

# JOSEPH HAYDN

## THE LAST THREE STRING QUARTETS

OP. 77 OP. 103

PRAŽÁK QUARTET

**PRAHA**  
*Digitals*





# PRAŽAK QUARTET

Jana Vonášková violin

Marie Fuxová violin

Josef Klusůň viola

Jonáš KREJČÍ cello

## JOSEPH HAYDN (1732-1809)

### **String Quartet in G major, op.77, no.1 (Hob.III:81)**

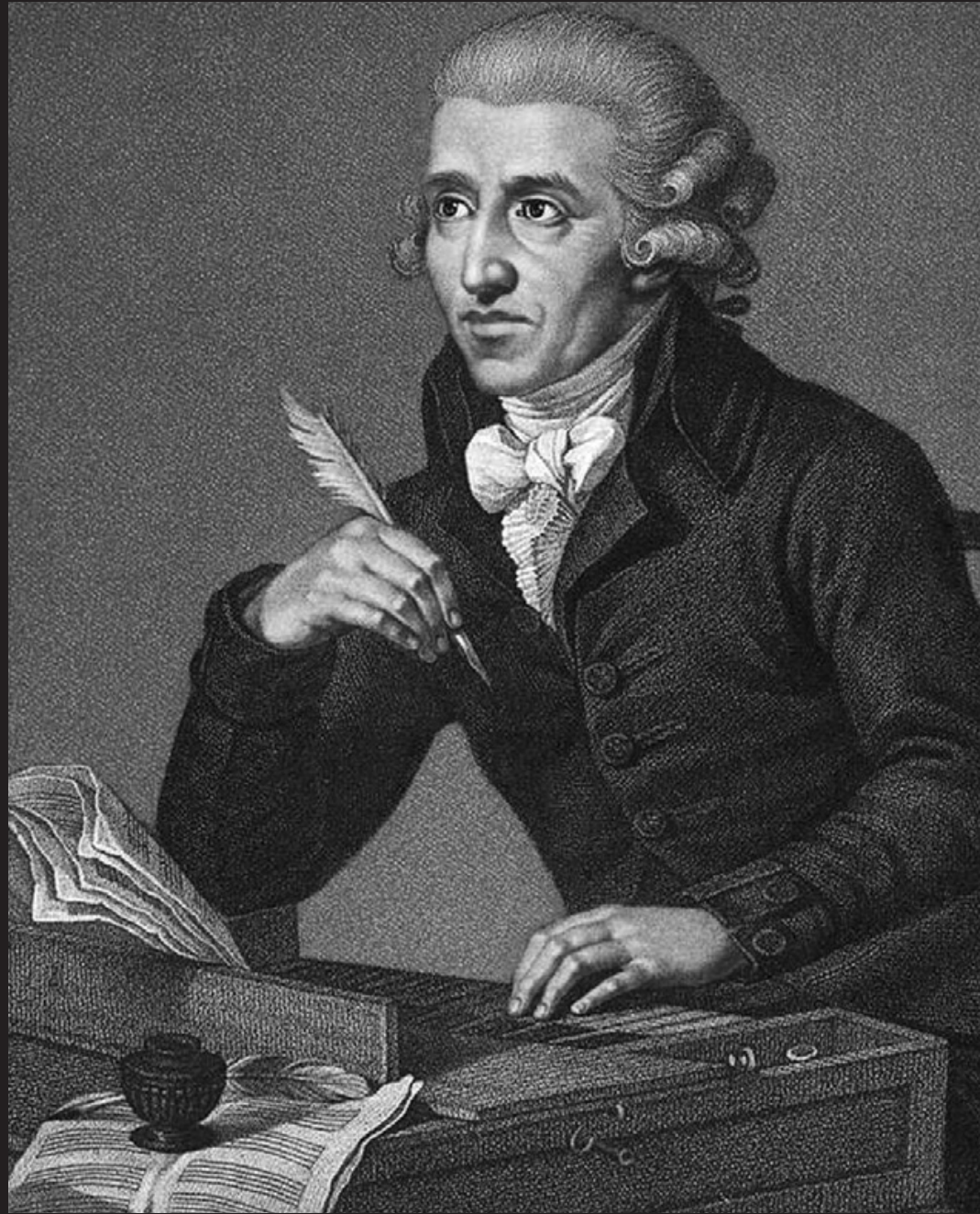
- |                               |      |
|-------------------------------|------|
| 1. I. Allegro moderato        | 7'10 |
| 2. II. Adagio                 | 5'54 |
| 3. III. Menuet. Presto - Trio | 4'10 |
| 4. IV. Finale. Presto         | 5'34 |

### **String Quartet in F major, op.77, no.2 (Hob. III:82)**

- |                             |      |
|-----------------------------|------|
| 5. I. Allegro moderato      | 7'36 |
| 6. II. Menuet. Presto       | 5'02 |
| 7. III. Andante             | 7'32 |
| 8. IV. Finale. Vivace assai | 5'59 |

### **String Quartet in D minor, op.103 (unfinished - Hob.III:83)**

- |                                       |      |
|---------------------------------------|------|
| 9. I. Andante grazioso                | 5'27 |
| 10. II. Menuetto ma non troppo presto | 5'   |



# TRANSMISSION

Denis Rey-Bellet

Father of the modern string quartet with his Op. 20 quartets and above all his six Op. 33 quartets, to which Mozart paid homage via those he dedicated to him, Joseph Haydn composed 68 true (!) quartets in the space of thirty years (1769-1799) – even if the quartets preceding Op. 20 are often considered to be closer to divertimenti. Like Marc Vignal, modern musicologists do not include in this corpus the *Seven Last Words of Christ* (originally composed for chamber orchestra), nor the seven apocryphal scores (including op. 3), the divertimenti for quartet with horns and the symphonic reductions; they do however include ten early scores (1757-60) grouped together as the *Fürnberg Quartets*. Today, only the original manuscripts of the two quartets that make up Op. 77 are still accessible and are kept in the National Library in Budapest (Széchényi National Library). They were published in facsimile in 1972 and republished in 1980.

In 1799, Haydn, then aged 67, undertook the composition of a cycle of six quartets dedicated to Prince Lobkowitz, Beethoven's future patron. He

nevertheless only finished two of them, grouped together as Op. 77. He agreed to have these two quartets published separately in September 1802 by Artaria in Vienna. It should be remembered that in 1801 Ludwig van Beethoven published his six quartets op. 18, dedicated to the same Prince Lobkowitz.

