

The background of the slide is a Romantic-style landscape painting. It depicts a river scene with a large, dark, gnarled tree on the left bank. In the foreground, three figures are standing on a rocky outcrop in the water, looking towards the right. The sky is filled with soft, white clouds, and the overall color palette is dominated by earthy tones and soft blues.

Joseph Haydn

String Quartets Op.33

No. 3 Vogel-Quartett

No. 2 "The Joke"

No. 5

Párkányi Quartet

PRAHA
Digitals

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

STRING QUARTETS OP. 33 Nos 3, 2, 5 (1781)

STREICHQUARTETTE OP. 33 Nr 3, 2, 5

QUATUORS à CORDES OP. 33 Nos 3, 2, 5

19:24

- | | | | |
|----|------|-----------------------------|-------|
| 1. | I. | <i>Allegro moderato</i> | 06:44 |
| 2. | II. | <i>Scherzo: Allegretto</i> | 03:19 |
| 3. | III. | <i>Adagio ma non troppo</i> | 06:27 |
| 4. | IV. | <i>Rondo: Presto</i> | 02:46 |

STRING QUARTET No. 2, in E flat major, Op. 33 No. 2 Hob. III. 38 'The Joke'

STREICHQUARTETT Nr. 2 Es-Dur, op. 33 Nr. 2

QUATUOR À CORDES en mi bémol majeur op.33 n°2, « La plaisanterie »

18:30

- | | | | |
|----|-----|--------------------------|-------|
| 5. | I. | <i>Allegro moderato</i> | 05:28 |
| 6. | II. | <i>Scherzo: Allegro</i> | 03:53 |
| 7. | II. | <i>Largo e sostenuto</i> | 05:47 |
| 8. | IV. | <i>Finale: Presto</i> | 03:13 |

STRING QUARTET No. 5, in G major Op. 33 No. 5 Hob. III. 41

STREICHQUARTETT Nr. 5 G-Dur, op. 33 Nr. 5

QUATUOR À CORDES en sol majeur op. 33 n°5

19:53

- | | | | |
|-----|------|---------------------------|-------|
| 9. | I. | <i>Vivace assai</i> | 06:15 |
| 10. | II. | <i>Largo e cantabile</i> | 04:46 |
| 11. | III. | <i>Scherzo: Allegro</i> | 02:58 |
| 12. | IV. | <i>Finale: Allegretto</i> | 05:48 |

TOTAL PLAYING TIME: 58:06

PÁRKÁNYI QUARTET

István PÁRKÁNYI, Heinz OBERDORFER, violins / *Violinen* / violins,

Ferdinand ERBLICH, viola / *Bratsche* / alto

Michael MÜLLER, cello / *Violoncello* / violoncelle

„EINE GANZ NEUE BESONDERE ART“

The absence of Prince Esterházy for a few weeks in the autumn of 1781 enabled Haydn to conclude a new ‘instalment’ of six quartets with the composition of a diptych (Nos. 3 and 4), probably sketched out in the summer but not ready for performance until December. According to the experts, no authentic manuscript survives, and the only autograph copies, preserved in Melk, concern only the first four quartets, entitled ‘*divertimenti a quattro*’ and numbered 5, 2, 1 and 6 in the first edition of this Opus 33, published by Artaria of Vienna in April 1782. The most widely used numbering of these six quartets is the one imposed by the Parisian publisher Sieber and surely does not correspond to a choice of Haydn who attached little importance to the order.

Since the Opus 20, Haydn had written nothing further in this genre whose norms had yet to be formally established. It was simply made up of two violins, a viola and a string instrument playing the bass and could be called *Streichquartett*, *Sonata a quattro*, *cassation*, *divertimento a tre e continuo*... Only the Quartet in D major, Op. 20 no. 4, nearly ten years earlier, specifies that the traditional *continuo* (*basso*) part must be played by a cello. Already, this instrument was sometimes playing the bard, directly involved in the polyphonic and contrapuntal interplay: energetic counter-melodies, contrasting and often conclusive themes.

Haydn henceforth endeavoured to make this genre popular, aimed at a broad public and rendering the traditional forms –corresponding to the desires of sponsors, according to their destinations– outdated: *Tafelmusik*, then *musica da chiesa*, *da camera*...

In order to guarantee himself the advent of the *Streichquartett* archetype, he sent out a circular on 3 December 1781 to his principal patrons, announcing his latest opus and offering them a manuscript copy on a preview, subscription basis. But Artaria deprived him of the manna represented by the sale of autograph manuscripts by publishing a notice at Christmas (the day of the première, with Tomasini, Aspelmayr, Huber and Weigl, in the presence of the imperial family and their guest, Grand Duke Paul of Russia) of the upcoming availability of these pieces so sought-after by court musicians, aristocrats and cultured music lovers. The quartets were brought out successively in Berlin, Lyons, Paris, London and Amsterdam... publications whose sales were duly doped by the public concerts given throughout Europe by the *Reisequartett*, made up of two masters of the genre, composers Ernst Schick and Friedrich Ludwig Benda. Carl Philipp Emanuel Bach praised and promoted them.

