

mozart_quatuor talich

les 6 quintettes à cordes

The Six String Quintets / Die sechs Streichquintetter



la dolce volta

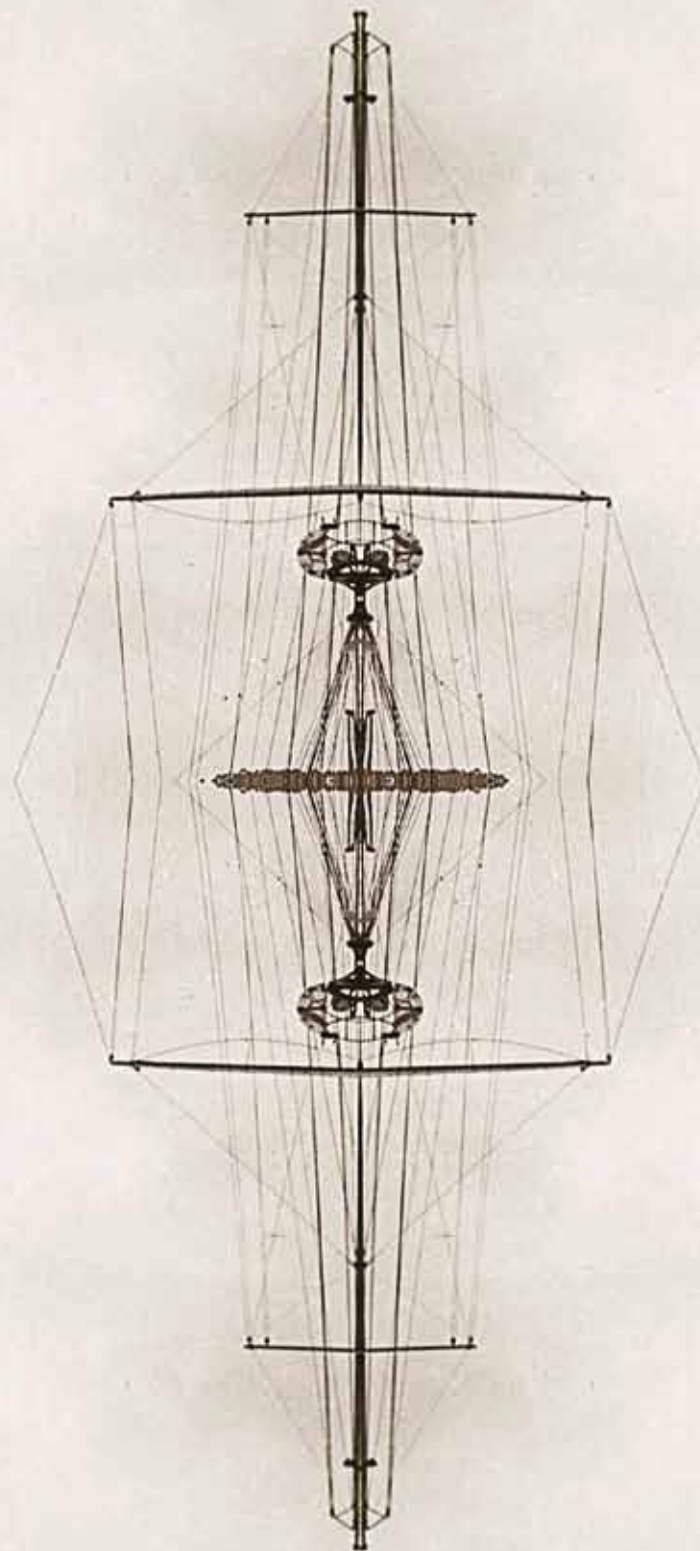


Wolfgang Amadeus Mozart

1756 - 1791

Quatuor Talich





Quatuor Talich

Intégrale des quintettes à cordes

Quintette à cordes en si bémol majeur KV174	CD 1
Quintette à cordes en ut mineur KV406	-
Quintette à cordes en ut majeur KV515	CD 2
Quintette à cordes en sol mineur KV516	-
Quintette à cordes en ré majeur KV593	CD 3
Quintette à cordes en mi bémol majeur KV614	-

Toujours la même
question,
obsédante

Pourquoi la musique de Mozart, pourtant bien ancrée avec son vocabulaire et ses codes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, parle-t-elle autant aux hommes d'aujourd'hui ?

Plus de deux siècles nous séparent de ses chefs-d'œuvre et pourtant, il y a toujours en eux quelque chose de familier, d'émouvant, de proche de nous, hommes d'un autre temps. Beaucoup de musicologues, de critiques, d'écrivains, de musiciens ont cherché à éclaircir ce mystère. En vain. Il faut croire qu'il y avait en Mozart une part d'humanisme, ou d'humanité, plus forte que le langage, que la mode, que la technique pour résister ainsi au passage des années. Questionné sur ce thème, devenu – convenons-en – assez banal, Richard Strauss répondait : « *Il suffisait à Mozart de chanter.* » Chanter avec une soprano ou mieux une clarinette ou un violon, de quoi nous atteindre en plein cœur. Il faudrait éviter des clichés du type « *dans sa musique, les larmes sont toujours derrière les sourires* », même s'ils sont exacts. Mieux vaut se laisser porter par ses partitions sans arrière-pensées.

Et puis, il y a de petits miracles : la rencontre entre Mozart et un petit nombre d'interprètes inspirés. Grâce au disque, nous avons tous connu cette expérience d'un moment de grâce ineffable, quand Clara Haskil ou Murray Perahia jouent un de ses concertos pour piano, quand Carlo-Maria Giulini dirige *Don Giovanni*, quand Teresa Berganza chante *Cherubino*, quand Arthur Grumiaux interprète une sonate ou un concerto pour violon, quand Bruno Walter empoigne ses ultimes symphonies ou le *Requiem*.

Cette acmé de l'émotion musicale nous l'avons revécue quand nous est parvenue à la fin des années 1990 l'intégrale des Quintettes par le Quatuor Talich. Pour la première fois, ces œuvres finalement peu jouées en concert et même peu enregistrées apparaissaient dans toute leur évidence, leur force affective, leur incroyable beauté, complexe et pourtant immédiatement perceptible.

Le mystère de la supériorité de Mozart

Wolfgang Amadeus ne fut pas un inventeur, un normalisateur de formes musicales comme l'avait été Joseph Haydn, ni un demiurge faisant exploser structures et règles comme le sera après lui Beethoven

Son génie fut de transcender des formules et des pratiques que d'autres avaient expérimentées et mises au point.

Au fil de ses cent-quatre symphonies, Haydn formata le genre avec imagination et intuition. Le père du classicisme, c'est bien lui. Mais le temps de ses six dernières symphonies, écrites sous l'influence de son aîné, Mozart l'a surclassé sans contestation possible. Il suffit d'écouter l'adagio de la *Symphonie Linz*, le finale de la *Prague* et de la *Jupiter*, ou encore le premier mouvement et surtout le Menuetto de la 40^e en sol mineur pour percevoir tout ce qu'Amadeus a d'inimitable, d'éternel et donc de génial.

Avec ses quelques quatre-vingts quatuors, Haydn a eu le même rôle que pour la symphonie. En entendant plusieurs d'entre eux, Mozart a eu un choc qui l'a incité à s'y consacrer. Mais les six qu'il a composés pour les dédier à ce musicien qu'il vénérât semblent appartenir à un autre univers, autrement dramatique, autrement sophistiqué.

Ce n'est pas faire injure à Haydn, qui l'avait admis lui-même, que de reconnaître l'incroyable supériorité de son jeune disciple.

Il faudrait aussi citer la merveilleuse série de Concertos pour piano composés à Vienne, tous d'une poésie, d'un charme, d'une multiplicité d'affects qui renvoient dans les limbes tout ce qui avait été composé auparavant en la matière. Sans oublier les opéras : à 16 ans déjà, Mozart dote *Lucio Silla* d'une musique d'une originalité et d'une maturité que seul le grand Gluck pouvait égaler.