For a long time Haydn wanted to add at least a third quartet to the first two, but he was prevented from doing so by the composition of *The Seasons*, and then by that of *The Creation*, which kept him occupied until the end of 1801. He started to work on the quartet at the beginning of 1802, but was again interrupted by the composition of the *Harmoniemesse*, premiered in September of the same year. During 1803 he completed the two central movements of this unfinished third quartet: these were sent in April 1806 to the publishers Breitkopf & Härtel in Leipzig. They published them in October 1806 together with the old master's visiting-card on which, after the final notes, are inscribed the four opening bars of the vocal quartet *Der Greis* (The Old Man, Hob.

XXVc.5) to a text by Gleim whose first words he had written down: *Hin ist alle meine Kraft alt und schwach bin ich* (All my strength is gone – weak and old am I). At the age of seventy-four, no longer able to read or speak without difficulty, Haydn had for eight years left his friend and future biographer, the diplomat and writer Georg August Griesinger, to manage his affairs and to conduct discussions with publishers and patrons. On handing him the manuscript of this ‘unfinished’ Quartet, he said: *This is my last-born child, but it still resembles me*. For almost four years he had refused publication, still hoping to have the time and strength to complete it. In May 1807 a new edition (by Artaria) appeared with the title ‘3rd and last quartet, Work 77’, while in November 1806 Johann Anton André’s edition assigned **Op. 103** to it, a numbering later taken up by Ignaz Pleyel and which has passed into posterity.

#### **Quartet in G major, op. 77, no. 1 (Hob.III.81)**

On a compositional level, this work’s daring surpasses that of the final *London Symphonies*. The harmonic language is frankly new and prefigures Beethoven and the Romantics, Mahler included. If the enharmonic relations and chromaticism

are often more provocative for their didactic humour than because of their expressive intent, as with Mozart, they allow for astonishing changes of key through the use of pivot-notes which actually belong to two very distant keys. Here such distant modulations abound and the relationships between keys are often audacious, if not to say adventurous. The instrumental writing sometimes forces the violins to jump (up to two and a half!) octaves, while the viola and cello step out of their role of providing *continuo* or counterpoint, playing in the upper register.

The 2/2 **Allegro moderato** begins with energetic march rhythms such as will later be found in the Viennese themes of the *Allegro energico, ma non troppo* (*heftig, aber markig*) of Mahler’s Symphony No. 6 or in several of Franz Schubert’s marches for piano. This dogged theme earned the quartet the curious nickname of *Komplimentier-Quartett* (‘Compliments’ Quartet). To what did these ‘compliments’ refer? To Haydn’s years as a zealous servant, bowing against the backdrop of this somewhat stereotypical march? The latter’s opening theme re-appears in the tonic key<sup>1</sup> and then, after a transition in triplets, in the dominant<sup>2</sup>,

---

1 Bar 14.

2 Bar 27 in the violin and cello.

D major. These ‘compliments’ are followed by a passage in triplet quavers leading to the secondary theme in D.<sup>3</sup> Very lyrical, almost emphatic, its first three notes (D-C#-D) are derived from the E-D#-E motif of the opening bars.

The development begins in C and exploits the whole of the first theme, then the triplets and the secondary theme, while modulating around anchor notes. When the main theme reappears, although it differs slightly from the initial version, the key of G major is reminiscent of a true recapitulation. A few bars further on, it however modulates into F# minor via the dominant, C#. The latter, repeated four times in unison, finally becomes the third of A major. This irregular recapitulation confirms the incessant changes imposed on the tonal layout during the development. The second theme, already developed at length, no longer appears, while the initial theme and triplet figures are again juxtaposed. A vigorous conclusion sees the viola take up the former’s dotted rhythm, providing a counterpoint to the violins and cello. The *Adagio* in E flat major (a third away from the key of the first movement), is a monothematic sonata form

without repeats, whose theme begins with a broad solemn phrase stated in unison by the four instruments. The very free development gives the impression that its horizon expands as it slowly unfolds, by the sole means of polyphonic work and the play of modulations (B flat minor, D flat major).

Although entitled **Menuetto** (tempo *presto*), the third movement is in fact a breathtaking scherzo in which the old Haydn, clearly having lost none of his genius, prefigures Beethoven. The movement begins with the four instruments in a spirited unison, then the first violin takes off in two-octave leaps<sup>4</sup> and assumes the role of an undisputed soloist (its range extending to D# in the highest register). A masterly cadence introduces the central Trio in E flat, an extraordinary whirlwind without the slightest repeat, whose tension is skilfully maintained. The **finale**, also a *presto* in 2/4, is structured in monothematic sonata form. The theme is first stated in unison<sup>5</sup> and then by the first violin, with each repetition increasing in virtuosity and presented in an increasingly close canon. The recapitulation and coda again oblige

---

3 Bar 39.

4 Bars 8-10.

5 Bars 1-8.



the first violin to use its extreme high register, combining intensity and brio with a maximum degree of tension.

**Quartet in F major, Op. 77 No. 2 (Hob.III.82)**

Less spectacular than its predecessor, the **Quartet in F**, like other masterpieces by Haydn, conceals a very winsome beauty and richness of inspiration: its apparent simplicity hides the wink with which the old master addresses us a farewell full of elegance and charm. The initial 2/2 **Allegro moderato** begins with a leitmotif composed of five notes, reappearing from bar 9. This theme is then developed,<sup>6</sup> passing somewhat abruptly from one instrument to another, from which a five-quaver motif emerges, stated earlier and elaborated as the development continues. The recapitulation is preceded by three *fortissimo* followed by three *pianissimo* chords, prefiguring Beethoven. The **Menuetto**, marked *Presto* in the autograph score but *Presto ma non troppo* in the Artaria edition, appears in Haydn's output for a second time - a first since the quartets Op. 64 nos. 1 and 4 of 1790. Here Haydn plays with great rhythmic flexibility, an immediately perceptible 2/4 meter being extended and superimposed

upon a 3/4 time signature that functions as a background, all combined with complex harmonic work. After a bar of silence, the Trio follows on *pianissimo* in D flat major - a key in total contrast with the preceding section, and whose tenderness and atmosphere recall the A flat *affetuoso* of the Quartet Op. 20 no. 1 of 1772. This Trio is followed by a coda, based on the initial theme of the Menuetto, which in the space of nine bars, *pianissimo* throughout, provides the transition to the *da capo*.

