeln scheint, wobei – wie als handele es sich um eine Sinfonie – die Klangkombinationen immer weiter ausgebaut werden.

Es gibt zahlreiche Ideen von untergeordneter Rolle zu dieser Partitur, von denen eine jedoch Erwähnung finden soll, und zwar die, welche die Noten A-G-A-H-E anführt, als Anspielung auf Agathe von Siebold, mit der Brahms sich verlobte. Die Modulationen dieses riesigen Satzes von einer Viertelstunde Dauer sind gewagt, die Musiker spielen mit einer Chromatik, die zu den ausgefeiltesten Chromatiken überhaupt zählt.

Das dann folgende *Scherzo* lässt an Dvořák denken, denn die darin enthaltene Finesse ist nicht frei von der Farbigkeit Mitteleuropas. So folgt auf die ersten Schritte eines Tanzes ein *Presto giocoso*, das von einem fantastischen Ländler-Rhythmus angetrieben wird.

Das *Adagio* in e-Moll hingegen entsteht in der Strenge von Variationen. Doch eröffnet diese Seite der Partitur, die den Wienern so langweilig erschien, einen unbestreitbaren Charme, denn das Thema ist eine Melodie von großer Sehnsucht. Brahms spielt geschickt mit den Klangfarben, um jede Entwicklung in die dann folgende Phrase „übergleiten“ zu lassen und uns quasi unbemerkt eine Reihe von merkwürdigen und neuartigen Wandlungen zu offerieren. Trotz eines kraftvollen und spannungsgeladenen Abschnitts endet der Satz relativ ruhig und ausgeglichen, wengleich diese Ausgeglichenheit auch immer noch etwas Schmerzvolles in sich birgt. Die postromantischen Komponisten, wie Schönberg, werden sich später an diese Lektion zurückerinnern.

Der letzte Satz, *Poco allegro*, kehrt zu der hell-heiteren und pastoralen Stimmung vom Anfang des Werkes zurück. Die Komplexität dieses Teils der Komposition und vor allem der zentralen Fuge entfaltet sich scheinbar ohne jede Anstrengung in einer dezenten Ruhe. Brahms erreicht hier einen der Höhepunkte seiner Kunst, in dem er volkstümlichen Geschmack und absolute Beherrschung kompliziertester Formen miteinander vermengt.

DAS TALICH QUARTETT

1964 - 2014

Jan Talich , 1. Geige	Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)
Roman Patočka , 2. Geige	Enrico Ceruti (1845)
Vladimír Bukač , Bratsche	Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)
Petr Prause , Cello	Giovanni Grancino (1710)

1. Geige

Jan Talich Sr. (1964 - 1975)
Petr Messiereur (1975 - 1997)
Jan Talich Jr. (seit 1997)

Bratsche

Karel Dolezal (1964 - 1975)
Jan Talich Sr. (1975 - 2000)
Vladimír Bukač (seit 2000)

2. Geige

Jan Kvapil (1964 - 1993)
Vladimír Bukač (1994 - 2000)
Petr Maceček (2000 - 2011)
Roman Patočka (seit 2012)

Cello

Evžen Rattay (1964 - 1997)
Petr Prause (seit 1997)

Seit nunmehr fünfzig Jahren lebt das Talich Quartett durch eine namhafte Folge tschechischer Musiker.

„**Talich**“. Dieser Name steht für die Moldauufer, die Smetana und alle Prager so schätzten und schätzen. Jan Talich Senior, der Gründer des Quartetts, war der Neffe Václav Talichs, der von 1919 bis 1939 Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters seiner Stadt war. Er führte das Ensemble auf höchstes Niveau, bevor dann Karel Ančerl die von ihm geduldig angebauten Früchte erntete.

Seit 1997 leitet Jan Talich Junior, der letzte Musiker der Familie, das Quartett. Er hat um sich eine Reihe hochtalentierter Musiker geschart. Nun liegt in ihren Händen die Zukunft des Quartetts, eine Zukunft, die stets auch der Tradition verbunden bleibt.