Mozart, dans les années 1780, offre à un monde ébahi et incapable de les apprécier, des chefs-d'œuvre dont on n'a jamais épuisé les facettes, les non-dits, les introspections.

De *Figaro* à *Così*, Wolfgang Amadeus nous apprend que la musique, que l'orchestre, qu'une flûte ou qu'une clarinette peut nous en dire autant sur la psychologie d'un protagoniste que les paroles qu'il chante.

Voilà peut-être le secret de Mozart : tout son œuvre instrumental n'est qu'un défilé de personnages symboliques ou métaphoriques dont les inflexions d'un piano, le trille d'un violon, la plainte d'un hautbois expriment la vérité d'un sentiment, une approche psychologique comme le fait un air d'opéra. Voilà sans doute ce que Strauss voulait dire avec son Mozart qui ne cesse de chanter.

S'amuser avec cinq archets

Et les Quintettes à cordes dans tout ça, direz-vous ? C'est justement une forme à part, un genre qui n'existait quasiment pas dans la musique germanique et que Mozart s'est approprié pour le porter au sommet.

Si les quatuors étaient légion, et pas seulement ceux de Haydn, seuls les Italiens avaient commencé à sacrifier aux quintettes. Surtout Boccherini qui n'en écrivit pas moins de cent-cinquante ! Mozart en a peut-être connu quelques-uns mais ce n'est pas sûr. En revanche, on sait ce qui a déclenché la composition de son premier **quintette KV174**. Il a eu sous les yeux un *Notturmo* en ut majeur, en réalité un quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, composé en février 1773 par Michael Haydn, le jeune frère de Joseph qui venait d'arriver à Salzbourg. Une fois encore l'émulation joue : Wolfgang Amadeus se lance dans un *Quintette en si bémol majeur*. Il y a deux versions de cet ouvrage car quelques mois plus tard Haydn junior lui montre un second *Notturmo* ; du coup le jeune compositeur pense qu'il peut, en s'en inspirant, en reprenant quelques procédés, faire encore mieux ; aussi réécrit-il le Trio du *Minuetto* et remanie-t-il le Final. Inutile de préciser que sa partition est d'une autre eau que celle de son ami. Les possibilités offertes par cette formation nouvelle pour lui (et d'ailleurs aussi pour Michael Haydn) semblent le stimuler : au lieu de laisser le rôle principal au premier violon comme dans le quatuor, il peut ici s'amuser à faire dialoguer premier violon et premier alto, à multiplier des effets d'écho. L'œuvre a ses beautés comme l'adagio avec ses sourdines ou le Final et son développement riche en surprises (une fausse rentrée du premier thème). Manifestement, le jeune compositeur s'est amusé à utiliser ses cinq archets tout en restant dans l'ère de la galanterie.

Ce quintette est aimable, plaisant comme beaucoup de ses pages de jeunesse.

Il va falloir attendre plus de treize ans pour que Mozart s'y adonne à nouveau. Entre-temps s'enchaînent des voyages, la rupture avec Colloredo, l'installation à Vienne, les premiers succès.

Pourquoi y revenir en 1787 et même en proposer trois d'un coup en souscription ? Les explications ne manquent pas, mais toutes restent hypothétiques.

Peut-être Mozart a-t-il rencontré récemment Boccherini passé par Vienne pour se rendre à Berlin à la cour de Prusse à la même époque. Peu probable...

Ou est-ce l'effet d'une commande précise ? Pas plus vraisemblable puisque les trois ouvrages seront réunis en souscription.

Est-ce tout simplement parce que le compositeur amorce cette année-là une période de doute et de détresse ? Le succès le fuit ; l'échec des *Noces de Figaro* le rend amer ; il sait qu'il n'a pas grande chance que de nouvelles œuvres pour orchestre, des symphonies par exemple, suscitent le moindre intérêt à Vienne : ses dernières grandes pièces, la 38^e *Symphonie* et le *Concerto KV503* ont été écrits pour la ville de Prague (où *Figaro* a triomphé).

Alors, peut-être préfère-t-il choisir la musique de chambre, de petites formations étant plus faciles à réunir et à convaincre de le jouer. Ce faisant, pourquoi des quintettes ? Il est probable que Mozart avait provisoirement épuisé les possibilités du quatuor après les six dédiés à Haydn. Il voulait passer à autre chose. Supposons qu'il s'est souvenu du plaisir qu'il avait eu à écrire son premier quintette, à manipuler les cinq instruments.

L'un des trois quintettes écrits en 1787 est assez marginal. Qu'il soit affublé de la référence **KV406** ou 516b, il ne s'agit que d'une transcription. Désirant parvenir au nombre de trois œuvres, pris par le temps, Mozart a opté pour l'adaptation d'une partition ancienne qui lui posait d'intéressants problèmes d'écriture, car il n'était pas évident de réduire à cinq archets la *Sérénade pour vents* KV388. Écrite cinq ans plus tôt, en ut mineur, pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, elle tranche par son caractère sombre, sa dimension réduite (quatre mouvements), sa tonalité mineure, sur les habituelles sérénades de plein air avant tout divertissantes. Mozart s'y attela néanmoins, cherchant des solutions de remplissage pour résoudre les épineux problèmes posés : ainsi quand le violoncelle reprend à lui seul les parties des deux cors et des deux bassons ! Il n'empêche, cet étrange quintette ne manque pas d'intérêt : son aspect sérieux, sa densité expressive, son menuet inhabituel écrit en canons (avec un trio où ces canons sont écrits en renversement), son final évoquant fugitivement *Don Giovanni*, en font une œuvre loin d'être mineure.

Anecdotique, elle l'est pourtant un peu si on la compare aux deux autres quintettes de cette année-là, deux immenses chefs-d'œuvre jumeaux qui possèdent une ampleur rarissime dans la musique de chambre d'Amadeus : chacun dure environ trente-cinq minutes. Ils semblent présenter les deux facettes de l'artiste Mozart.

Le premier en **ut majeur**, sans être particulièrement joyeux, exprime un certain optimisme, une verdeur de langage, une richesse d'écriture, très novatrice, qui le rendent lumineux. À l'inverse, le **KV516**, en sol mineur (tonalité particulièrement symbolique du désarroi ou du tragique chez Mozart) semble une interrogation dramatique sur la mort.

Outre sa peur de l'avenir, sa crise de confiance, Wolfgang Amadeus était alors confronté à la maladie de Léopold, son père, resté à Salzbourg. Il l'apprend en avril et écrit aussitôt, le 4 avril, une lettre poignante dont on nous pardonnera de la citer abondamment tant elle explique l'état d'esprit du compositeur quand il écrit ses deux grands quintettes.

« Avec quel ardent désir j'attends de vous-même des nouvelles moins alarmantes, je n'ai pas besoin de vous le dire. Mais je l'espère aussi profondément bien que je me sois fait une habitude en toutes circonstances de me représenter toujours le pire. Comme la mort (pour la prendre exactement) est le vrai but de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette véritable et excellente amie de l'homme que son visage, non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais m'est très apaisant et très consolant. Et je remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur de saisir l'occasion, (vous me comprenez) d'apprendre à la connaître comme la clef de notre vraie félicité. Je ne me couche jamais le soir, sans réfléchir que, le lendemain peut-être (si jeune que je sois), je ne serais plus là. »

On ne sait comment Léopold réagit à cette émouvante missive. Le fait est qu'après un léger mieux, le père de Mozart devait mourir le 28 mai suivant.

On comprend mieux l'atmosphère tendue et rarement sereine des deux Quintettes, surtout le second. Pour autant, stimulé par les possibilités de l'écriture à cinq archets, Wolfgang Amadeus y multiplie les innovations : rôle accru, quasi indépendant du violoncelle, mis en vedette au tout début du

KV515 ; déconstruction de la forme sonate ; construction thématique inhabituelle (le premier thème de KV516 s'étend sur 29 mesures) ; longue introduction lente du rondo final du deuxième Quintette.