‘[These quartets] are of a thoroughly new and particular genre [*gantz neue besondere Art*]’, asserted Haydn, resulting in a number of exegeses attempting to clarify it. Thus, the work of Ludwig Finscher, Adolph Sandberger, James Webster, Reginald Barrett-Ayres, Jens Peter Larsen, et al. have proposed amplifying or reductive theses. Recently, Marc Vignal* remarked that the evolution of the norms clearly defining those of the ‘Classical’ string quartet paralleled the structural modifications Haydn introduced into the symphonies he wrote between 1770 and 1780 and confirmed the disappearance of the old ‘fast-slow-fast’ model. For Finscher, ‘the Classical string quartet’ established itself solely because of the impact of this Opus 33, were it only for the fact that Mozart responded to it by composing the *Six Quartets dedicated to Haydn*

(1782-84). The latter took up a number of processes and motifs borrowed directly from the master to result in the masterful diptych of the Quartets K 464 and 465 (the famous '*Dissonances*').

The musicians of the Párkányi Quartet have striven to put Haydn back into his Austro-Hungarian context and underscore the modernism of these works, with their surprising density and brevity. They avoid any reference to the Romantic style, which would span the 19th century from Beethoven to Brahms, their approach leading directly from 1780 to the 'Classicism' of the 20th century. It shows to best advantage the dimension that is both 'popular' and 'highbrow' in these works, bringing out their humour and the amazing inventiveness on three levels: rhythm, phrasing that is always lightened or simplified but with a clearly identifiable main thread, and finally, the playful use of structural artifices (sonata form that is sometimes monothematic; the minuet replaced by a scherzo, occasionally imitating the *Ländler*; and rondo or finale with variations). The composer seems to use surprises and jokes sparingly: *cantabile* playing in *gaillarde* rhythms; modelling of the Baroque style rid of all ornamentation other than notes which might weaken the clarity of the melodic-rhythmic design; abrupt interruptions and recapitulations transfigured by long pauses...in order to bring a smile to the listener's lips with so many winks and a dialectical opening on writing processes.

The nickname '*Vogel-Quartett*' for the **Quartet in C** (No. 3), dating from the 1860 Peters edition (Leipzig), is probably due to the lilting appoggiaturas of violin I (bars 109-150) or to its chirping trills in the trio of the Scherzo. The opening *Allegro* begins with a masterful statement of the total set of themes,

preceded by three variations in key (C, D minor, G minor) before stabilising on C and modulating into A minor. The repeat juggles with irresistible harmonic ambiguities before ending with a coda as *semplice* as it is abrupt. The *Allegretto*, close to a *scherzando*, evolves in a moderate tempo, the dynamics ranging from *piano* to *sotto voce* and *mezza voce*, and a clear polyphonic structure that contrasts with the trio, which is much livelier, but letting the two violins sing. The slow movement, *Adagio* in F, adopts a rare formula: theme—Immediate repeat magnified by a highly ornamented violin I solo—recapitulation. The finale is a true rondo, *Presto*, stylising the 'exotic' tastes of the period with repetitions of thirds *alla turca* and a slow episode in A minor, *all'ungherese*, which ends with a coda playing on a humorous medley between the four instruments.

The **Quartet in E flat** (No. 2) offers a superbly accomplished example of this new way of writing a quartet. Its opening *Allegro*, based on a rustic theme played *cantabile*, is in keeping with strict sonata form, the respect of which hardly curbs a feeling of freedom, and almost sounding like improvisation. The constant impression of renewal and polyphonic density (with four veritable parts) of its central development conceals the premonitory monothematicism of this section, owing to its unusual unity. The punctuation of this generously lyrical movement comes about through the variety of rhythmic phrasing, arranging static and dynamic moments like an instrumental choir. The character of the energetic *Scherzo* is even more clearly folk-like in its trio, a *Ländler* imitation, owing to the astonishing Viennese lightness of touch. The theme of the slow movement, *Largo e sostenuto*, a melody in B flat major (eight bars in 3/4) of rare plenitude, is begun by the viola supported by the cello's counterpoint, before

going to the two violins. Coming back three times, this phrase is almost a *leitmotiv* (before the term had been coined) and, with each reprise, the expressiveness and sound become increasingly intense. The finale, a *Presto* in 6/8, seems like a rondo built on an eight-bar theme but, although the repetition (*adagio*) gives the impression of serving as a conclusion, it reappears after a longer pause, leading the listener to believe that the moment to applaud has arrived. He thus waits in vain for a final repeat after the final pause. In Anglo-Saxon countries, this quartet is subtitled ‘*The Joke*’, but the joke is a highly skilful broadening of the horizon.

The **Quartet in G major** (No. 5), probably the first written, still uses an old-style cadential formula (four rising notes) that opens, *allegro*, the *Vivace assai* with spectacular contrasts. Despite the apparent ferment, in the end we detect only two motifs: this cadence, which will give rise to the principal melody and serve for the transitions and coda, whereas another idea, in E minor, appears only during the development, which seems to begin as of the third bar. The three episodes of this introductory movement may be regarded as variations on this sole thematic material. The slow movement, *Largo e cantabile*, is meant to be a subtly decanted sublimation of the Baroque style. The theme is a premonition in minor of that of the *Andante* of the future ‘*Jupiter*’ *Symphony*. Its lyricism remains ambivalent, a serenade for early music fanatics but, in fact, a section that is almost pathetic in its key of G minor. The originality of the *Scherzo*’s writing contrasts with its principal section in 3/4, nonetheless integrating binary bars and unexpected pauses. The melodic purity and simplicity of its Viennese-style trio enable it to be sung. The concluding *Allegretto* is not yet a rondo and comes back to the Baroque usage of

a theme followed by three ornamented variations, the last of which turns into a *presto* that serves as a coda.