In vierzig Jahren Hingabe an die Musik haben die Talichs einen Stil, einen Klang, eine Herangehensweise sowie eine Musikphilosophie hervorgebracht, die die neuen Mitglieder nun fortführen und weitergedeihen lassen. Es gelingt ihnen die Leichtigkeit im Ton ebenso wie die Dichte des Vortrags – jene Ausdrucksspontaneität – und die Dichte der musikalischen Vorgeschichte des Quartetts zu bewahren: Die nicht vorhersagbare Akzentsetzung genauso wie alle jene Akzente, die in der Tradition verankert sind. Die Musiker bewahren selbstverständlich auch den dem Quartett stets innewohnenden Sinn für die Anklänge ans Volkstümliche, das so charakteristisch für ihre Vorgänger war. Diese Anklänge werden von Generation zu Generation weitergegeben.

www.talichquartet.com

ヨハネス
ブラームス

(1833 - 1897)

1860

弦楽六重奏曲第1番 変口長調 作品18

38'10

- | | | |
|---|-------------------------|-------|
| 1 | アレグロ・マ・ノン・トロツポ | 15'12 |
| 2 | アンダンテ・マ・モデラート | 9'32 |
| 3 | スケルツォ アレグロ・モルト | 3'03 |
| 4 | ロンド ポコ・アレグレット・エ・グラツィオーソ | 10'23 |

1865

弦楽六重奏曲第2番 ト長調 作品36

41'42

- | | | |
|---|--------------------|-------|
| 5 | アレグレット・ノン・トロツポ | 15'18 |
| 6 | スケルツォ アレグロ・ノン・トロツポ | 8'00 |
| 7 | ポコ・アダージョ | 9'42 |
| 8 | ポコ・アレグロ | 8'42 |

TT' 59'33

ヤン・ターリヒ ジュニア
ペートル・マツェチェク
ヴラディミール・ブカチュ
ペートル・プラウセ

ミシャル・カンカ
ヨーゼフ・クルソーニユ

第一ヴァイオリン
第二ヴァイオリン
ヴィオラ
チェロ

チェロ
ヴィオラ

著名な作曲家の中で最初に、ヴァオリン、ヴィオラ、チェロ2挺ずつからなる弦楽六重奏を導入したのはルイジ・ボッケリーニ(1743-1805)で、18世紀おわりのことだった。交響楽のような印象を与えるこのような小さな「オーケストラ」は、ロマン派から20世紀のアヴァンギャルドまで、多くの作曲家たちを魅了した。ドヴォルザーク、グリエール、リムスキー=コルサコフ、チャイコフスキー、ドホナーニ、レーガー、シェーンベルグ、シュトラウス、コルンゴルド、シュルホフ、マルティヌー、そしてマウリツィオ・カゲルまで。ここに挙げた作曲家たちは、その書法はかなり異なっているものの、皆、ブラームス以後、この新しい音楽形式に興味を示した人物である。

ブラームスのふたつの『弦楽六重奏曲』は、有名な弦楽四重奏曲や五重奏曲以前に書かれたもので、1860年と1865年の作曲である。27歳のときの作となる第一番には、ハイドン、ベートーヴェン、シューベルトのような、彼があがめていた室内楽の巨匠と対峙することへの不安を見て取るべきであろうか？ 確かに彼は模範となっている名高い音楽家たちを恐れ敬っていただろうが、同時に彼らにオマージュを捧げているのである。先輩たちが使わなかった珍しい形を選んだのはそのためであろう。

弦楽六重奏曲第1番 変ロ長調 作品18 には、このようなブラームスの迷いが表れており、1860年10月20日、ハノーヴァーでの初演の際には、慎重を期して、著名なヴァイオリン奏者ヨーゼフ・ヨアヒムが集めた演奏家たちにその演奏をゆだねている。

曲はすぐさま人気を博した。ドイツ古典派に範をとった、爽やかさや幸福感に満ちた音楽は、聴衆を魅了した。ブラームスの筆にかかると、古典派にあるようなディヴェルティメント的な『六重奏』のイメージはなくなり、曲はまったくロマン派的で、息の長い展開や、変則的なリズムや雰囲気満ちたフレーズを放棄しないかたちで作曲されている。この作品は「春の六重奏曲」とも呼ばれるが、この名前には明らかにベートーヴェンへのオマージュが表現されている。ブラームスが作曲に多くの努力を費やしたことは、曲が持つ優雅さ、繊細さ、そして自然な様子からは感じられないが、それは、手稿をヨアヒムに再読してもらったことにも関係している。ヨアヒムは、演奏をより自然にすべく、大がかりな、しかし不可欠な楽譜の変更を提案し、ブラームスは、ヨアヒムの適切な忠告に従ったのだった。