Cette richesse est particulièrement mise en lumière par les Talich : la clarté des plans sonores, la virtuosité de chaque interprète (le premier violon, les altistes, le violoncelliste !), la ténébreuse beauté de leurs sonorités décryptent ces deux partitions tout en préservant le lyrisme et le dramatisme.

Au bord de l'abîme

Dans les dernières années de sa courte vie, Mozart va alterner des périodes d'activité intense (*Don Giovanni*, *Così*, les dernières symphonies et le fascinant *Quintette pour clarinette et cordes*) et d'autres de stérilité déprimante. Et, puis tout repart, en décembre 1790. Il n'a plus qu'un an à vivre mais il va alors créer avec une fébrilité débordante, comme s'il avait conscience que le temps allait lui manquer. En douze mois, il va écrire plusieurs petites pièces mais surtout un dernier concerto pour piano, un autre pour clarinette, deux opéras (*La Flûte* et *Titus*), le *Requiem* et... deux Quintettes à cordes, preuve que le genre est devenu essentiel à son expression.

C'est d'ailleurs avec le **KV593** qu'il inaugure cette ultime série fin 1790, le dernier, **KV614**, datant d'avril 1791. Les deux œuvres n'ont pas l'ampleur ni la richesse du binôme KV 515/516. Leurs dimensions plus réduites, leur abord plus lumineux ne les empêchent pas d'être des partitions attachantes, nourries là encore d'innovations structurelles ou thématiques. Dans les deux œuvres, on a l'impression que Mozart cherche à produire un maximum d'effets avec un minimum de moyens : les lignes s'épurent, le contrepoint est moins souple, les dissonances peu nombreuses mais toujours surprenantes. Curieusement, il semble reprendre certaines des techniques utilisées dans ses quatuors par Joseph Haydn.

Beaucoup d'interprètes ont tendance à édulcorer ces deux quintettes, à les rendre plus charmeurs alors que le compositeur se sait au bord de l'abîme. Les Talich sont parmi les rares formations à synthétiser cette variété d'affects. Leur témoignage reste essentiel pour l'approche d'un genre que Mozart n'a illustré que six fois mais avec un génie incomparable.



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.

La formation est créée par Jan Talich en 1964, le neveu de Vaclav Talich, maître de l'Orchestre Philharmonique tchèque de 1919 à 1939.

En 1970, il 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 répertoire 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.

Derrière un nom de légende, le Quatuor Talich nouvelle génération s'offre depuis 1997 une seconde jeunesse mené 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 philosophie de la musique dont témoigne une discographie auréolée de distinctions internationales.

www.talichquartet.com



la dolce volta

les liens secrets entre un artiste et une œuvre ont leur label



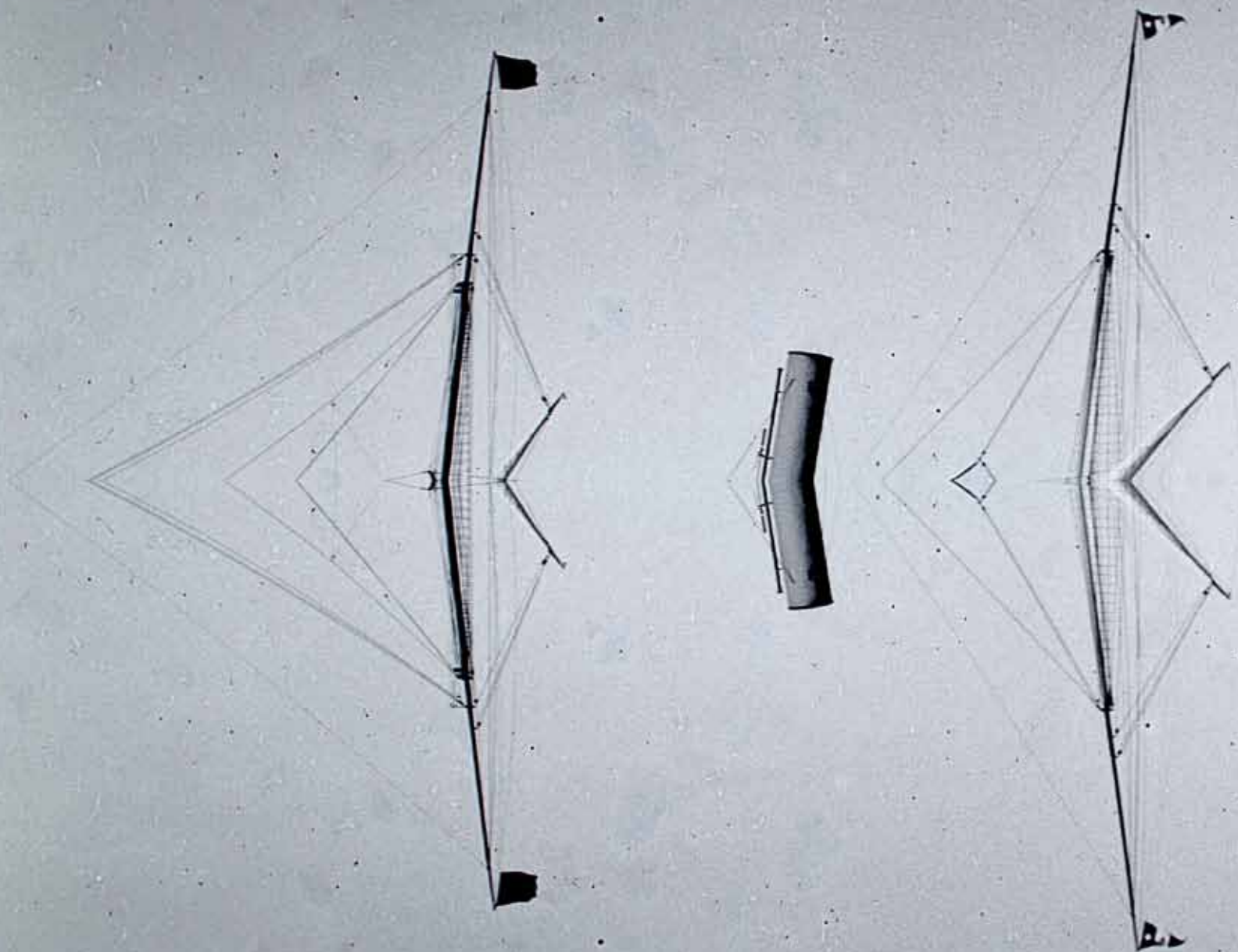
On ne peut pas mettre en route la créativité comme on ouvre un robinet...

L'art est un labeur d'amour, de patience et de concentration. Brusquer son processus par des obligations, des critères, des quotas, c'est l'abimer, le déformer, le tuer lentement. Comme à la nature, on doit laisser à l'art le temps de se développer et de mûrir, pour qu'alors s'offre à nos sens la plus belle œuvre possible. Suivant ce principe, La Dolce Volta préfère privilégier la qualité sur la quantité. La production se limite à quatre ou cinq albums par an, mais chacun d'eux est le fruit d'un long travail de perfectionnement, et surtout, d'une relation particulière entre l'interprète et le compositeur. La virtuosité des artistes se double de leur sentiment personnel et ineffable, un sentiment qui ne peut être exprimé que par la musique.

Comme, enfin, les bijoux dignes de ce nom ne s'offrent que dans des écrins, les disques de La Dolce Volta sont des petites œuvres en eux-mêmes, de véritables objets d'art : chaque pochette est gratifiée d'une illustration originale ; à l'intérieur, une fois ouvert l'emballage cartonné et illustré, le disque s'accompagne d'un livret dans lequel est traduite en plusieurs langues une entrevue inédite avec l'interprète. L'objet est scellé par un ruban qui l'entoure, sur lequel est inscrit le nom de l'interprète, celui du compositeur, et l'œuvre jouée. Pour La Dolce Volta, la musique n'est pas un produit qu'on emballe et qu'on vend. Comme les belles choses de ce monde, elle doit se former naturellement, faire l'objet de soins raffinés, et s'offrir comme une fleur exquise.