The **Andante** (D major, in 2/4) is one of the masterpieces of the art of the quartet. This set of variations begins with a two-voiced theme stated by the first violin and cello, which is then completed by the second violin and viola, giving rise to a four-part chorale<sup>7</sup> - a moving and beautiful musical discussion within the extraordinary world of the string quartet. The theme, in two parts, both repeated, is one of those slow marches of which Haydn knows the secret. It is taken up in the main key (variation I) by the 2nd violin, modulates to F and is then presented *fortissimo* in D. It is subsequently taken up by the cello (variation II), then varied by means of

---

6 Bars 58-114.

7 Bar 13 ff.



counter-melodies in demisemiquavers, reaching a peak of intensity<sup>8</sup> that marks the start of variation III, assigned to the 1st violin and in four voices once again. A brief coda finally begins, marked by the C natural of the 2nd violin and viola and the syncopations of the cello on a low D, concluding this sublime Andante.

The 3/4 **Finale**, *vivace assai*, opens with an F major chord. The movement, in brilliant sonata form, begins with a very playful, incisive and energetic theme that is somewhat reminiscent of certain pages of Op. 76 no. 6. The second theme consists of two equally important, strongly syncopated motifs. These syncopations dominate most of the movement, especially in the vast central development which makes full use of the polyphonic possibilities of the thematic kernel and is structured by powerful accents (*sforzandi*) and a harmonic freedom that constantly transcends it. This movement already prefigures the dense monothematic writing without literal repetition (*durchkomponiert*), that will henceforth be the hallmark of Viennese music as exemplified by Beethoven's Op. 132 and then, a century later, by Schönberg's Op. 7.

### **Quartet in D minor, op.103** - unfinished

The **Andante grazioso** in B flat major (in 2/4) and **Menuetto ma non troppo presto** in D minor, with a trio in D major, are the two central movements of this unfinished project of a D minor quartet. Sketches of these two movements allow us to date them with some precision: around January 1802 for the Menuetto, before the vast undertaking that was to be the *Harmoniemesse*, and 1803, a year later, for the *Andante grazioso*. Haydn sent them to his publisher Breitkopf & Härtel in Leipzig on April 2, 1806. The very melancholic **Andante grazioso** is in ternary A-B-A' form with a coda. Part A, in B flat major, itself follows a ternary pattern (a-b-a'). With its flights of virtuosity and *forte* dynamics, the first violin attempts to counter the sorrowful phrase previously introduced by the viola. The harmonic and tonal layout is surprisingly daring, with each of the thematic statements A and B moving into a different key or modulating. The movement opens in B flat major (A) before moving without a transition into G flat major (start of the B section) and then into C# minor (enharmonic relation to D flat major, second part of B), before returning to B flat for the reprise of the introductory motif.

---

8 Bar 105.

The normally fast and lively **Menuetto** (*ma non troppo presto*) is here unstable, dispelling neither the sadness nor the anxiety of the old master. Its theme is hesitant, to say the least, while its D major trio forms a hymn that is not devoid of religiosity and is almost symphonic in character. The return of the minuet creates a real shock, with its chromatic canons, interrupted cadences and an added bar of silence. This strong tension ends in a furious final flight: one can imagine the bitter old Haydn thinking of the allegros that his illness and age will no longer allow him to put down on paper.

# TRANSMISSION

Denis Rey-Bellet

Joseph Haydn gilt als Vater des modernen Streichquartetts mit seinen Quartetten op. 20 und vor allem seinen sechs Quartetten op. 33, denen Mozart mit seinen dem älteren Komponistenkollegen gewidmeten Quartetten später huldigte. Haydn komponierte im Zeitraum von dreißig Jahren (1769-1799) achtundsechzig echte (!) Streichquartette – obwohl die Quartette vor dem Opus 20 oft als dem Divertimento näher stehend angesehen werden. Wie Marc Vignal zählen die modernen Musikwissenschaftler *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (ursprünglich für Kammerorchester), die sieben apokryphen Werke (darunter op. 3), die Divertimenti für Streichquartett mit Hörnern und die Sinfonie-Reduktionen nicht zu diesem Korpus, wohl aber zehn frühe Kompositionen (1757-1760), die als sog. Fürnberg-Quartette zusammengefasst sind. Heutzutage sind nur noch die Originalmanuskripte der beiden Quartette des Opus 77 zugänglich; diese werden in der Ungarischen Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest aufbewahrt. Sie wurden 1972 im Faksimile veröffentlicht und 1980 neu aufgelegt.

1799 begann der damals siebenundsechzigjährige Haydn mit der Komposition eines Zyklus von sechs Streichquartetten, die er Fürst Lobkowitz, Beethovens künftigen Gönner, widmete. Allerdings vollendete er nur zwei davon, die als Opus 77 zusammengefasst sind. Er stimmte zu, diese beiden Quartette im September 1802 separat bei Artaria in Wien zu veröffentlichen. Zur Erinnerung: Ludwig van Beethoven veröffentlichte 1801 seine sechs Streichquartette op. 18, die er eben diesem Fürsten Lobkowitz zueignete.

Haydn hegte schon lange den Wunsch, den ersten beiden Quartetten wenigstens ein drittes hinzuzufügen, wurde aber durch die Komposition der *Jahreszeiten* und dann durch die der *Schöpfung* daran gehindert, welche ihn beide bis Ende 1801 in Anspruch nahmen. Er ging dieses dritte Quartett Anfang 1802 an, die Arbeit wurde aber wiederum durch die Komposition der *Harmoniemesse* unterbrochen, welche im September desselben Jahres uraufgeführt wurde. Im Laufe des Jahres 1803 vollendete er die beiden Mittelsätze dieses unvollständig gebliebenen dritten Quartetts



und sandte sie im April 1806 an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig. Sie wurden im Oktober 1806 mit der Visitenkarte des alten Meisters veröffentlicht, auf der nach den letzten Noten die ersten vier Takte des Vokalquartetts *Der Greis* (Hob. XXVc.5) abgedruckt sind, auf einen Text von Johann Wilhelm Ludwig Gleim: „Hin ist alle meine Kraft / alt und schwach bin ich“. Haydn konnte mit vierundsiebzig Jahren nur noch mit Mühe lesen und sprechen; er hatte schon acht Jahre zuvor seinem Freund und späteren Biographen, dem Diplomaten und Schriftsteller Georg August Griesinger, die Verwaltung seiner Geschäfte sowie die Verhandlungen mit Verlegern und Gönnern übertragen. Das Manuskript dieses „unvollendeten“ Quartetts übergab er Griesinger mit der Bemerkung: „Es ist mein letztes Kind, aber es sieht mir doch noch ähnlich“. Fast vier Jahre lang hatte er die Veröffentlichung abgelehnt, immer noch in der Hoffnung, Zeit und Kraft für die Vollendung des Quartetts zu finden. Im Mai 1807 erschien bei Artaria ein Erstdruck mit dem Titel „3<sup>e</sup> et dernier quatuor, Œuvre 77“ (3. und letztes Quartett, Opus 77), während das Werk in der Ausgabe von Johann Anton André im November 1806 als **op. 103** firmiert, eine Nummerierung, welche später von Ignaz Pleyel aufgegriffen und so der Nachwelt überliefert wurde.