These three models launched the fashion and resulted in the publication of quartet collections by Ignaz Pleyel, František Xaver Dušek, Friedrich Hofmeister, Jan Křtitel Vaňhal and Josef Mysliveček (Op.1) in addition to Mozart. May the 21st-century listener forget his Romantic references and let himself be carried by this folk-like music, light, subtle and intentionally humorous, whose modernity can only be emphasised by musicians who have profoundly integrated Mozart’s responses to this opus with its ‘thoroughly new’ writing, and who have understood what the ‘classics’ of the 20th century—in particular that of Finno-Ugric music: Sibelius, Kodály, Lajtha, Weiner, Bartók and Kurtág—owe to this ‘instalment’ of Haydn’s.

Pierre E Barbier

Translated by John Tyler Tuttle

*Marc Vignal, Joseph Haydn (Paris, 1988)

Reginald Barrett-Ayres, Joseph Haydn and the String Quartet (London, 1974)

*In 1976, István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erbllich together with Stefan Metz, formed the **Orlando String Quartet**. Later that same year the young ensemble won First Prize at the Carlo Jachino International String Quartet Competition in Rome, which marked the beginning of an outstanding career. In close collaboration with one of the great masters in the profession, Sandor Vegh, the newly formed quartet developed its musical language and artistic expression. After winning First Prize in the Helsinki European Broadcasting Union's International Competition for string quartets in 1978, the road to the international stages lay open. After five years of performing, the New York Times ranked the Orlando Quartet "amongst the world's best quartets". The quartet was offered a recording contract with Philips, as a result of which they were twice awarded the 'Grand Prix du Disque'. Extensive tours brought the Quartet across the world. In 1984 Istvan Parkanyi and the other members went separate ways, but today three founding members, together with a new cellist, Michael Muller, under the name of **Párkányi Quartet**, have come together again to revive their old passion.*

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please write to our e-mail address pragadigitals@wanadoo.fr or to AMC, PO Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge, along with announcements of new releases.

„EINE GANZ NEUE BESONDERE ART“

L'absence du Prince Esterhazy pendant quelques semaines de l'automne 1781 permit à Haydn de clore par la composition d'un diptyque (Quatuors N^{os} 3 et 4) une nouvelle *livraison* de six Quatuors, probablement ébauchée dès l'été, mais qui ne fut prête à être jouée qu'en décembre. Aucun manuscrit authentique n'en subsiste selon les experts. Les seules copies autographes, conservées à Melk, ne concernent que les quatre premiers quatuors, intitulés *divertimento a quattro*, et numérotés N^{os} 5, 2, 1 et 6 selon l'édition princeps de cet opus 33 par Artaria à Vienne en avril 1782. La numérotation la plus répandue de ces six quatuors est celle imposée par Sieber, l'éditeur parisien. Elle ne correspond sûrement pas à un choix de Haydn qui n'attachait que peu d'importance à cet ordre.

Depuis l'op. 20 Haydn n'avait rien écrit pour ce genre, aux normes non encore formellement établies, qui comportait deux violons, un alto et un instrument à cordes jouant le rôle de basse, et pouvait se dénommer *Streichquartett*, *Sonate a quattro*, *cassation*, *divertimento a tre e continuo*... Seul le *Quatuor Op. 20 n°4 en ré majeur*, de cette livraison antérieure de presque dix ans à l'op. 33, précise que la partie traditionnelle de *continuo (basso)* doit être tenue par un *cello*. Le violoncelle se transforme déjà parfois en chantre directement impliqué dans le jeu polyphonique et contrapuntique : contre-chants énergiques, thèmes *contrastants* et souvent conclusifs.

Pour cautionner lui-même l'avènement avec son dernier opus de l'archétype du *Streichquartett* – genre qu'il voulait désormais populaire et qui s'adresserait à un large public en rendant désuètes les formes traditionnelles répondant aux volontés des

commanditaires selon leurs destinations, *Tafelmusik*, puis *musica da chiesa, da camera*... – Haydn écrit le 3 décembre 1781 une lettre-circulaire à ses principaux mécènes et protecteurs afin de leur en offrir en souscription et avant-première une copie manuscrite. Artaria le priva de la manne que représentait la vente de manuscrits autographes en faisant paraître une annonce dès Noël (jour de la première avec Tomasini, Aspelmayr, Huber et Weigl, en présence de la famille impériale et de leur invité, le grand-duc Paul de Russie) de la prochaine disponibilité de ces pièces recherchées tant par les musiciens de cour, aristocrates, que par les mélomanes cultivés. Les quatuors parurent successivement à Berlin, Lyon, Paris, Londres et Amsterdam... publications dont les ventes furent dûment aidées par les concerts publics donnés à travers l'Europe par le *Reisequartett* composé de deux maîtres du genre, les compositeurs Ernst Schick et Friedrich Ludwig Benda. Carl Philipp Emanuel Bach en fit l'éloge et la promotion.

«[Ces quatuors] sont d'un genre tout à fait nouveau et particulier [*gantz neue besondere Art*]». Cette affirmation de Haydn a entraîné nombre d'exégèses tentant de l'expliquer. Ainsi, les travaux de Ludwig Finscher, Adolph Sandberger, James Webster, Reginald Barrett-Ayres, Jens Peter Larsen... ont proposé des thèses amplificatrices ou réductrices. Récemment Marc Vignal* a fait remarquer que l'évolution des normes définissant clairement celles du quatuor à cordes *classique* était parallèle aux modifications structurelles apportées aux symphonies écrites par Haydn entre 1770 et 1780 et confirmait la disparition du modèle ancien *vif-lent-vif*. Pour Finscher «le quatuor à cordes classique» ne s'imposa que par l'impact de cet op. 33, ne serait-ce que sur Mozart qui répondit à

cette livraison en composant les *Six Quatuors dédiés à Haydn* (1782-84). Ces derniers reprenaient nombre de procédés et motifs empruntés directement au maître pour aboutir au diptyque magistral des *Quatuors K 464 et 465* (les fameuses *Dissonances*).