第1楽章「アレグロ・マ・ノン・トロツポ」は、ソナタ形式でかかれており、ウィennaワルツを想起させる。3つのテーマが交互に展開されている。そのうち2つはドイツ歌曲を、3つ目はダンスを連想させる。これらのアイデアを組み合わせることはシューベルトの書法に見られるが、それは明快であると同時にノスタルジーにあふれ、時にはユーモアがみられる。ウィーン的な要素はフィナーレにさらに顕著で、遅めのテンポでワルツが踊るような音楽となっている。

「アンダンテ・マ・モデラート」は変奏曲からなっている。ブラームスは変奏曲形式を非常に好み、この時すでにその書法をマスターしており、ピアノ曲やオーケストラ曲全体に生き生きと使用している。転調やダイナミックは、若いエネルギーに導かれる室内オーケストラのようだ。ここには、弦楽四重奏に近いテクスチャはどこにも感じられない。たとえば最初のヴァリエーションではリズムを小分けにして大きな広がりをもたせており、まるで管楽器に支えられているような感覚に陥る。ブラームスはおそらく、ベートーヴェンが多くの民衆音楽の要素にエネルギーを求めてリズムを使いこなしていたことを考えていたのではあるまいか。第4ヴァリエーションでは、より地味な雰囲気書法となっており、最後の2つの総括的なヴァリエーションへのプレリュードとなっている。楽章は最後にピツィカートで終わる。

スケルツォ（アレグロ・モルト）は力強く簡潔で、ダンスのステップの中にその緊張を引き出しているが、それはベートーヴェンの第5交響曲にみられる毅然としたものをイメージさせなくもない。ベートーヴェンに対するこのオマージュには、幾分のユーモアも含まれている。

「ポコ・アレグレット・エ・グラツィオーソ」と表示のある終曲は、洗練と活気か程よく混ぜ合わされていることでその前の第3楽章と強い対比をなしている。同様の混ぜ合わせはハイドンの作品のいくつかに見られるものである。ヨーゼフ・ヨアヒムは、このような音楽的「慎み」が、ロマン主義的であるよりも古典主義的であるとして批判している。ヨアヒムには、より身体的な演奏を要する音楽が必要だったようだ。

数年後、別の曲の中で、ブラームスは再び終曲に平穏な雰囲気音楽を置いた。交響曲第3番のフィナーレである。彼は、自身の膨大な作品群の中では『六重奏曲』は特別な位置を占めるに値しないと確信するようになった。彼がクララ・シューマンに送った手稿には、「私にこの愚かな曲を送り返すという無駄な骨を折らないように、燃やしてください」というコメントがついていた。クララがそのコメントをすぐに忘れてしまったのは言うまでもない。

弦楽六重奏曲第2番 ト長調 作品36 は、その大部分が、1864年夏にバーデン・バーデンで作曲されたが、これが完成したのは、ブラームスがウィーンのジグア카데미を辞職した後で、翌1865年の初めのことである。初演は1866年にアメリカ、ニューヨークのメーソン・コンサート協会で行われたが、ブラームスは長旅に耐えられなかったことから、これには立ち会わなかった。ヨーロッパでの初演は、1867年2月3日、ウィーンのヘルメスベルガー・コンサート協会で行われた。批評家たちからは、重く退屈であると酷評されたが、彼らが受け入れがたいと考えたのは、前作よりもっと複雑で洗練された対位法が使用されているということだった。確かに初めて聞くと、この作品は変ロ長調の『六重奏曲』のようにすぐに魅了されるというものではないように感じられる。

それは、書法の真髓を読み取るのがさらに困難になっているからだ。しかしながら、曲は前作と同じくらい面白い。

曲は「アレグロ・マ・ノン・トロppo」で幕を開ける。楽章を貫く牧歌的な雰囲気は終わりを知らず、まるで交響曲のようにさまざまに音が組み合わせられてゆく。多く数えられる副次的なモチーフとして、ラ・ソ・ラ・シ・ミからなる音列がある。これはA-G-A-H-Eに相当し、ブラームスの婚約者、アガーテ・フォン・ジーボルトを指している。演奏には15分もかかる大楽章であるが、そこには、非常に凝ったクロマティズム（半音階主義）による大胆な転調を聞くことができる。

第2楽章の「スケルツォ」には、中央ヨーロッパの色彩で彩られた優雅さがあり、ドボルザークを思わせる。慎み深くダンスのステップをふんだ後は、レントラーの見事なりズムによる「プレスト・ジョコーゾ」が待っている。