### **Streichquartett in G-Dur op. 77 Nr. 1 Hob. III:81**

Die tonsetzerische Kühnheit dieser Komposition übertrifft die der letzten *Londoner Sinfonien*. Die harmonische Sprache ist offenkundig neu und kündigt schon Beethoven und die Romantiker an, Mahler eingeschlossen. Wenn Enharmonik und Chromatik oft mehr durch ihre humorvolle „Didaktik“ provozieren als dass sie absichtlich eingesetzt werden, wie bei Mozart etwa, so ermöglichen sie doch erstaunliche Tonartwechsel durch die Verwendung von Pivot-Noten, die eigentlich zu zwei sehr weit voneinander entfernten Tonarten gehören. Hier gibt es diese entlegenen Modulationen im Überfluss und die Beziehungen zwischen den Tonarten sind oft gewagt, wenn nicht sogar abenteuerlich. Der instrumentale Tonsatz zwingt die Violinen manchmal zu Oktavsprüngen (bis zu zweieinhalb!), während die Bratsche und das Cello aus ihrer Rolle als *Continuo* oder kontrapunktische Spieler in der oberen Lage heraustreten.

Das **Allegro moderato** im 2/2-Takt beginnt mit energischen Marschrhythmen, die sich später in den Wiener Themen des *Allegro energico*, *ma non troppo* (heftig, aber markig) von Mahlers Symphonie Nr. 6 oder in mehreren von Franz Schubert für Klavier geschriebenen Märschen

wiederfinden sollten. Dieses entschlossene Thema brachte dem Quartett den recht kuriosen Beinamen *Komplimentier-Quartett* ein. Worauf bezogen sich diese „Komplimente“? Auf Haydns Jahre als beflissener Bediensteter, der sich zu diesem etwas klischeehaften Marsch verbeugt? Das Eröffnungsthema des Marsches erscheint wieder im Haupt-Ton<sup>1</sup> und dann, nach einer triolischen Überleitung, in der Dominant-Tonart<sup>2</sup> in D-Dur. Nach diesen „Komplimenten“ folgt eine Passage in Achteltriolen, die zum Seitenthema in D<sup>3</sup> führt. Die ersten drei sehr lyrisch, fast emphatisch gehaltenen Noten (D-Cis-D) sind aus dem E-Dis-E-Motiv der Eröffnungstakte hervorgegangen.

Die Durchführung beginnt in C und nutzt das gesamte erste Thema, dann die Triolen und das Seitenthema, während sie um Stütznoten herum moduliert. Wenn das Hauptthema wieder erscheint, wenn auch in einer leichten Abweichung von der ursprünglichen Fassung, lässt die Tonart G-Dur an eine echte Reprise denken. Es moduliert jedoch ein paar Takte später nach fis-Moll mit der Dominante Cis. Diese wird viermal im Unisono wiederholt und schließlich zur A-Dur-Terz. Die

unregelmäßige Reprise bestätigt die unaufhörlichen Mutationen, die der tonalen Ebene in der Durchführung auferlegt werden. Das Seitenthema, das bereits ausführlich verarbeitet wurde, taucht nicht wieder auf, während das Anfangsthema und die Triolenfiguren einer erneuten Konfrontation unterzogen werden. In einem energischen Schluss nimmt die Bratsche den punktierten Rhythmus des ersten Themas auf und stellt sich den Geigen und dem Cello kontrapunktisch entgegen. Das **Adagio** in Es-Dur (eine Terzrelation zum ersten Satz) bietet eine monothematische Sonatensatzform ohne Reprise, deren Thema mit einer großen feierlichen Phrase beginnt, die von den vier Instrumenten unisono vorgetragen wird. Die sehr freie Durchführung erweckt den Eindruck, dass sich ihr Horizont während ihres langsamen Fortschreitens allein schon durch die polyphone Behandlung und das Spiel mit Modulationen (b-Moll, Des-Dur) erweitert.

Obwohl mit „**Menuetto**“ (im Presto) überschrieben, ist der dritte Satz in Wirklichkeit ein atemberaubendes Scherzo, in dem der alte Haydn, der offensichtlich nichts von seinem Genie

---

1 Takt 14.

2 Takt 27 in der Violine und im Violoncello.

3 Takt 39.

verloren hatte, schon Beethoven ankündigt. Der Satz beginnt temperamentvoll mit einem Unisono der vier Instrumente, dann hebt die erste Geige in Zwei-Oktaven-Sprüngen<sup>4</sup> ab und nimmt so eine unbestreitbare Soloposition ein (ihr Tonumfang reicht bis zum zweigestrichenen d). Das zentrale Trio in Es leitet sie mit einer meisterhaften Kadenz ein, es handelt sich um einen bemerkenswerten „Wirbelwind“ ohne die geringste Wiederholung, mit einer geschickt aufrechterhaltenen Spannung. Das **Finale**, ebenfalls ein Presto im 2/4-Takt, ist als monothematische Sonatensatzform strukturiert. Das Thema wird zuerst unisono<sup>5</sup> und dann von der ersten Geige vorgetragen, wobei jede Wiederholung immer mehr an Virtuosität zunimmt, mit einer immer dichter werdenden kanonischen Form. Die Reprise und die Coda zwingen die erste Violine erneut dazu, ihre extrem hohen Lagen einzusetzen, wobei sie Intensität und Brillanz mit maximaler Spannung miteinander verbindet.