Les musiciens du Quatuor PÁRKÁNYÍ replacent Haydn dans son contexte austro-hongrois et ces ouvrages, à l'étonnante densité et brièveté, dans leur modernisme d'écriture. Ils évitent toute référence au style romantique qui va couvrir le XIX^e siècle, allant de Beethoven à Brahms. Leur approche mène directement de 1780 au *classicisme* du XX^e siècle. Elle met en valeur la dimension à la fois *populaire* et savante de ces pages, en fait ressortir l'humour, l'étonnante invention au triple plan du rythme, d'un phrasé toujours allégé mais au fil conducteur clairement identifiable, enfin de l'emploi ludique des artifices structuraux, plan de sonate parfois monothématique, menuet remplacé par un scherzo (imitant parfois le *ländler*), rondo (ou final à variations). Le compositeur semble ménager surprises et plaisanteries : jeu *cantabile* en rythmes de *gaillardes*, modélisations du style baroque débarrassé de toute ornementation autre que notée qui pourrait affaiblir la netteté du dessin mélodico-rythmique, brusques interruptions et réexpositions transfigurées par de longues pauses... afin de faire sourire l'auditeur par tant de clins d'œil et d'ouverture dialectique sur les procédés d'écriture.

Le surnom, datant de l'édition Peters (Leipzig) de 1860 de *Vogel-Quartett* pour le **Quatuor en ut** (n°3) est probablement dû aux appoggiatures chantantes du violon I (mes. 109-150) ou à ses trilles pépian dans le *trio* du scherzo. L'**allegro** initial s'ouvre sur un exposé magistral du total thématique précédé de trois variations tonales (*ut, ré mineur, sol*

mineur) avant de se stabiliser sur *ut* et de moduler en *la mineur*. La reprise jongle avec d'irrésistibles ambiguïtés harmoniques puis se clôt sur une coda aussi *semplice* qu'abrupte. L'**allegretto**, proche d'un *scherzando*, évolue dans un tempo modéré, une nuance allant du *piano* au *sotto voce* et *mezza voce*, et une claire structure polyphonique qui contraste avec le *trio* beaucoup plus animé mais laissant chanter les deux violons. Le mouvement lent, **adagio** en *fa*, adopte une formule rare : thème – immédiate reprise magnifiée par un solo très orné au violon I – réexposition. Le final est un vrai rondo, **presto**, stylisant les goûts *exotiques* de l'époque, avec des répétitions de tierces *alla turca* et un épisode lent en *la mineur*, *all'ungherese*, qui s'achève sur une coda jouant sur un bariolage comique entre les quatre instruments.

Le **Quatuor en mi bémol** (n°2) propose un exemple superbement achevé de *cette nouvelle manière d'écrire un quatuor*. Son **allegro** initial, s'appuyant sur un thème champêtre énoncé *cantabile*, est construit selon un strict plan de sonate dont le respect ne bride guère une sensation de liberté, presque d'improvisation du discours. La perpétuelle impression de renouvellement et la densité polyphonique (à quatre véritables voix) de son développement central cèlent le monothématisme prémonitoire de cette page, de ce fait à l'inhabituelle unité. C'est par la variété du phrasé rythmique que s'opère la ponctuation de ce mouvement à l'ample lyrisme ménageant moments statiques et dynamiques, tel un chœur instrumental. L'énergique **scherzo** se veut d'un caractère encore plus nettement populaire avec, dans son *trio*, une imitation de *Ländler* due à son étonnante légèreté de touche à *la viennoise*. Le thème du mouvement lent, **largo e sostenuto**, une mélodie en *si bémol majeur*

(huit mesures à 3/4) à la rare plénitude, est lancé par l'alto soutenu par le contrepont du violoncelle. Il passe ensuite aux deux violons. Revenant par trois fois, cette phrase devient presque un *leitmotiv* avant la lettre et prend une intensité expressive et sonore croissante à chacune de ses reprises. Le final, un **presto** à 6/8, apparaît comme un rondo bâti sur un thème de huit mesures mais, alors que la répétition (*adagio*) donne l'impression de devoir servir de conclusion, elle réapparaît après une plus longue pause laissant croire à l'auditeur que le moment est venu d'applaudir. Il est ainsi amené à attendre en vain une ultime reprise après la pause finale. En pays anglo-saxons, cet ouvrage est sous-titré *The Joke* mais cette **plaisanterie** est un jeu très savant d'élargissement de l'horizon.