C'est l'engagement de La Dolce Volta que la musique reste une affaire d'élégance et de beauté sans concession.

www.ladolcevolta.com



The Talich quartet

The six String Quintets

String Quintet in B Flat Major KV174	CD 1
String Quintet in C minor KV406	-
String Quintet in C Major KV515	CD 2
String Quintet in G minor KV516	-
String Quintet in D Major KV593	CD 3
String Quintet in E flat Major KV614	-

There is always
the same recurring
question,
as if it were an
obsession

Why is Mozart's music, even though its vocabulary and codes are so firmly anchored in the latter half of the eighteenth century, still so amazingly resonant today?

Mozart wrote these masterpieces over two centuries ago, yet somehow they remain so familiar, so moving, so relevant to our lives, even though we live in an entirely different era. Musicologists, critics, writers and musicians have all sought to penetrate this mystery. All in vain. Mozart must have had a degree of humanism, or of humanity, greater than that of language, fashion or technical prowess to withstand the passage of so much time. When asked about this - admittedly rather banal - theme, Richard Strauss responded: "*All Mozart had to do was sing.*" To sing with a soprano or, even better, a clarinet or violin, and it went straight to the heart. Clichés like "there are always tears behind a smile in his music" need to be avoided at all cost, even if they're true. It's better to let yourself be carried away by his scores without any reservation whatsoever.

And then there are the small miracles: the encounter between Mozart and a handful of inspired interpreters. We have all experienced a moment of ineffable grace, thanks to recordings - when Clara Haskil or Murray Perahia play one of his piano concertos, Carlo-Maria Giulini conducts *Don Giovanni*, Teresa Berganza sings Cherubino, Arthur Grumiaux interprets a sonata or violin concerto, Bruno Walter tackles one of his late symphonies or the *Requiem*.

We experienced yet again this zenith of musical emotion when the complete Quintets by the Talich Quartet were released in the late 1990s. For the first time, these works – which in reality were performed in concert relatively infrequently and were not widely recorded – became accessible in all of their emotional power and stunning beauty; highly complex yet immediately gripping.

The mystery of Mozart's superiority

However strong our admiration may be, we have to admit that Wolfgang Amadeus was neither an inventor nor someone who set standards or norms for musical forms, as Joseph Haydn had been. He wasn't a demiurge who shattered structures and broke rules, as Beethoven did later on

His genius lay in his ability to transcend formulas and practices that others had experimented with and perfected.

Over the course of his one hundred and four symphonies, Haydn formed the genre with imagination and intuition. He was the father of classicism. Yet Mozart, during the period in which he composed his six final symphonies -written under the influence of his elder - unequivocally surpassed him. Just listen to the *adagio* from the *Linz Symphony*, the finale from the *Prague* and the *Jupiter*, or the first movement and especially the *Minuet* from the 40th in G minor and you can fully grasp everything that made Amadeus inimitable, eternal and therefore brilliant.

Haydn did the same for the quartet, composing eighty or so of them, as he had done for the symphony. Listening to several of them gave Mozart such a shock that it served as a catalyst for him to devote himself to them. But the six quartets that he composed and dedicated to Haydn - whom he worshiped - seem to belong to an entirely different world, different dramatically, different in terms of sophistication.

To acknowledge his young disciple's amazing superiority is in no way to belittle Haydn; he admitted it himself.

We also have to mention the marvelous series of Piano Concertos composed in Vienna - filled with such poetry, charm and myriad emotions that it was as if they caused everything previously composed within the domain to languish. And then there are the operas: Already by age 16, Mozart created such highly original and mature music for *Lucio Silla* that only the great Gluck could rival it.

Yet in the 1780s, he gave to a dumbstruck world incapable of appreciating them, masterpieces which are still being explored for their various facets, hidden meanings and introspections.

From *Figaro* to *Così*, Wolfgang Amadeus teaches us that music itself, the orchestra, the flute and the clarinet, can tell us as much about the psychology of a protagonist that the lyrics that are sung can.

Maybe this is Mozart's secret: his entire instrumentation is only a parade of symbolic or metaphorical characters for which the inflections of a piano, the trill of a violin or the lament of an oboe are expressing the truth about a given feeling, a psychological approach similar to what you'll find in an operatic aria is definitely what Strauss meant about Mozart never ceasing to sing.

Playing around with five bows

So you ask what about the string quintet in all this? It is a form that stands on its own, a virtually non-existent genre in Germanic music that Mozart reappropriated and took to towering heights.

Quartets were legion at the time, and not only those by Haydn, yet Italians were the only ones who had begun to appreciate the quintet format. Especially Boccherini, who wrote no fewer than one hundred and fifty! Mozart may have known a few, although this has not been confirmed. On the other hand, we do know what the catalyst was for his composing his first **quintet KV174**. He had access to a *Notturmo* in C major, which in reality was a quintet for two violins, two violas and cello, composed in February 1773 by Michael Haydn, Joseph's younger brother, who had just arrived in Salzburg. Emulation once again played a role here: Wolfgang Amadeus began work on a *Quintet in B flat major*. There are two versions of this work: After the younger Haydn showed him a second *Notturmo* a few months later, the youthful composer suddenly believed that he could draw on inspiration, resort to a few devices and do something even better; he thus rewrote the Trio of the *Minuetto* and reworked the Final. It goes without saying that his score was an entirely different work than that of his friend. The opportunities provided by this new formation apparently were a source of great stimulation for him, as they were for Michael Haydn: instead of giving the first violin the main role as in a quartet, he could now play on a dialogue between the first violin and the first alto and could multiply the echoing effects. The work has its beautiful aspects, such as the adagio with its muted sounds and the Final with its surprise-filled development - the "false start" of the initial theme, for example. The young composer was visibly having a good time using the five bows while remaining in the era of gallantry.

This quintet is agreeable and pleasant, as was a great deal of the music that Amadeus composed when he was young.

Mozart would not devote himself to string quartet music again for over thirteen years. During this hiatus, there were his travels, the break with Colloredo, his move to Vienna, the early successes.

Why did he return to it at all in 1787, presenting three new pieces that had been commissioned all at once? There are a great many explanations for this, but all remain hypothetical.

Perhaps Mozart had recently met Boccherini passing through Vienna en route to Berlin at the Prussian court during the same period. Highly unlikely. Perhaps it was the result of a specific commission. Again, highly unlikely, given that the three works were grouped together as part of a commission. Was it merely because the composer was undergoing a period of doubt and distress that year? Success eluded him; he grew bitter over the failure of *The Marriage of Figaro*. He knew that there was little chance that new orchestral works, such as symphonies, would generate any interest in Vienna. His last major pieces, the 38th *Symphony* and the *Concerto KV503*, were written in Prague (where Figaro triumphed).

Perhaps he preferred chamber music, given that small formations were easier to organize and to convince to play. That may be, but why quintets? Probably Mozart had temporarily exhausted all possibilities for the quartet after the six dedicated to Haydn. He wanted to move onto something else. We can suppose that he recalled the pleasure he experienced while tackling his first quintet and writing for the five instruments.

One of the three quintets written in 1787 is somewhat marginal. It may have the **KV406** or 516b reference, but it is only a transcription. Mozart was striving to complete three works. Somewhat short on time, he chose to adapt an old score that had presented some intriguing problems when writing it, given the difficulty in reducing the *Serenade for wind instruments* KV388 to five bows. Written five years earlier, in C minor for two oboes, two clarinets, two French horns and two bassoons, it was notable for its dark character, reduced dimension (four movements) and minor key in comparison to more amusing standard open-air serenades. Mozart was determined, however, and looked for solutions to resolve the thorny problems it posed – such as when the cello takes on both French horn parts and both bassoon parts on its own! Nonetheless, this strange quintet has some interesting features: Its serious aspect, expressive density, unusual minuet written in rounds with a trio featuring canons written in *renversements*, and the final so fleetingly reminiscent of *Don Giovanni* make it a work that is anything but minor.