### **Streichquartett in F-Dur op. 77 Nr. 2 (Hob. III.82)**

Das **F-Dur-Quartett** kommt zwar weniger spektakulär als sein Vorgänger daher, besticht jedoch wie andere Haydn-Meisterwerke sowohl durch seine Schönheit als auch seinen Einfallsreichtum. In seiner scheinbaren Schlichtheit verbirgt sich das Augenzwinkern, mit dem sich der Altmeister voller Eleganz und Charme verabschiedet. Das einleitende **Allegro moderato** im 2/2-Takt beginnt mit einem fünf Notenn umfassenden Thema als Leitmotiv, das ab Takt 9 wieder auftaucht. Dieses Thema wird dann mit eher heftigen Passagen in jedem Instrument durchgeführt<sup>6</sup>, aus denen sich ein aus fünf Achtelnoten bestehendes Motiv herauschält, das zuvor vorgestellt und im Verlauf der Durchführung verarbeitet wird. Der Reprise gehen drei Fortissimo-Akkorde voraus, gefolgt von drei Pianissimo-Akkorden, eine Vorausweisung auf Beethoven. Das **Menuetto**, im Autograph als Presto angegeben, firmiert in der Artaria-Ausgabe jedoch als **Presto ma non troppo** und erscheint als zweiter Satz in diesem Haydn-Werk,

---

4 Takte 8-10.

5 Takte 1-8.

6 Takte 58-114.



erstmals wieder seit den Quartetten op. 64 Nr. 1 und 4 von 1790. Hier setzt Haydn auf die große rhythmische Flexibilität, indem er ein sofort spürbares 2/4-Metrum weiterführt, welches ein als Hintergrund dienendes 3/4-Metrum überlagert, und dies alles bei einer komplexen Harmonik. Nach einem Pausen-Takt setzt sofort das Trio *pianissimo* in Des-Dur ein, einer Tonart, die in völligem Kontrast zum Vorherigen steht und deren Zartheit und Stimmung an das *Affetuoso* in As-Dur des Quartetts op. 20 Nr. 1 von 1772 erinnert. Auf dieses Trio folgt eine auf dem Anfangsthema des Menuetts basierende Coda, welche in neun Takten stets *pianissimo* den Übergang zum *Da capo* herstellt.

Das **Andante** (in D-Dur sowie im 2/4-Takt) stellt eines der Meisterwerke des Streichquartettschaffens dar. Diese Variationenreihe beginnt mit einem zweistimmigen Thema in der ersten Violine sowie dem Cello, das von der zweiten Violine und der Bratsche zu einem vierstimmigen Choral<sup>7</sup> ergänzt wird – eine ergreifende und wunderschöne musikalische Auseinandersetzung in der außergewöhnlichen Welt des Streichquartetts. Das Thema in zwei Teilen, welche beide wiederholt werden, ist einer von

Haydns so charakteristischen langsamen Märschen. Es wird im Hauptton (Variation I) von der zweiten Geige aufgegriffen, nach F moduliert und dann *fortissimo* in D präsentiert. Anschließend wird es vom Cello aufgegriffen (Variation II), dann durch Kontrapunkt in Zweiunddreißigsteln variiert, bis zu einem Höhepunkt an Intensität<sup>8</sup>, der den Beginn der Variation III angibt, welche der ersten Geige zukommt und dann wiederum vierstimmig gesetzt ist. Schließlich beginnt eine kurze Coda, die durch das mit einem Auflösungszeichen versehene C in der zweiten Violine sowie der Viola und die Synkopen des Cellos auf einem tiefen D gekennzeichnet ist und dieses erhabene *Andante* beschließt.

Das **Finale**, *vivace assai* im 3/4-Takt, beginnt mit einem F-Dur-Akkord. Der Satz in brillanter Sonatensatzform beginnt mit einem sehr spielerischen, prägnanten und energischen Thema, das durchaus an einige Abschnitte des Op. 76 Nr. 6 erinnert. Das Seitenthema besteht aus zwei gleichwertigen, stark synkopierte Motiven. Diese Synkopen dominieren den größten Teil des Satzes, besonders in der ausgedehnten zentralen Durchführung, die die polyphonen Möglichkeiten des thematischen Kerns voll ausschöpft und durch starke Akzentuierung (*Sforzandi*) und eine

---

7 Takt 13 ff.

8 Takt 105.

harmonische Freiheit strukturiert ist, die beide diesen Satz ständig transzendieren. Er kündigt bereits die Dichte des monothematischen Tonsatzes ohne Textwiederholung (*durchkomponiert* [sic!]) an, die von nun an das Markenzeichen der Wiener Musik werden sollte, nach dem Beispiel von Beethovens op. 132 sowie ein Jahrhundert später von Schönbergs op. 7.

### **Streichquartett in d-Moll op.103 Hob. III:83 – unvollständig**

Das **Andante grazioso** in B-Dur (im 2/4-Takt) und das **Menuetto ma non troppo presto** in dMoll, mit einem Trio in D-Dur, bilden die beiden Mittelsätze dieses unvollendet gebliebenen Vorhabens für ein Streichquartett in d-Moll. Skizzen dieser beiden Sätze ermöglichen eine halbwegs genaue Datierung, etwa auf den Januar 1802 für das Menuetto, vor dem gewaltigen Unterfangen, welches die *Harmoniemesse* darstellte, sowie auf 1803, ein Jahr später, für das *Andante grazioso*. Haydn schickte sie am 2. April 1806 an seinen Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig. Das von tiefer Melancholie geprägte **Andante grazioso** ist in der dreiteiligen Liedform A-B-A' mit Coda gesetzt. Der A-Teil, in B-Dur, folgt selbst einer dreiteiligen Liedform

(a-b-a'). Die erste Violine versucht, die leidvolle Phrase, die von der Viola zuvor eingeführt wurde<sup>9</sup>, mit virtuosen Ausbrüchen und Forte-Nuancen zu kontern. Der harmonische und tonale Plan zeugt von überraschender Kühnheit, wobei jede der thematischen Aussagen A und B in eine andere Tonart wechselt oder moduliert. Der Satz beginnt in B-Dur (A), bevor er nahtlos nach Ges-Dur (Beginn des B-Teils) und dann nach cis-Moll (enharmonisch verwechselt von Des-Dur, zweiter Teil von B) übergeht, bevor er für die Reprise des Einleitungsmotivs in B zurückkehrt.

Das **Menuetto** (*ma non troppo presto*), normalerweise schnell und lebhaft, ist hier unbeständig; die Tristesse und Unruhe des alten Meisters vertreibt es nicht. Das Thema ist, gelinde gesagt, zögerlich, während das Trio in D-Dur ein Instrumentalstück weihevollen Charakters bildet, das nicht frei von Religiosität ist und fast symphonischen Charakter besitzt. Die Rückkehr des Menuetts erzeugt einen echten Schock, mit den chromatischen Kanons, Trugschlüssen sowie dem hinzugefügten Pausen-Takt. Diese starke Spannung endet in einem rasenden Finale: Man stellt sich den verbitterten alten Haydn vor, wie er über die Allegros nachsinnt, die er aufgrund seiner Krankheit und seines Alter nicht mehr zu Papier bringen kann.