Le **Quatuor en sol majeur** (n°5), le premier probablement écrit, use encore d'une formule cadentielle à l'ancienne (quatre notes ascendantes) qui ouvre, *allegro*, le **vivace assai** aux spectaculaires contrastes. Malgré son apparent bouillonnement, on n'y décele finalement que deux motifs : cette cadence qui donnera naissance à la mélodie principale et sert aux transitions et à la coda ; une autre idée, en *mi mineur*, n'apparaît que lors du développement qui semble démarrer dès la troisième mesure. On peut considérer les trois épisodes de ce mouvement d'introduction comme des variations sur ce seul matériau thématique. Le mouvement lent, **largo e cantabile**, se veut comme une sublimation, subtilement décantée, du style baroque. Le thème est une prémonition en mineur de celui de l'*andante* de la future Symphonie *Jupiter*. Son lyrisme reste ambivalent, sérénade pour les « baroqueux », en fait, page presque pathétique en sa tonalité de sol mineur. Le **scherzo** contraste par la nouveauté de son écriture avec son volet principal

à 3/4 intégrant néanmoins des mesures binaires et des pauses inattendues. Son *trio*, à la viennoise, est d'une pureté et simplicité mélodique permettant de le chanter. L'**allegretto** conclusif n'est pas encore un rondo et revient à l'usage baroque d'un thème suivi de trois variations ornées dont l'ultime se transforme en *presto* faisant office de coda.

Ces trois modèles lancèrent la mode et l'édition de recueils de quatuors à cordes signés, en sus de Mozart, d'Ignaz Pleyel, František Xaver Dušek, Friedrich Hofmeister, Jan Křtitel Vaňhal, Josef Mysliveček (Op.1)... Que l'auditeur du *xxi^e* siècle oublie ses références romantiques et se laisse porter par cette musique *populaire*, légère, subtile, volontiers humoristique, dont la modernité ne peut être mise en valeur que par des musiciens ayant profondément intégré les réponses de Mozart à cet opus à l'écriture *toute nouvelle* et ayant compris ce que les *classiques* du *xx^e* siècle en particulier de la musique finno-ougrienne, celle de Sibelius, Kodály, Lajtha, Weiner, Bartók, Kurtág... doivent à cette *livraison* de Haydn.

Pierre E Barbier

*Marc VIGNAL, Joseph Haydn, Fayard, Paris 1988
Reginald BARRETT-AYRES, Joseph Haydn and the String Quartet, Londres, 1974

En 1976, István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erblich, et le violoncelliste Stefan Metz, fondent le **Quatuor Orlando**. La même année, l'ensemble remporte le 1^{er} Prix du Concours International de Quatuor Carlo Jachino à Rome, qui marque le début d'une fulgurante carrière. En collaboration avec Sándor Vegh, ce nouveau Quatuor développe son propre style et une expression musicale particulièrement intense. En 1978, le Quatuor Orlando remporte à cordes le 1^{er} Prix du Helsinki European Broadcasting Union's International Competition for String Quartets. Après seulement cinq années d'expérience internationale, le *New York Times* le considère comme l'un des meilleurs quatuors du monde. En 1984, le quatuor se sépare. Trois d'entre eux se sont retrouvés pour revivre leur ancienne passion, fort de leur expérience tant humaine qu'artistique, avec un nouveau violoncelliste, Michael Müller, sous le patronyme de **Quatuor Párkányi**, depuis 2000 «Quatuor en résidence» au Conservatoire d'Amsterdam. Ils s'imposent à nouveau dans le répertoire austro-hongrois, celui de leur jeunesse et de leur longue expérience de musiciens, ainsi que dans le répertoire français qu'ils n'ont cessé d'approfondir. Vivant aux Pays-Bas, ils se sont intégrés à la vie musicale néerlandaise mettant leur talent au service de la musique contemporaine de leur pays d'adoption.

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Ecrivez par e-mail à pragadigitals@wanadoo.fr ou par courrier aux AMC, BP 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour par e-mail (ou courrier) les nouveautés programmées.

„EINE GANZ NEUE BESONDERE ART“

Da Fürst Esterhazy im Herbst 1781 einige Wochen lang abwesend war, konnte Haydn eine neue Lieferung von sechs Streichquartetten vollenden. Wahrscheinlich hatte er die Reihe schon in den Sommermonaten entworfen, aber erst im Dezember waren die Werke konzertreif. Nach den Experten sind alle authentischen Manuskripte der Quartette verschollen. Die einzigen eigenhändigen Abschriften, die wir besitzen, werden in Melk aufbewahrt und betreffen nur die ersten vier Quartette, die als *divertimenti a quattro* bezeichnet werden. Nach der im April 1782 im Wiener Artaria-Verlag erschienenen Erstausgabe dieses Opus 33 tragen sie die Nummern 5, 2, 1 und 6. Die für die sechs Quartette am meisten verbreitete Numerierung wurde vom Pariser Verleger Sieber festgesetzt. Sie entspricht sicherlich nicht einer Wahl des Komponisten, der keinen großen Wert auf diese Reihenfolge legte.

Seit seinen Streichquartetten op. 20 hatte Haydn für diese musikalische Gattung, deren Normen damals noch nicht feststanden, nichts mehr geschrieben. Es handelte sich um Kompositionen für zwei Violinen, eine Bratsche und ein Saiteninstrument, dem die Bassrolle zukam. Sie wurden nach Belieben als Streichquartett, Sonate a quattro, Kassation, *divertimento a tre e continuo* bezeichnet. Nur beim *D-Dur-Quartett op. 20 Nr. 4*, das fast zehn Jahre früher als die Quartette op. 33 entstanden ist, wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass das Generalbassinstrument ein *Cello* sein soll. Schon verwandelt sich manchmal das Violoncello in ein Melodieinstrument, das am polyphonen und kontrapunktischen Spiel direkten Anteil hat und mit energischen Gegenmotiven und kontrastierenden Themen bedacht ist.