Yet it is still somewhat anecdotal in comparison to the two other quintets composed that year – two immense twin masterpieces with a length that is incredibly rare in Amadeus's chamber music; each one lasts approximately thirty-five minutes. They seem to illustrate the two sides of Mozart the artist.

The first, in **C major**, without being particularly joyful, expresses a certain optimism, a freshness of language, and writing that is highly innovative, which makes it luminous. In contrast, the **KV516, in G major** (a key that is particularly symbolic of the distress and the tragic in Mozart), sounds like a dramatic exploration of death.

In addition to his fear of the future and his crisis of confidence, Wolfgang Amadeus had to cope with the illness of his father, Leopold, who remained in Salzburg. He learned about his father's illness in April, and soon after, on 4 April, wrote a poignant letter from which you will forgive us for quoting so liberally in that it illustrates so perfectly the composer's state of mind when he was writing his two great quintets.

"I need hardly tell you how greatly I am longing to receive some reassuring news from yourself. And I still expect it; although I have now made a habit of being prepared in all affairs of life for the worst. As death, when we come to consider it closely, is the true goal of our existence, I have formed during the last few years such close relationships with this best and truest friend of mankind that death's image is not only no longer terrifying to me, but is indeed very soothing and consoling, and I thank my God for graciously granting me the opportunity (you understand me)... of learning that death is the key which unlocks the door to our true happiness. I never lie down at night without reflecting that, young as I am, I may not live to see another day.

It is not known how Leopold reacted to this moving letter. After a slight improvement in his health, Mozart's father died on the following 28 May.

This provides a greater understanding of the tense and seldom serene atmosphere of both Quintets, particularly the second. Yet, stimulated by the possibilities in writing for five bows, Wolfgang Amadeus innovated in a great many ways: the enhanced, nearly independent, role of the cello, featured at the very beginning of

the **KV515**; the deconstruction of the sonata form; its unusual thematic construction (the first theme of **KV516** runs for 29 measures); and its slow and lengthy introduction of the final rondo of the 2nd Quintet.

This richness is particularly highlighted by the Talich: the clarity of the sound planes, the sheer virtuosity of each player (the first violin, the violists, the cello!) and obscure beauty of the tones decipher these two scores while preserving their lyricism and drama.

On the edge of the abyss

During the final years of his short life, Mozart alternated periods of intense activity - *Don Giovanni*, *Così*, the last symphonies and the fascinating *Clarinet Quintet*, which the Talich also recorded - with periods that were depressingly sterile. Everything took off again in December 1790. He had only a year left to live yet created with unbridled intensity, as if he were aware that he would run out of time. In twelve months, he was to write several short pieces, and notably a last piano concerto, another for clarinet, two operas (*The Magic Flute* and *Titus*), the *Requiem* and... two string Quintet - proof that the genre had grown crucial to his expression.

He inaugurated this last series in late 1790 with the **KV593**, the last, **KV614**, dating from April 1791. The two works lack the fullness and richness of the KV515/516. Their scaled-back dimensions and more luminous tone don't hinder the charm of the pieces, which feature a variety of structural and thematic innovations. In both works, we get the impression that Mozart was seeking to produce a great number of effects using a minimum of means - the lines are purified, the counterpoint more subdued, the dissonance less frequent yet always surprising. Curiously enough, he seems to go back to certain techniques used by Haydn in his quartets.

Many players have a tendency to sweeten the two quintets, making them much more charming even though the composer knew that he was on the edge of the abyss. The Talich are among the rare groups to synthesize this great variety of effects. Their testimony remains essential in approaching a genre that Mozart illustrated only six times, but with incomparable genius.



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 line-up, the ensemble achieved great success with a national, international and contemporary repertoire.

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



la dolce volta

the secret links between an artist and a composition have their label



Creativity is not something that can be turned on and off like a faucet...

Art is a labor of love, a question of patience and concentration. To put demands on it, criteria, quotas, damages it, slowly kills it. Art, like nature, must be allowed to develop and to grow, in order to attain plenitude.

Following this principle, *La Dolce Volta* prefers to privilege quality over quantity. Releases are limited to four or five albums a year, but each of them the fruit of in-depth work, and above all a special relationship between the soloist and the composer. The artists' virtuosity is coupled with their ineffable and highly personal approach, a feeling that can only be expressed through music.

And since jewels worthy of the name can only be offered in special cases, the albums *La Dolce Volta* releases are themselves works of art : each record cover is an original work of art; the digipack's inner sleeve includes a booklet in four languages and an interview with the musician. A bandeau is wrapped around each album, on which is printed the name of the soloist, the name of the composer, and the work performed.

For *La Dolce Volta*, music is not just a shrink-wrapped object for sale. Like all beautiful things in life, it must come to fruition naturally, the result of careful craftsmanship, and offered like an exquisite flower.

For La Dolce Volta music is a question of elegance and beauty without concessions.

www.ladolcevolta.com



The Talich quartet

Die sechs Streichquintetter

Streichquintett in B-Dur KV174	CD 1
Streichquintett in c-Moll KV406	-
Streichquintett in C-Dur KV515	CD 2
Streichquintett in g-Moll KV516	-
Streichquintett in D-Dur KV593	CD 3
Streichquintett in Es-Dur KV614	-

Immer diese
hartnäckig
wiederkehrende
Frage

Warum spricht die Musik Mozarts, obwohl sie doch von ihrem Vokabular und der Art ihres Funktionierens her eindeutig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verankert ist, die Menschen von heute so sehr an?

Mehr als zwei Jahrhunderte trennen uns von diesen Meisterwerken und dennoch, es gibt da in ihnen immer wieder aufs Neue etwas Vertrautes, etwas Bewegendes, etwas, das uns nahesteht, uns, den Menschen einer anderen Zeit. Zahlreiche Musikwissenschaftler, Musiker, Kritiker und Schriftsteller haben versucht, das Rätsel zu lüften. Vergebens. Es scheint, dass in Mozart ein Stück Humanismus oder Menschlichkeit steckt, das stärker war als Sprache, stärker auch als Mode und Technik, so dass es der Vergänglichkeit der Zeit widerstehen kann. Richard Strauss hat einmal, als er sich zu dieser – nennen wir die Dinge beim Wort – recht abgedroschenen Frage äußern sollte, geantwortet: „Mozart genügte es zu singen.“ Zu singen mit einer Sopranstimme oder besser noch einer Klarinette oder einer Geige, um uns so mitten ins Herz zu treffen. Man sollte Klischees von der Art „in seiner Musik sind stets hinter jedem Lächeln Tränen“ meiden, selbst wenn sie zutreffend sind. Es ist ratsamer, sich ohne weitere Hintergedanken an seine Partituren zu halten.

Und dann gibt es da diese kleinen Wunder: die Begegnung zwischen Mozart und einer kleinen Anzahl inspirierter Interpreten. Dank Schallplattenaufnahmen haben wir alle jene Erfahrung von Momenten unnennbarer Anmut machen können, wenn Clara Haskil oder Murray Perahia eines seiner Klavierkonzerte spielen, wenn Carlo-Maria Giulini *Don Giovanni* dirigiert, wenn Teresa Berganza Cherubino singt, wenn Arthur Grumiaux eine Sonate oder ein Violinkonzert interpretiert, wenn Bruno Walter seine letzten Sinfonien anpackt oder das *Requiem*.

Einen solchen Gipfel musikalischer Empfindungen haben wir dann noch einmal erlebt, als uns Ende der neunziger Jahre die Gesamteinspielung der Quintette in der Interpretation des Talich Quartetts erreichte. Zum ersten Mal tritt die Klarheit, die gefühlsgeladene Kraft, die unglaubliche, komplexe und doch zugleich sofort wahrnehmbare Schönheit dieser Stücke, die letztlich wenig in Konzerten gespielt und gar selten nur aufgenommen werden, in aller Deutlichkeit zu Tage.