---

9 Takte 16-18.





# PASSAGE DE TMOIN

Denis Rey-Bellet

Père du quatuor à cordes moderne avec ses quatuors op. 20 et surtout ses six quatuors op. 33, auxquels Mozart rendra hommage à travers ceux qu'il lui dédia, Joseph Haydn composa, en l'espace de trente ans (1769-1799), 68 véritables (!) quatuors – bien que l'on considère souvent les quatuors précédant l'op. 20 comme plus proches du divertimento. À l'instar de Marc Vignal, les musicologues modernes n'incluent dans ce corpus ni *Sept dernières Paroles du Christ* (composé à l'origine pour orchestre de chambre), ni les sept partitions apocryphes (dont l'op. 3), les divertimentos pour quatuor avec cors et les réductions de symphonies ; ils prennent cependant en compte dix partitions de jeunesse (1757-60) regroupées sous le nom de *Quatuors à Fürnberg*. Aujourd'hui, seuls les manuscrits originaux des deux quatuors constituant l'op. 77 sont encore accessibles et conservés à la Bibliothèque nationale à Budapest (Bibliothèque nationale Széchényi). Ils ont été édités en fac-similé en 1972 et réédités en 1980.

En 1799, Haydn, alors âgé de 67 ans, entreprit de composer un cycle de six quatuors dédié au prince

Lobkowitz, futur mécène de Beethoven. Il n'acheva néanmoins que deux, regroupés sous l'op. 77. Il accepta de faire publier ces deux quatuors séparément en septembre 1802, aux éditions Artaria de Vienne. Rappelons qu'en 1801, Ludwig van Beethoven publiait ses six quatuors op. 18, dédiés au même Prince Lobkowitz.

Haydn souhaita longtemps ajouter au moins un troisième quatuor aux deux premiers, mais il fut empêché par la composition des *Saisons*, puis par celle de la *Création* qui l'occupa jusqu'à fin 1801. Il s'y attela début 1802, puis fut de nouveau interrompu par la composition de la *Harmoniemesse*, créée en septembre de la même année. Courant 1803, il vint à bout des deux mouvements centraux de ce troisième quatuor inachevé ; ceux-ci furent envoyés en avril 1806 à l'éditeur Breitkopf & Härtel à Leipzig. La maison les publia en octobre 1806 avec la carte de visite du vieux maître sur laquelle, après les dernières notes, sont inscrites les quatre mesures initiales du quatuor vocal *Der Greis* (Le vieillard, Hob.XXVc.5), sur un texte de Gleim dont il avait noté les premières paroles : '*Hin ist alle meine Kraft / alt und schwach bin ich*' (Toutes mes forces s'en

sont allées – je suis vieux et faible). À soixante-quatorze ans, ne lisant et ne parlant plus qu'avec difficulté, Haydn laissait depuis huit ans son ami et futur biographe, le diplomate et écrivain Georg August Griesinger, gérer ses affaires et mener à bien les discussions avec les éditeurs et mécènes. En lui remettant le manuscrit de ce Quatuor « inachevé », il lui affirma « *C'est mon dernier-né, mais il me ressemble encore* ». Pendant presque quatre années, il avait refusé cette publication, espérant toujours avoir le temps et les forces de l'achever. En mai 1807, une nouvelle édition (Artaria) paraissait avec l'intitulé « 3<sup>e</sup> et dernier quatuor, Œuvre 77 », tandis qu'en novembre 1806 celle de Johann Anton André lui attribuait **Œp. 103**, numérotation reprise ensuite par Ignaz Pleyel et qui passa à la postérité.

### **Quatuor en sol majeur op. 77, n° 1 (Hob.III.81)**

Sur le plan de l'écriture, l'audace dépasse celles des dernières *Symphonies Londoniennes*. Le langage harmonique est franchement neuf, et annonce Beethoven et les romantiques, Mahler compris. Si enharmonies et chromatismes sont souvent plus provocateurs, par leur ton didactique plein d'humour, qu'utilisés par volonté expressive, comme chez Mozart, ils permettent des

changements de tonalités étonnants par l'utilisation de notes pivots, appartenant de fait à deux tonalités très éloignées l'une de l'autre. Ici, ces modulations lointaines abondent et les rapports entre tonalités sont souvent audacieux, si ce n'est aventureux. L'écriture instrumentale oblige parfois les violons à des sauts d'octaves (jusqu'à deux et demies !), tandis qu'alto et violoncelle sortent de leur rôle de *continuo* ou de contrapuntistes dans le registre supérieur.

L'**Allegro moderato** à 2/2 démarre par des rythmes de marche énergiques, que l'on retrouvera ultérieurement dans les thèmes viennois de l'*Allegro energico, ma non troppo (heftig, aber markig)* de la *Symphonie n° 6* de Mahler ou de plusieurs marches écrites pour piano par Franz Schubert. Ce thème décidé avait valu à ce quatuor le surnom assez curieux de *Komplimentier-Quartett* (Quatuor des compliments). À quoi ces « compliments » faisaient-ils allusion ? Aux années de Haydn comme serviteur zélé effectuant une révérence sur cette marche au caractère un peu stéréotypé ? Le thème initial de celle-ci réapparaît au ton principal<sup>1</sup> puis, après une transition en triolets, au ton de la dominante<sup>2</sup>, en *ré* majeur. Succède à ces « compliments » un passage en triolets de croches menant au thème secondaire

---

1 Mes.14.

2 Mes. 27 au violon et au violoncelle.

en *ré*<sup>3</sup>. Très lyrique, presque emphatique, ses trois premières notes (*ré- do dièse-ré*) sont issues du motif *mi-ré* dièse-*mi* des premières mesures.

Le développement débute en *ut* et exploite la totalité du premier thème, puis les triolets et le thème secondaire, tout en modulant autour de notes d'appui. Lorsque le thème principal se représente, bien que s'écartant légèrement de la version initiale, la tonalité de *sol* majeur fait penser à une véritable réexposition. Il module cependant quelques mesures plus loin en *fa* dièse mineur par la dominante *do* dièse. Celle-ci, répétée par quatre fois à l'unisson, devient finalement la tierce de *la* majeur. Irrégulière, la réexposition confirme les mutations incessantes imposées au plan tonal dans le développement. Le deuxième thème, déjà longuement développé, ne reparait plus, alors que thème initial et figures de triolets sont soumis à une nouvelle confrontation. Une vigoureuse conclusion voit l'alto, reprenant le rythme pointé du premier, s'opposer en contrepoint aux violons et au violoncelle. L'**Adagio**, en *mi* bémol majeur (relation de tierce avec le premier mouvement), est une forme sonate monothématique sans reprise, dont le thème débute par une grande phrase solennelle énoncée à

l'unisson des quatre instruments. Le développement, très libre, donne l'impression que son horizon s'étend, lors de son lent défilement, par le seul traitement polyphonique et le jeu des modulations (*si* bémol mineur, *ré* bémol majeur).