Um sein jüngstes, dem Streichquartett gewidmetes Opus aus der Taufe zu heben, und weil er diese musikalische Gattung als eine volkstümliche betrachtete, die dazu bestimmt war, die herkömmlichen, sich nach dem Willen der Auftraggeber und dem vorgesehenen Gebrauch richtenden Formen (Tafelmusik, *musica da chiesa*, *musica da camera*) zu ersetzen und ein breites Publikum zu erobern, sandte Haydn am 3. Dezember ein Rundschreiben an seine bedeutendsten Gönner und Mäzene, in dem er ihnen in Subskriptionsform und vor der Veröffentlichung eine eigenhändige Abschrift der Kompositionen anbot. Der Artaria-Verlag brachte den Komponisten um das Manna, das er sich von dem Verkauf solcher Autographen versprach. Schon zu Weihnachten fand die Erstaufführung der Quartette in Gegenwart der kaiserlichen Familie und ihres Gastes, des Großherzogs Paul von Russland, statt: es spielten Tomasini, Aspelmayr, Huber und Weigel. Noch am selben Tage kündigte Artaria das baldige Erscheinen dieser Stücke an, die sowohl von den Hofmusikern als auch von den Aristokraten und den gebildeten Musikliebhabern begehrt waren. Die Quartette wurden in der Folgezeit in Berlin, Lyon, Paris, London und Amsterdam veröffentlicht. Den Absatz dieser Publikationen förderten in hohem Maße die öffentlichen Konzerte, die das *Reisequartett*, zu welchem zwei Meister der Gattung, die Komponisten Ernst Schick und Friedrich Ludwig Benda gehörten, in ganz Europa gab. Sie wurden von Philipp Emanuel Bach gelobt und unterstützt.

Haydn äußerte, die Quartette op. 33 seien „auf eine ganz neue, besondere Art“ gemacht. Diese Behauptung wurde von der Forschung unterschiedlich ausgelegt. Die Arbeiten von Ludwig Finscher, Adolph

Sandberger, James Webster, Reginald Barrett-Ayres, Jens Peter Larsen... enthalten Erläuterungen, die den Sinn der Äußerung erweitern oder einschränken. Marc Vignal* hat seinerzeit gezeigt, dass die Entwicklung der Merkmale, die das klassische Streichquartett eindeutig charakterisieren, zu den Strukturveränderungen parallel verläuft, welchen Haydn die von ihm zwischen 1770 und 1780 geschriebenen Sinfonien unterzog, und dass diese Entwicklung das Verschwinden des früheren Schemas schnell-langsam-schnell bestätigt. Für Finscher vermochte sich „das klassische Streichquartett“ nur dank der Auswirkung des Opus 33 durchzusetzen, und wäre es nur durch den Einfluss auf Mozart, der dadurch zur Komposition seiner *Sechs Haydn gewidmeten Quartette* (1782-1784) angeregt wurde. Letztere Reihe weist nämlich zahlreiche Motive und Verfahren auf, die Mozart direkt von seinem Lehrmeister übernimmt, um mit den Quartetten K 464 und 465 (dem berühmten *Dissonanzen-Quartett*) zu einem Gipfelpunkt zu gelangen.

Die Musiker des PÁRKÁNYI-Quartetts stellen Haydn in seine österreichisch-ungarische Umwelt wieder hinein und heben zugleich die erstaunlich modern wirkende Kompositionsweise dieser dichtgedrängten Werke hervor. Sie vermeiden jeglichen Hinweis auf den romantischen Stil, der von Beethoven bis Brahms das ganze 19. Jahrhundert ausfüllen wird. Ihre Interpretation führt von 1780 direkt zum klassischen Stil des 20. Jahrhunderts. Sie bringt die zugleich *volkstümliche* und kunstvolle Dimension dieser Kompositionen zur Geltung, unterstreicht deren humorvolle Art, den bewundernswerten Erfindungsreichtum dieser Musik auf der dreifachen Ebene des Rhythmus, der immer leichteren aber stets deutlich erkennbaren Phrasierung und nicht zuletzt

des spielerischen Gebrauchs der Strukturkunstgriffe. Verwendet wird hier das manchmal monothematische Sonatensatzschema, an die Stelle des Menuetts tritt ein Scherzo (das gelegentlich die *Ländlerform* annimmt); das Rondofinale erscheint auch als Variationssatz. Der Komponist will mit musikalischen Überraschungen und Scherzen aufwarten: das *Cantabile* passt sich dem *Gaillardentrhythmus* an, der barocke Stil erscheint von allen nicht ausgeschriebenen Verzierungen befreit, welche die Deutlichkeit der melodisch-rhythmischen Linienführung abschwächen könnten. Unerwartete Pausen werden eingelegt, die Reexpositionen wirken nach längeren Pausen wie Verwandlungen... all das soll den Zuhörer, dem der Komponist augenzwinkernd solche Einblicke in die Kompositionstechnik gewährt, zum Lächeln bringen.