Das Rätsel um die Überlegenheit Mozarts

Doch kehren wir zu Mozart zurück. Wie groß auch immer die Bewunderung für ihn sein mag, so muss man dennoch auch anerkennen, dass Wolfgang Amadeus kein Erfinder war, keiner, der – wie Joseph Haydn – die musikalischen Formen vereinheitlichte, noch war er ein Schöpfer, der Strukturen und Regeln aufsprengte, wie es Beethoven nach ihm dann getan

Sein Genie lag darin, die Formen und Praktiken, die andere bereits ausprobiert und verfeinert hatten, zu transzendieren.

Haydn gestaltete im Zuge der Erschaffung seiner hundertvier Sinfonien mit viel Fantasie und Eingebung das Genre der Sinfonie. Man kann ihn mit Fug und Recht als den Vater des Klassizismus bezeichnen. Doch hat Mozart ihn ohne jeglichen Zweifel mit dem Erschaffen seiner sechs letzten Sinfonien, die er unter dem Einfluss seines älteren Komponisten-Kollegen geschrieben hat, weit übertroffen. Man höre nur das *Adagio* der *Linzer* Sinfonie, die Schlusssätze der *Prager* und der *Jupiter* Sinfonien oder aber den ersten Satz und vor allem das *Menuetto* aus der 40. Sinfonie in g-Moll, um all das zu erkennen, was Amadeus als nicht zu Imitierendes, als Ewiges und so gesehen als Geniales besaß.

Haydn übernahm mit seinen an die achtzig Quartetten die gleiche Rolle wie bei den Sinfonien. Mozart, nachdem er mehrere der Quartette gehört hatte, war von ihnen so tief beeindruckt, dass er sich selbst daran machte, in dieser Form zu komponieren. Doch die sechs Quartette, die er daraufhin schuf, um sie hernach jenem Musiker, den er so sehr verehrte, zu widmen, scheinen einer anderen Welt anzugehören, einer Welt, die auf andere Art dramatisch, auf andere Art ausgereift ist.

Haydn selbst hatte die ungeheure Überlegenheit seines jungen Schülers anerkannt, und so ist es also keine Beleidigung gegenüber Haydn, wenn man auf sie zu sprechen kommt.

Im gleichen Zuge sollte man auch die wunderbare Reihe von Klavierkonzerten anführen, die in Wien komponiert wurden, und

die allesamt von solch großer Poesie sind und so großen Charme sowie eine dermaßen große Vielzahl an Affekten aufweisen, dass sie alles, was zuvor in dieser Richtung komponiert worden war, weit, weit hinter sich lassen. Und dann sind da ja auch noch die Opern: mit 16 Jahren bereits verpasste Mozart seinem musikalischen Drama *Lucio Silla* eine Musik, mit deren Originalität und Reife nur der große Gluck gleichziehen konnte.

Mozart schenkte dann in den 1780er Jahren einer verdutzten Welt eine Reihe von Meisterwerken, die zu schätzen diese damalige Welt jedoch nicht fähig war, und deren Facettenreichtum, deren Ungesagtes, deren Introspektionen niemals zur Gänze ausgeschöpft wurden.

Vom *Figaro* bis zum *Così* lehrt uns Wolfgang Amadeus, dass die Musik, dass das Orchester, dass eine Flöte oder eine Klarinette uns ebenso viel über die Psychologie eines Protagonisten sagen können wie die Worte, die er singt.

Wahrscheinlich liegt hier das Geheimnis Mozarts begründet: sein gesamtes instrumentales Werk ist wie ein Defilee symbolischer und metaphorischer Personen, deren Klavier-Geschmeidigkeit, deren Geigentriller und Oboen-Klagen die Wahrheit eines Gefühls zum Ausdruck bringen, eine psychologische Annäherung, genau wie bei einer Opernarie. Dies ist es wohl, was Strauss mit seinem Mozart, der immerzu singt, sagen wollte.

Sich mit
fünf Bögen
amüsieren

„Und“, höre ich Sie fragen, „die Streichquintette bei alldem?“ Es handelt sich tatsächlich um eine besondere Form, ein Genre, das in der Musik im deutschsprachigen Raume so gut wie nicht existierte und das Mozart zu dem Seinen machte, um es zu seinem Höhepunkt zu führen.

Unzählige Quartette gab es, nicht nur von Haydn, doch hatten nur die Italiener angefangen, sich der Quintette anzunehmen. Vor allem Boccherini, der ihrer nicht weniger als hundertfünfzig schrieb! Mozart mag einige davon gekannt haben, aber das ist nicht sicher. Wir wissen jedoch, wer die Komposition seines ersten Quintetts **KV174** ausgelöst hat. Unter den Augen Mozarts ruhte ein *Notturmo* in C-Dur, in Wahrheit ein Quintett für zwei Geigen, zwei Bratschen und ein Cello, komponiert im Februar 1773 von Michael Haydn, dem jungen Bruder Josephs, der gerade in Salzburg angekommen war. Und wieder greift das Nacheifern: Wolfgang Amadeus stürzt sich in ein *Quintett* in B-Dur. Von diesem Werk gibt es zwei Versionen, da der jüngere Haydn ihm einige Monate später ein zweites *Notturmo* zeigt; da denkt sich unser junger Komponist, dass er es, sich davon inspirieren lassend und unter Wiederaufnahme einiger Kompositionstechniken, wohl noch besser machen kann; so schreibt er auch nochmals das Trio des *Minuettos* und überarbeitet den Schlusssatz. Es ist wohl überflüssig zu erwähnen, dass seine Partitur mit ganz anderen Wassern gewaschen ist als die seines Freundes.

Die Möglichkeiten, die diese neue Gestaltung ihm (und übrigens auch Michael Haydn) bietet, schienen besonders stimulierend für ihn zu sein: anstatt wie im Quartett der ersten Geige die Hauptrolle zuzuschreiben, kann er sich hier daran erquicken, die erste Geige mit der ersten Bratsche in einen Dialog treten zu lassen und die Echoeffekte zu verstärken. Das Werk hat seine besonders schönen Momente wie zum Beispiel das Adagio mit seinen Effekten des Tonabdämpfens oder den Schlusssatz, dessen Entwicklung reich an Überraschungen ist (eine Quasi-Wiederaufnahme des ersten Themas). Es ist ganz offensichtlich, dass der junge Komponist sich einen Spaß daraus gemacht hat, die fünf Streicher zum Einsatz zu bringen und dabei doch ganz dem Geiste der Galanterie treu zu bleiben.

Dieses Quintett ist liebenswert und gefällig wie viele Seiten aus der Jugendzeit von Amadeus.

Mehr als dreizehn Jahre mussten verstreichen, bevor Mozart sich dann erneut der Sache zuwendet. Dazwischen liegen zahlreiche Reisen, der Bruch mit Colloredo, der Umzug nach Wien und erste Erfolge.

Warum also ist Mozart 1787 überhaupt auf diese Form zurückgekommen und hat sogar drei der Stücke im Subskriptionsverfahren angeboten? Es fehlt nicht an Erklärungen, aber sie bleiben alle spekulativ. Vielleicht hatte Mozart kurz zuvor Boccherini getroffen, der zur gleichen Zeit – auf seinem Weg an den preußischen Hof nach Berlin – in Wien vorbeikam. Wenig wahrscheinlich dies. Ist es dann vielleicht das Ergebnis einer ganz konkreten Auftragsarbeit? Nicht weniger unwahrscheinlich dies, da die drei Werke in einem gemeinsamen Subskriptionspaket geschnürt waren. Lag es vielleicht daran, dass für den Komponisten gerade in diesem Jahr eine Zeit voller Zweifel und Traurigkeit begann? Der Erfolg blieb aus; der Misserfolg der *Hochzeit des Figaro* verbitterte ihn; er wusste, dass ihm nicht viel blieb, und dass neue Orchesterwerke wie zum Beispiel Sinfonien in Wien kaum auf Interesse stoßen würden: seine letzten großen Kompositionen, die 38. *Sinfonie* und das *Concerto KV503*, hatte er für die Stadt Prag geschrieben (wo der *Figaro* ein Triumph war).