Bien qu'intitulé « **Menuetto** » (tempo *presto*), le troisième mouvement est en réalité un époustoufflant scherzo dans lequel le vieux Haydn, n'ayant manifestement rien perdu de son génie, annonce Beethoven. Le mouvement démarre avec fougue à l'unisson des quatre instruments puis, le premier violon s'envole sur des sauts de deux octaves<sup>4</sup> et prend alors une incontestable place de soliste (son ambitus s'étendant jusqu'au *ré* suraigu). Il introduit par une magistrale cadence le Trio central, en *mi* bémol, extraordinaire tourbillon sans la moindre reprise, à la tension savamment entretenue. Le **Finale**, également *presto* à 2/4, est structuré selon une forme sonate monothématique. Le thème est d'abord énoncé à l'unisson<sup>5</sup> puis par le 1<sup>er</sup> violon, chaque reprise redoublant de virtuosité, avec une présentation canonique de plus en plus serrée. La réexposition et la coda obligent de nouveau le 1<sup>er</sup> violon à utiliser ses registres extrêmes-aigus, en alliant avec une tension maximale intensité et brio.

---

3 Mes. 39.

4 Mes. 8-10.

5 Mes. 1-8.

## Quatuor en *fa* majeur, op. 77 n° 2 (Hob.III.82)

Moins spectaculaire que le précédent, le **Quatuor en *fa***, à l'instar d'autres chefs-d'œuvre de Haydn, recèle une beauté et une richesse d'inspiration très séduisantes : son apparente simplicité cache le clin d'œil par lequel le vieux maître nous adresse son au revoir plein d'élégance et de charme. L'**Allegro moderato** initial à 2/2 commence par un thème de cinq notes composant un leitmotiv, lequel réapparaîtra dès la mesure 9. Ce thème est ensuite développé<sup>6</sup> avec des passages assez rudes d'un instrument à l'autre, desquels se dégage un motif de cinq croches, énoncé précédemment et travaillé dans la suite du développement. La réexposition est précédée de trois accords *fortissimo* suivis de trois accords *pianissimo*, annonçant Beethoven. Le **Menuetto**, indiqué *Presto* dans l'autographe, mais *Presto ma non troppo* dans l'édition Artaria, retrouve sa seconde place chez Haydn, une première depuis les quatuors op. 64 n° 1 et 4 de 1790. Haydn joue ici sur la grande flexibilité rythmique, prolongeant une métrique à 2/4 tout de suite perceptible, superposée à une mesure 3/4 servant d'arrière-plan, le tout sur un jeu harmonique complexe. Après une

mesure de silence, le Trio enchaîne *pianissimo* en *ré* bémol majeur, tonalité contrastant totalement avec la partie précédente, et dont la tendresse et l'atmosphère rappellent l'*affetuoso* en *la* bémol du quatuor op. 20 n° 1 de 1772. Ce Trio est suivi par une coda, fondée sur le thème initial du Menuetto et assurant en neuf mesures, toujours *pianissimo*, la transition vers le *da capo*.

L'**Andante** (en *ré* majeur, à 2/4) constitue l'un des chefs-d'œuvre de l'art du quatuor. Cette suite de variations débute par un thème exposé à 2 voix par le 1<sup>er</sup> violon et le violoncelle, que le 2<sup>ème</sup> violon et l'alto viennent compléter, faisant ainsi émerger un choral à 4 voix<sup>7</sup> – bouleversante et magnifique discussion musicale dans le monde extraordinaire du quatuor à cordes. Le thème, en deux parties, l'une et l'autre répétées, est l'une des marches lentes dont Haydn a le secret. Il est repris au ton principal (variation I) par le 2<sup>ème</sup> violon, module en *fa* puis se présente *fortissimo* en *ré*. Il est alors repris par le violoncelle (variation II), puis varié par des contre-chants en triples croches, jusqu'à un sommet d'intensité<sup>8</sup> qui marque le début de la variation III, confiée au 1<sup>er</sup> violon et de nouveau à quatre voix. Débute enfin une brève coda, marquée par le *do*

---

6 Mes. 58-114.

7 Mes. 13 et suivantes.

8 Mes. 105.



bécarre du 2<sup>ème</sup> violon et de l'alto et les syncopes du violoncelle sur un *ré* grave, et qui conclut ce sublime Andante.

Le **Finale**, *vivace assai* à 3/4, s'ouvre sur un accord en *fa* majeur. Le mouvement, en forme de sonate brillante, démarre sur un thème très enjoué, incisif et plein d'énergie, qui n'est pas sans rappeler certaines pages de l'opus 76 n° 6. Le second thème comporte deux motifs d'égale importance, fortement syncopés. Ces syncopes dominent la majeure partie du mouvement, en particulier dans le vaste développement central, lequel exploite à fond les possibilités polyphoniques du noyau thématique et se voit structuré par une puissance d'accents (*sforzandi*) et une liberté harmonique qui le transcendent constamment. Ce mouvement annonce déjà la densité d'écriture monothématique, sans répétition textuelle (*durchkomponiert*), qui sera désormais la marque de la musique viennoise, à l'exemple de l'op. 132 de Beethoven, puis, un siècle plus tard, de l'op. 7 de Schönberg.

### Quatuor en *ré* mineur, op.103 - inachevé

L'**Andante grazioso** en *si* bémol majeur (à 2/4) et le **Menuetto ma non troppo presto** en *ré* mineur, avec un *trio* en *ré* majeur, constituent les deux mouvements centraux de ce projet inachevé de quatuor en *ré* mineur. Des esquisses de ces deux mouvements permettent de les dater avec quelque précision, autour de janvier 1802 pour le Menuetto, avant donc la vaste entreprise que fut la *Harmoniemesse*, et de 1803, un an plus tard, pour l'*Andante grazioso*. Haydn les envoya à son éditeur Breitkopf & Härtel à Leipzig le 2 avril 1806. L'**Andante grazioso**, d'une grande mélancolie, présente une forme ternaire A-B-A' avec coda. La partie A, en *si* bémol majeur, suit elle-même un schéma ternaire (a-b-a'). Par des échappées virtuoses et des nuances *forte*, le premier violon tente de contrer la phrase douloureuse introduite par l'alto plus tôt<sup>9</sup>. Le plan harmonique et tonal est d'une surprenante audace, chacun des exposés thématiques A et B évoluant dans une tonalité différente ou modulant. Le mouvement s'ouvre en *si* bémol majeur (A) avant de passer sans transition en *sol* bémol majeur (début de la partie B) puis en *ut* dièse mineur (enharmonique de *ré* bémol majeur, seconde partie de B), avant un retour en *si* bémol pour la reprise du motif d'introduction.