これと対比を成すように、ホ短調の「アダージョ」楽章は厳格なヴァリエーションからなっている。この楽章はウィーンっ子たちにはかなり退屈に感じられたようだが、ノスタルジーあふれるメロディによるテーマで構成されており、否定できない魅力が備わっている。ブラームスは、音の色彩をたくみに操ってそれぞれの展開部を次のフレーズに「滑り込ませ」、感知できないような、奇妙かつ斬新一連のミュージケーションを聞かせる。大きな緊張のある力強いエピソードもあるものの、曲は比較的静かに終わる。しかしその静寂にはまだ痛みが伴っており、シェーンベルグを含む後期ロマン派の作曲家たちの多くはこれに範をとっている。

最終楽章「ポコ・アレグロ」では、太陽のふりそそぐ田園的な最初の雰囲気に戻る。書法は複雑で、特に中央部のフーガは、地味な静けさのうちに、ごく自然な風采ですすんでいく。ここでブラームスは、民衆的な趣ともっとも難解な形式を完璧に組み合わせ、彼の芸術のひとつの最高点に達している。

ターリヒ弦楽四重奏団

1964 - 2014

ヤン・ターリヒ	第一ヴァイオリン	アントニオ・ストラディヴァリ (1729) ジュゼッペ・ガリアーノ (1780)
ロマン・パトチュカ	第二ヴァイオリン	エンリコ・チェルーティ (1845)
ウラディミール・ブカチュ	ヴィオラ	サンティ・ラヴァッツァ/ロレンツォ・ ガダニーニ (1725/1775)
ペートル・ブラウセ	チェロ	ジョヴァンニ・グランチーノ (1710)

第一ヴァイオリン

ヤン・ターリヒ シニア (1964 - 1975)
ペートル・メシエール (1975 - 1997)
ヤン・ターリヒ ジュニア (1997 -)

ヴィオラ

カレル・ドレザル (1964 - 1975)
ヤン・ターリヒ シニア (1975 - 2000)
ウラディミール・ブカチュ (2000 -)

第二ヴァイオリン

ヤン・クヴァピル (1964 - 1993)
ウラディミール・ブカチュ (1994 - 2000)
ペートル・マツェチェック (2000 - 2011)
ロマン・パトチュカ (2012 -)

チェロ

エグゼン・ラッタイ (1964 - 1997)
ペートル・ブラウセ (1997 -)

ターリヒ弦楽四重奏団は50年に亘ってチェコの著名な音楽家の系譜の中で発展してきた。

「ターリヒ」という名を聞くと、スメタナやブラハの人々の心のふるさつであるモルダウ川の川辺が思い起こされる。弦楽四重奏団の創設者、ヤン・ターリヒは、ブラハに本拠を置くチェコ・フィルハーモニー管弦楽団の首席指揮者を1919年から39年にかけて務めたヴァーツラフ・ターリヒの甥だった。ヴァーツラフがこのオーケストラを最高峰にのしあげるのだが、彼がじっくりと育てた果実は、その後、カレル・アンチェルが見事に収穫するのである。

1997年、ターリヒ家で最も若いヤン・ターリヒ ジュニアが、有能な音楽家を集めた弦楽四重奏団を父から受け継いで以来、四重奏団の未来は彼らの双肩にかかることになる。そしてその未来は、伝統を無視しては開けないものなのだ。

新メンバーは、かつてのメンバーが50年という時間をかけて世に知らしめてきた独自の様式、アプローチ、音楽哲学を引き継ぎ、より豊かな実を实らせ続けている。彼らは、軽快なトーンと同時に演奏の濃さを、自然な表現と同時に音楽体験に満ちた深い表現を、思いもかけないアクセントや伝統に根ざした抑揚を、そして、先輩たちの演奏の特徴であり、何世代にも渡って伝えられてきた文化に育まれた、生まれつきとも言える大衆音楽へのセンスを、大切に守り続けているのである。

www.talichquartet.com



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2014
Enregistrement Calliope : septembre 2006 (op.18) & janvier 2007 (op.36),
Prague (Studio Arco Diva)
Prise de son, montage : Václav Roubal & Karel Soukeník
Direction artistique : Jiří Gemrot
Version remastérisée en février 2014 par François Eckert (Sonomaître)

Photos : © Bernard Martinez, Guy Vivien, collection privée Talich
Livret : Stéphane Friederich
Traduction et relecture : Mary Pardoe (GB), Schirin Nowrousian (D),
Victoria Tomoko Okada (JP)

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com
LDV253