Wendet er sich vielleicht also deshalb der Kammermusik zu – einer Musik in kleinen Besetzungen – weil diese kleineren Besetzungen eben leichter zusammenzubringen sind und leichter dazu gebracht werden können, solche Stücke zu spielen? Sollte dies der Grund gewesen sein für die Rückkehr zu den Quintetten? Wahrscheinlich hatte Mozart nach

den sechs Quartetten, die Haydn gewidmet waren, vorübergehend die Möglichkeiten des Quartetts ausgeschöpft. Er wollte etwas Neues beginnen. Nehmen wir einmal an, dass er sich der großen Freude entsann, die er empfunden hatte damals, als er sein erstes Quintett schrieb und die fünf Instrumente zueinander fügte.

Dass eine der drei Quintette aus dem Jahre 1787 bekleidet eher eine Sonderrolle. Welche Referenznummer auch immer es trägt, KV406 oder 516b, so handelt es sich doch nur um eine Transkription. Mozart, der wohl drei Stücke zusammenbringen wollte, dabei aber unter Zeitdruck stand, entschied sich für die Adaptation einer älteren Partitur, bei der er interessante Kompositionsprobleme angehen konnte, denn es war keineswegs selbstverständlich, die Serenade für Bläser KV388 für fünf Streicher umzuschreiben. Diese Serenade, die fünf Jahre zuvor entstanden war und in c-Moll gehalten ist, geschrieben für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte, hebt sich von den sonst üblichen Serenaden, die vor allem der Unterhaltung dienten, durch ihre dunkle Färbung, ihre relative Gedrängtheit (vier Sätze) und eben ihren Mollcharakter ab. Mozart hat sie dennoch wieder aufgegriffen, und er hat dabei nach Lösungen gesucht für die schwierigen Probleme, die sich stellten: so zum Beispiel wenn das Cello ganz allein die Partien der zwei Hörner und der zwei Fagotte zu übernehmen hat! Und dennoch: selbst dieses merkwürdige Quintett ist spannend: sein ernster Charakter, seine hohe Ausdrucksdichte, sein ungewöhnliches, in Kanon-Form gehaltenes Menuett (mit einem Trio, bei dem die Kanons in Umkehrform gesetzt sind), sein Schlusssatz, der flüchtig an Don Giovanni erinnert: all diese Dinge zusammengenommen tragen dazu bei, dass dieses Werk alles andere als unbedeutend ist.

Ein wenig anekdotenhaft aber, das ist es schon, verglichen mit den zwei anderen Quintetten aus demselben Jahr, zwei gewaltige Meisterwerke, zwillingshaft, die von einem Ausmaß sind, wie es in der Kammermusik von Amadeus höchst selten anzutreffen ist: jedes für sich genommen dauert ungefähr fünfunddreißig Minuten. Es ist wie als repräsentierten diese beiden Werke die zwei Seiten des Künstlers Mozart.

Das Erste der Beiden **in C-Dur**, drückt, ohne dabei in übermäßige Freudigkeit zu verfallen, einen gewissen Optimismus aus, eine Rüstigkeit und den Reichtum eines sehr erfindungsreichen Schreibstils, was – alles zusammen – das Werk strahlen lässt. **Das Streichquintett KV516** hingegen, in g-Moll (einer Tonart, die bei Mozart insbesondere Verzweiflung und Tragik Ausdruck verleiht) wirkt wie eine dramatische Befragung zum Tod.

Abgesehen von der Angst vor der Zukunft und seinem erschütterten Selbstvertrauen musste sich Wolfgang Amadeus der Krankheit Leopolds, seines Vaters, stellen, der in Salzburg geblieben war. Im April erfährt er von der Krankheit und er schreibt sofort, noch am 4. April, einen schmerzlich stechenden Brief, den in einer gewissen Länge zu zitieren man mir hier verzeihe, offenbart er doch so anschaulich den seelisch-geistigen Zustand, in dem der Komponist sich befand, als er seine zwei großen Quintette schrieb.

„... wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich ihnen doch wohl nicht zu sagen; - und ich hoffe es auch gewiss - obwohl ich es mir zur gewohnheit gemacht habe mir immer in allen Dingen das schlimmste vorzustellen - da der tod /:genau zu nemmen:/ der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein bild nicht alleine nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! - und ich danke meinem gott daß er mir das glück gegönnt hat mir die gelegenheit /:sie verstehen mich:/ zu verschaffen, ihn als

den schlüssel zu unserer wahren glückseeligkeit kennen zu lernen. - ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken daß ich vielleicht /:so Jung als ich bin:/ den andern tag nicht mehr seyn werde ...“

Wir wissen nicht, wie Leopold auf diesen sehr bewegenden Brief reagiert hat. Was wir wissen ist, dass der Vater Mozarts, nach einer kurzen Zeit der Besserung, am 28. Mai starb.

Man versteht nun besser die gespannte und selten nur ausgeglichene Atmosphäre der zwei Quintette, vor allem des Zweiten. Und dennoch sprudelt Wolfgang Amadeus, inspiriert von den Möglichkeiten des Komponierens für fünf Streicher, nur so von Ideen: die stark ausgebaute Rolle des Cellos, das quasi unabhängig steht, herausgestellt ganz zu Beginn des Quintetts KV515; das Unterwandern der Sonatenform; der thematisch ungewöhnliche Aufbau (das erste Thema von KV516 erstreckt sich über 29 Takte); die lange, langsame Einleitung des Schlussrondos des zweiten Quintetts.

Dieser Erfindungsreichtum wird von den Spielern des Talich-Ensembles ganz besonders schön herausgearbeitet: die Klarheit der Klangebenen, die Virtuosität eines jeden Spielers (die erste Geige, die Bratschen, das Cello!), die mysteriös-tiefgründige Schönheit ihrer ganzen Klangfülle entschlüsseln diese beiden Partituren und bewahren zugleich ihre ganze Lyrik und Dramatik.

Am Rande des Abgrunds

Die letzten Jahre seines kurzen Lebens schwankt Mozart zwischen intensiven Schaffensphasen (*Don Giovanni*, *Così*, die letzten Sinfonien und das faszinierende *Quintett für Klarinette und Streicher*, das das Talich-Ensemble ebenfalls aufgezeichnet hat) und Phasen größter Niedergeschlagenheit und Lähmung. Und dann, im Dezember 1790, startet er noch einmal durch. Er hat nur noch ein Jahr zu leben, aber von nun an arbeitet er fieberhaft, wie als wisse er, dass die Zeit nicht reichen werde. In zwölf Monaten schreibt er mehrere kleine Stücke, aber vor allem auch ein letztes Klavierkonzert, ein weiteres Klarinettenkonzert, zwei Opern (*Die Zauberflöte* und *La clamenza di Tito*), das *Requiem* und... zwei Streichquintette, was beweist, dass diese Form für ihn zu einem essenziellen Ausdrucksmittel geworden war.

Und es ist übrigens auch das **Streichquintett KV593**, mit dem er Ende 1790 diese letzte Schaffensreihe eröffnet, das letzte **Quintett KV614** schreibt er im April 1791. Die beiden Werke besitzen nicht diese Ausdehnung, die bei dem Zwillingsspaar KV515/516 zu beobachten ist. Sie sind reduzierter, weniger ausladend und frisch zupackend, was sie jedoch nicht daran hindert, fesselnd zu sein, und auch wieder angefüllt von strukturellen wie auch thematischen Erneuerungen. Bei beiden Werken hat man das Gefühl, Mozart habe versucht, mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Effekten zu erzielen: die Linien werden klarer, der Kontrapunkt weniger flexibel, die Dissonanzen verringern sich, bewahren aber ihre Kraft zu überraschen. Interessanterweise scheint Mozart einige der Techniken wieder aufzunehmen, die er in seinen *Haydnquartetten* verwendet hatte.