---

9 Mes. 16-18.

Le **Menuetto** (*ma non troppo presto*), d'habitude rapide et entraînant, est ici instable, et ne dissipe ni la tristesse ni l'inquiétude du vieux maître. Son thème est pour le moins hésitant, tandis que son trio en *ré* majeur forme un hymne non dénué de religiosité, et au caractère presque symphonique. Le retour du menuet crée un véritable choc, avec ses canons chromatiques, ses cadences rompues et sa mesure de silence ajoutée. Cette forte tension se conclut sur une envolée finale rageuse : on imagine le vieux Haydn amer, songeant aux allegros que sa maladie et son âge ne lui permettront pas de coucher sur le papier.

# PRAŽÁK QUARTET

The PRAŽÁK QUARTET was founded while its members were still students at the Prague Conservatory (1972-1978). It was awarded the First Prize at the Evian International Competition in 1978 and the Prague Spring Festival Prize in 1979. Today the Pražák is recognised as one of the foremost Czech ensembles specialising in the works of Schoenberg, Berg, Webern, Zemlinsky... which it performs on its international concert tours, along with those of the First Viennese School of Haydn, Mozart and Beethoven, as well as Schubert. Like all Czech ensembles, they are ideal interpreters of the works of Dvořák, Smetana, Suk, Novák, Janáček and Schulhoff, as well as of contemporary compositions. In 2010, Václav REMEŠ, primarius and co-founder of the quartet, retires and so does his successor, Pavel HŮLA (ex-Kocian Quartet) in 2015. The handover to a new generation thus began with the arrival of Jana VONÁŠKOVÁ (ex-Smetana Trio). In 2021, the handover goes on with the retirements of violinist and co-founder Vlastimil HOLEK and cellist Michal KAŇKA and their replacement by violinist Marie FUXOVA (ex-Pavel Haas Quartet) and cellist Jonáš KREJČÍ

(ex-Škampa Quartet and Petersen Quartet). Violist Josef KLUSOŇ ensures the transmission and the perpetuation of the tradition of the quartet.

---

Das PRAŽÁK-QUARTETT wurde während der Studienzeit seiner verschiedenen Mitglieder am Prager Konservatorium (1972-1978) gegründet. 1978 wurde das Quartett mit dem Ersten Preis des Internationalen Wettbewerbs Evian ausgezeichnet, sowie im darauffolgenden Jahr mit dem Preis des Festivals „Prager Frühling“. Sie schlugen so den gleichen Weg ein wie zahlreiche andere Ensembles, die sich mit dem Repertoire der Zweiten Wiener Schule vertraut machten. Zugleich spielen sie die Musik der Ersten Wiener Schule: Haydn, Mozart und Schubert. Wie alle tschechischen Ensembles interpretieren sie (auch) mit Vorliebe die Werke Dvoraks, Smetanas, Janaceks und Schulhoffs sowie die zeitgenössischen Komponisten. Aus gesundheitlichen Gründen ging der Primarius und Mitbegründer des Ensembles, Václav REMEŠ, 2010 in den Ruhestand, 2015 tat es ihm

dann sein Nachfolger Pavel HŮLA (ex-Kocian Quartett) gleich. Die Übergabe an eine neue Generation begann dann mit der Ankunft von Jana VONÁŠKOVÁ (ex- Smetana Trio). 2021 wird die Übergabe mit dem Weggang des zweiten Geigers und Mitbegründers Vlastimil HOLEK und des Cellisten Michal KAŇKA fortgesetzt. Auf sie folgen Marie FUXOVÁ an der Violine (ex-Pavel Haas Quartett) und Jonáš KREJČÍ am Cello (ex-Škampa Quartet und Petersen Quartet). Die „tragende Säule“ des Quartetts und einer der Mitbegründer, der Bratschist Josef KLUSOŇ, sorgt für die Kontinuität und die Pflege der Tradition des Quartetts.

---

Le Quatuor PRAŽÁK (Pražákovo kvarteto) s'est constitué durant les études au Conservatoire de Prague (1972-78). En 1978, le Quatuor remporte le 1er Prix du Concours International d'Evian, puis le Prix du Festival du Printemps de Prague l'année suivante. Les Pražák se sont imposés dans le répertoire viennois, avec les œuvres de Schönberg, Berg, Zemlinsky, Webern... qu'ils

programment lors de leurs tournées en Europe conjointement à celles de Haydn, Mozart et Schubert. Ils sont par atavisme les interprètes d'élection des œuvres de Dvořák, Smetana, Suk, Janáček, Martinů, Schulhoff... mais sont aussi ceux des compositeurs contemporains. En 2010, Václav REMEŠ, primarius et co-fondateur, se retire, ainsi que son successeur, Pavel HŮLA (ex-Quatuor Kocian) en 2015. Le passage de témoin vers une nouvelle génération débute alors avec l'arrivée de Jana VONÁŠKOVÁ (ex-Smetana Trio). En 2021, il se poursuit avec le départ du deuxième violon et co-fondateur, Vlastimil HOLEK et du violoncelliste Michal KAŇKA, et leur remplacement par Marie FUXOVÁ au violon (ex-Pavel Haas Quartet) et Jonáš KREJČÍ au violoncelle (ex-Škampa Quartet et Petersen Quartet). Pilier du quatuor et altiste, Josef KLUSOŇ assure le passage de témoin et le maintien de la tradition de l'ensemble.

---



PRAHA  
*Digitals*  
30  
YEARS

Enregistré les 16 et 17 octobre et les 19 et 20 novembre 2020 au Studio Domovina, Prague,  
République Tchèque.

Direction artistique : Milan Puklický

Prise de son, montage, mixage et mastering : Karel Soukeník

Enregistré en 24-bits/96kHz

English translation by Peter Bannister

Deutsche Übersetzung von Hilla Maria Heintz

Jana Vonášková joue un violon Joseph Gagliano 1780, Marie Fuxová un violon Otakar Špidlen 1930.  
Josef Klusoň joue un alto Thomas Pilar 200. Jonáš KREJČÍ joue un violoncelle Paolo Testore 1761

[LC] 83780

PRD 250 420 · © & © 2021 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

**prazakquartet.com**



In Memoriam  
Pierre E. Barbier (1935-2018)  
Founder of Praga Digitalis

© Jean-Baptiste Millot

PRAGA  
*Digitals*