Das **C-Dur-Quartett Nr. 3** verdankt den schon in der Leipziger Peters-Ausgabe von 1860 erwähnten Namen „Vogel-Quartett“ dem in den Verzierungen der ersten Violine angedeuteten Gezwitscher (Takte 109 bis 150) sowie dem Tirilieren im Trio des Scherzos. Das Eingangs**allegro** trägt auf meisterhafte Weise das gesamte thematische Material vor. Nach dreimaligem Wechsel der Tonart (C-Dur, d-moll, g-moll) stabilisiert sich der Satz in C-Dur, bevor er nach a-moll moduliert. Die Wiederholung bringt stellenweise eine reizvolle harmonische Doppeldeutigkeit mit sich und schließt mit der *semplice* vorzutragenden, jäh abbrechenden Coda. Das **Allegretto** ist einem *Scherzando* ähnlich und bewegt sich in mäßigem Tempo; seine Dynamik reicht vom *piano* zum *sotto voce* und *mezza voce* und seine klare polyphone Struktur kontrastiert mit dem bewegteren Trio, in dem die Violinen jedoch ein zärtliches Duett singen. Der langsame Satz, ein **Adagio** in F-Dur ist durch ein

seltenes Schema charakterisiert: das Thema erfährt eine sofortige Wiederholung, die durch ein reich verziertes Solo der ersten Violine erhöht wird, danach folgt die Reexposition. Das **Prestofinale** ist ein echtes Rondo, in welchem die *exotischen* Geschmacksrichtungen der damaligen Zeit stilisiert zum Vorschein kommen: die alla turca wiederholten Terzen und eine langsame all'ungherese a-moll-Episode, deren abschließende Coda eine komisch wirkende Bariolage der vier Instrumente hören lässt.

Das **Es-Dur-Quartett Nr. 2** bringt ein vollendetes Beispiel der neuen Art, Streichquartette zu schreiben. Sein Kopfsatz **Allegro** stützt sich auf ein *cantabile* vorgetragenes pastorales Thema. Obwohl der Aufbau des Satzes dem Sonatensatzschema genau entspricht, wird die freie, gleichsam improvisierende Art der musikalischen Diktion kaum dadurch beeinträchtigt. Der vermittelte Eindruck einer ständigen Wiederholung, die polyphone Dichte der mittleren Durchführung (mit vier ebenbürtigen Stimmen) prägen die zukunftsweisende Monothematik dieses ungewöhnlich einheitlichen Stückes. In diesem wesentlich lyrischen Satz wechseln, wie in einem Instrumentalchorus, statische und dynamische Momente miteinander ab; das Stück wird durch die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Phrasierung durchgliedert. Das kraftvolle **Scherzo** hat einen eindeutig volkstümlichen Charakter und bringt in seinem *Trio* eine Ländlerimitation, deren erstaunliche Leichtigkeit wienerisch anmutet. Das Thema des langsamen Satzes, **Largo e sostenuto**, ist eine achttaktige Kantilene in B-Dur (3/4) von herber Fülle: es wird von der Bratsche angestimmt, die zunächst nur vom Cello begleitet wird. Dann wandert es hinüber zu den beiden Violinen. Die dreimal wiederkehrende

Melodie wird zu einer Art Leitmotiv, das seine Ausdruckskraft und klangliche Intensität bei jeder Wiederholung steigert. Das Schluss-**Presto** (6/8) in Rondoform ist auf einem achttaktigen Thema aufgebaut und reich an komischen Wirkungen. Die Wiederholung (*Adagio*) hört sich wie eine Schlusswendung an, kommt aber nach einer längeren Pause wieder. Der schon zum Klatschen bereite Zuhörer wartet dann, nach dem tatsächlichen Schluss, auf eine allerletzte Reprise. In den angelsächsischen Ländern wird das Werk als *The Joke* bezeichnet, aber dieser **Scherz** birgt ein sehr kunstvolles Spiel und eine Erweiterung des musikalischen Horizontes in sich.

Das **G-Dur-Quartett Nr. 5** wurde wahrscheinlich als erstes geschrieben. Eine an ältere Formeln erinnernde Kadenz (aus vier aufsteigenden Tönen) eröffnet das **Vivace assai**, das eindrucksvolle Kontraste bietet. Trotz der scheinbaren Überfülle sind in diesem Satz schließlich nur zwei Motive zu unterscheiden: die schon erwähnte Kadenz, aus welcher dann die Hauptmelodie entsteht, und die in den Übergängen sowie in der Coda benutzt wird; ferner ein anderer Gedanke in e-moll, der nur in der Durchführung erscheint und bereits im dritten Takt zum Vorschein kommt. Die drei Episoden dieses Eingangssatzes sind gleichsam Variationen über dieses einzige thematische Material. Im langsamen Satz, **Largo e cantabile**, wird der barocke Stil in subtil abgeklärter Form verherrlicht. Das Hauptthema klingt wie eine Vorwegnahme in Moll des *Andante-Themas* der künftigen Jupitersinfonie. Sein lyrischer Charakter bleibt ambivalent: was die Barockanhänger als Serenade betrachten, ist in seiner Molltonart ein fast pathetisches Stück. Das **Scherzo** überrascht durch die Neuartigkeit der Schreibweise. Die Rhythmik drängt

unbekümmert über den metrischen Rahmen (3/4) hinweg, was ihren mitreißenden Schwung steigert. Sforzati, ein Unisono und eine Generalpause würzen das unterhaltsame Spiel. Das wienersche Trio ist von großer Reinheit und melodischer Schlichtheit. Das Schluss-**Allegretto** weist noch keine Rondoform auf und kehrt zum barocken Modell zurück: dem Thema folgen drei verzierte Variationen. Aus der letzten ergibt sich ein kurzes, als Coda dienendes *Presto*.