Viele Interpreten neigen dazu, diese zwei Quintette zu verweichlichen, sie bezaubernder klingen zu lassen, wo doch der Komponist nur allzu gut wusste, dass er am Rande des Abgrunds steht. Das Talich-Ensemble gehört zu den wenigen Ensembles, die die ganze Bandbreite der Affekte einzufangen wissen. Ihre Spiel- und Lesart ist weiterhin essenziell für jede Annäherung an ein Genre, das Mozart nur sechs Mal umgesetzt hat, dies aber mit einer Könnerschaft, die ihres Gleichen sucht.



Das Talich Quartett entwickelt sich seit nunmehr fast fünfundvierzig Jahren mit einer Folge renommierter Musiker und gilt weltweit als Inbegriff tschechischer Musikkultur.

Jan Talich, Gründer des Quartetts im Jahre 1964, ist der Neffe von Václav Talich, Chefdirigent der Tschechischen Philharmonie von 1919 bis 1939.

Im Jahre 1970 übergibt Jan Talich seinen Platz als Primarius dem großen Geiger Petr Messiereur. Zu dem Ensemblegründer an der Bratsche und Petr Messiereur an der Geige kommen noch zwei weitere Ensemblemitglieder hinzu: Jan Kvapil, ebenfalls Geiger, und Evzen Rattay am Cello. In dieser neuen Zusammensetzung erreicht das Ensemble ein außergewöhnlich hohes Niveau sowohl im tschechischen und internationalen als auch im zeitgenössischen Repertoire.

Nach Paris kommt das Talich Quartett dann zum ersten Mal im Jahre 1975, auf Einladung des AMC. Der große Erfolg in Paris beschert dem Ensemble im Jahre 1976 eine erste Reise in die USA sowie 1977 eine Auszeichnung durch die Akademie Charles Cros: das Quartett wird geehrt für seine tiefgründige Interpretation der amerikanischen Quartette Antonín Dvoráks.

Mit seinem legendären Namen hat sich das Talich Quartett 1997 unter der Leitung von Jan Talich, dem zweiten seines Namens, eine zweite Jugend geleistet. Das Quartett konzertiert weltweit und gilt allorts 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



la dolce volta
die geheimen Banden zwischen Künstler und Werk haben ihr Label



Kreativität kann man nicht mal eben aufdrehen wie einen Wasserhahn...

Kunst ist das Werk von Liebe, Geduld und Konzentration. Setzt man ihrem Fluss mit Auflagen, Kriterien und Quoten zu, so bedeutet das unweigerlich die Beschädigung und Deformierung der Kunst. Es kommt einem langsamen Abtöten gleich. Wie der Natur, so müssen wir auch der Kunst die Zeit einräumen, die sie braucht, um sich zu entfalten und zu reifen. Nur so eröffnet sich unseren Sinnen die ganze Schönheit eines jeden Werks.

Bei La Dolce Volta leben wir nach genau diesem Prinzip. Bei uns geht stets Qualität vor Quantität. Vier bis fünf Alben im Jahr bringen wir heraus, doch jedes Album ist das Ergebnis langer, sorgfältigster Arbeit und vor allem der ganz besonderen Beziehung zwischen Interpret und Komponist. Die Virtuosität der Künstler geht einher mit ihren ganz persönlichen, unnennbaren Gefühlen, Gefühlen, die allein von der Musik zum Ausdruck gebracht werden können. So wie man auch jedes Juwel, das seines Namens würdig ist, in einem Schmuckkasten präsentiert, werden bei La Dolce Volta die CDs zu kleinen, eigenständigen Kunstwerken: Jede CD zierte ein eigens für sie geschaffenes Bild; im Innenteil dann, wenn man die mit dem Bild geschmückte Hülle aus Karton abgenommen hat, gelangt man zum Booklet, das eine – in mehrere Sprachen übersetzte – ganz frische Begegnung mit dem Interpreten bereithält. Jede CD ist von einem Band umschlossen, auf dem die Namen von Interpret und Komponist sowie das gespielte Werk geschrieben stehen.

Für La Dolce Volta ist Musik kein Produkt, das man mal eben verpackt und verkauft. Wie alle schönen Dinge des Lebens, so muss auch die Musik auf natürliche Weise entstehen können. Man sollte ihr stets die größtmögliche Aufmerksamkeit zollen und sie weiterreichen wie eine edle Blume.

Dies ist das unumstößliche Anliegen von La Dolce Volta: dafür zu sorgen, dass die Musik Eleganz und Schönheit mit sich führt und von ihnen umgeben ist, immerzu.

www.ladolcevolta.com



Le langage de l'image de Bernard Martinez

Pourquoi certaines images nous émeuvent-elles ? Quels sont les « ingrédients » qui font une photo réussie ? Pour répondre à ces questions, La Dolce Volta souligne les éléments qui constituent une image : éclairage, perspective, couleurs, lignes, composition...

Les magnifiques clichés de Bernard Martinez donnent toutes les clés pour comprendre les sensations que fait naître une photographie. Photographe reporter, puis journaliste, Bernard Martinez est devenu photographe indépendant en 1998. Infographiste, retoucheur, il nourrit une véritable passion pour le Mac et les outils logiciels. Il s'est spécialisé dans l'imagerie 3D pour laquelle il a conçu un appareil photo spécial.

Bernard Martinez's language of the image

Why are we moved by certain images? What are the "ingredients" that make a photograph successful? In order to answer these questions, La Dolce Volta underlines the elements that constitute an image: lighting, perspective, colours, lines, composition...

Bernard Martinez's magnificent photographs offer keys for the understanding of what constitutes a photograph. Reporter-photographer, then a journalist, Bernard Martinez became an independent photographer in 1988. Computer artist, photo restorer, he is a true devotee of the Apple Mac and its software. His speciality is 3-D images, for which he has designed a special camera.

Die Bildsprache von Bernard Martinez

Warum berühren uns manche Bilder besonders stark? Und worin liegt das „Geheimnis“ eines gelungenen Fotos? La Dolce Volta geht diesen Fragen nach und unterstreicht all jene Elemente, die ein Foto ausmachen: Licht, Perspektive, Farben, Linien, Bildaufbau... Die wunderbaren Fotografien von Bernard Martinez geben uns den Schlüssel an die Hand, den wir benötigen, um all die Gefühle zu verstehen, die ein Foto in uns auslösen kann...

Bernard Martinez war zunächst als Fotoreporter tätig und dann als Journalist; seit 1998 arbeitet er als freischaffender Fotograf. Er ist Mediengestalter und Retuscheur und hegt eine wahre Leidenschaft für den Mac und die Arbeit mit verschiedenen Software-Programmen. Er ist Spezialist auf dem Gebiet der 3D-Bildgestaltung, für die er eigens einen Fotoapparat erfunden hat.



© Arpège - Calliope 1990 & © La Dolce Volta 2012
Enregistrements CDs 1 et 2 réalisés en 1990 et 1993
(Paris, Église Notre-Dame du Liban)

sous la direction technique et artistique de Georges Kisselhoff.
Enregistrement CD 3 réalisé en 1995 (Sion, Fondation Tibor Varga)
sous la direction technique et artistique de Nicolas Bartholomée

Versions remasterisées en janvier 2012 par François Eckert (Sonomaître)

Couverture et illustrations : © Bernard Martinez
Photos Talich : DR Fond Talich

Textes : Jean-Luc Macia
Traductions : Elizabeth Ayre & Jerome Reese (GB), Schirin Nowrousian (D)
© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Création graphique : Hervé Tenot, www.lafabriquedelimage.com
Réalisation : stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV109.1