Diedreierwähnten Quartettewirkten als Vorbilder und so kam die Mode auf, Quartettsammlungen zu veröffentlichen. Zahlreiche Komponisten huldigten ihr: Mozart, Ignaz Pleyel, František Xaver Dušek, Friedrich Hofmeister, Jan Křtitel Vaňhal, Josef Mysliveček (op. 1). Hier sollte der heutige Zuhörer seine romantischen Referenzen vergessen und diese volkstümliche Musik voller subtiler Leichtigkeit und Humor genießen. Die Modernität dieser Werke kann nur von Musikern zur Geltung gebracht werden, die sich mit Mozarts Antwort auf diese *ganz neue Schreibweise* intensiv auseinandergesetzt haben und begriffen haben, was die *Klassiker* des 20. Jahrhunderts, insbesondere die Vertreter der finnisch-ungarischen Musik: Sibelius, Kodály, Lajtha, Weiner, Bartók, Kurtag... dem Haydnschen Opus 33 verdanken.

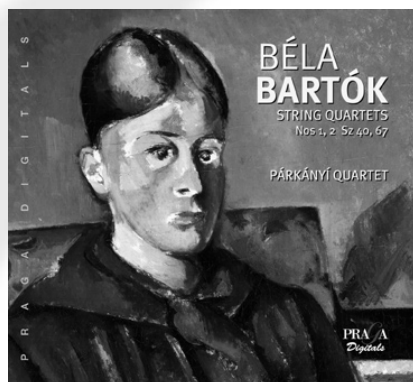
Pierre E. Barbier

Deutsche Fassung: Prof. Jean Isler

*Im Jahre 1976 gründeten István Párkányi, Heinz Oberdorfer, Ferdinand Erblisch und der Cellist Stefan Metz das **Orlando-Quartett**. Noch im selben Jahre gewinnt das Ensemble den ersten Preis beim internationalen Quartettwettbewerb „Carlo Jachino“ in Rom. In enger Zusammenarbeit mit Sándor Vegh vertieft das junge Quartett seinen eigenen Stil und eignet sich eine besonders intensive musikalische Ausdruckskraft an. 1978 wird das Orlando-Quartett mit dem ersten Preis der „Helsinki European Broadcasting Union's International Competition for String Quartets“ ausgezeichnet. Nach nur fünf Jahren internationaler Konzerttätigkeit wird das Ensemble von der Zeitung New York Times als eines der besten Streichquartette der Welt bezeichnet. Im Jahre 1984 geht das Quartett auseinander. Drei Mitglieder haben sich jedoch wieder zusammengefunden, um ihre alte Leidenschaft wieder aufleben zu lassen. Mit einem neuen Cellisten, Michael Müller, haben sie das **Párkányi-Quartett** gegründet, seit 2000 „quartet in residence“ am Amsterdamer Konservatorium. Die vier erfahrenen Künstler glänzen wieder im österreichisch-ungarischen Repertoire, das von ihnen lange Jahre gepflegt wurde, sowie im französischen Repertoire, mit dem sie sich immer intensiver befasst haben. Da sie in den Niederlanden wohnen, haben sie sich in das niederländische Musikleben voll integriert und stellen ihr Talent in den Dienst der zeitgenössischen Musik ihres Adoptivlandes.*

Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA Serien. Bitte schreiben Sie an pragadigitals@wanadoo.fr oder an die AMC, P. O. Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und die Vorschau der neuen Aufnahmen

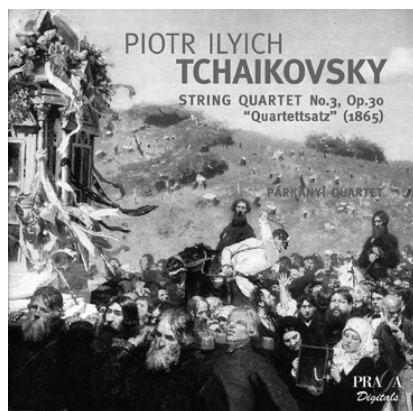
ALSO AVAILABLE



BARTÓK
String Quartets Nos. 1, 2
PRD/DSD 250 235



BARTÓK
String Quartets Nos. 5, 6
PRD/DSD 250 225



TCHAIKOVSKY
String Quartet No. 3. Quartettsatz
PRD/DSD 250215



RAVEL
String Quartet in F
DEBUSSY
String Quartet in G minor
PRD/DSD 250 208



PRAGA PRD/DSD 250 238

DSD MULTICHANNEL RECORDED IN PRAGUE, DOMOVINA STUDIO, JULY 4-7, 2007

RECORDING PRODUCER: Jiří GEMROT

SOUND ENGINEERS AND EDITING: Karel SOUKENÍK, Václav ROUBAL

Cover Illustration: Camille COROT, Souvenir de Picardie (1865-70) (detail), Galerie Schmit, Paris

© M.V. Alpatov, Moscow, 1984. All rights reserved © AMC Paris, 2007



Photo © Trees Waarlé, Nederland

QUARTET PÁRKÁNYI

JOSEPH HAYDN

- | | | |
|------|---|-------|
| 1-4 | STRING QUARTET Op. 33 No. 3, "Vogel-Quartett" | 19:24 |
| 5-8 | STRING QUARTET Op. 33 No. 2, "The Joke" | 18:30 |
| 9-12 | STRING QUARTET Op. 33 No. 5, in G | 19:53 |

PÁRKÁNYI QUARTET

István PÁRKÁNYI, Heinz OBERDORFER, violins / *Violinen* / violins,
Ferdinand ERBLICH, viola / *Bratsche* / alto
Michael MÜLLER, cello / *Violoncello* / violoncelle

PRA*GA*
Digitals

PRD/DSO 250 238