

Joseph Wölfl (1773 – 1812)



THE STRING QUARTETS

PRATUM INTEGRUM ORCHESTRA SOLOISTS



Streichquartett C-Dur (Op.30 Nr.2)

String Quartet in C major (Op.30 No.2)

①	<i>Allegro</i>	[6:46]
②	<i>Minuetto. Allegro</i>	[3:44]
③	<i>Adagio ma non troppo</i>	[4:47]
④	<i>Finale. Allegro</i>	[6:15]

Streichquartett D-Dur (Op.30 Nr.3)

String Quartet in D major (Op.30 No.3)

⑤	<i>Allegro</i>	[7:28]
⑥	<i>Minuetto. Allegro</i>	[3:58]
⑦	<i>Andante un poco Allegretto</i>	[6:55]
⑧	<i>Prestissimo</i>	[7:30]

**Total
Time
[70:12]**

Streichquartett Es-Dur (Op.30 Nr.1)

String Quartet in E flat major (Op.30 No.1)

⑨	<i>Allegro</i>	[7:16]
⑩	<i>Adagio</i>	[2:37]
⑪	<i>Minuetto. Allegro</i>	[3:03]
⑫	<i>Finale. Allegretto</i>	[9:20]

Herrn Bassi Guaita gewidmet / Dedicated to Mr. Bassi Guaita**All tracks are world premiere recordings****Dmitry Sinkovsky (1st violin)** Anonym, Austria, early 19th century**Sergei Filchenko (2nd violin)** J. Stainer "In Absam prope Oenipontum", Austria, 1678**Sergei Tischenko (viola)** T. Podgornyi, Moscow, Russia, 1956 /
after A. Stradivari, Italy, early 18th century**Pavel Serbin (cello)** J. Guanini, Viacenza, 1731



Joseph Wölfl, once a popular composer and pianist, hailed from Salzburg. When Wölfl was born in 1773 his brilliant countryman Wolfgang Amadeus Mozart was employed by the archbishop of Salzburg. The young composer had the good fortune to study with Mozart's father Leopold and also with the brother of another Viennese classic composer, Michael Haydn. After receiving an excellent professional training Wölfl became a versatile musician. As a pianist he took part in competitions with Beethoven – according to Seyfried, these 'duels between two giants' gave the listening public extraordinary satisfaction, while as a composer Wölfl wrote masterpieces in every genre, showing exceptional diversity of style.

Like Haydn, Mozart and Beethoven, he was unable to resist the cultural magnetism of the Imperial capital. At the age of seventeen Wölfl declared his independence by setting off for Vienna to see Mozart. Quite possibly the latter showed sincere concern for the fate of his young countryman, for it was apparently under Mozart's



ENGLISH



protection that Wöfl found employment with Count Ogiński and moved to Warsaw. Here he began his concert performances and soon gained a reputation as an outstanding pianist.

However, an artist who belonged to the generation of classic Viennese composers could not stay away very long, and five years later, in 1795, Wöfl returned to the capital. His Viennese compositions include several operas, moreover the first of these, *Der Höllenberg*, was written with Emanuel Schikaneder, Mozart's friend and author of the libretto for the famous *Die Zauberflöte*. The composer was also drawn to 'pure' music, which already in his early works seemed to conduct a dialogue with contemporary musical art: the Three Piano Trios Op.5 are dedicated to Franz Joseph Haydn, and the Three Sonatas Op.6 to the young Beethoven.

In 1798 Wöfl married the actress Therese Klemm and set off on an extensive tour of Europe, accompanied by his wife. He was hailed wherever he went, be it Brno, Prague, Dresden, Leipzig, Hamburg or Berlin. Wöfl excited the most rapturous welcome in Napoleonic France, where he arrived in 1801 and stayed for several years (in one Paris journal Wöfl is referred to as 'the most thrilling pianist in Europe'). His opera *L'Amour romanesque* was staged in Paris in early 1804, but only a year later the composer hastily left the French capital. Why? Some say that Wöfl was involved in some dubious venture after he became a close friend of singer and notorious cardsharp Ellenreich and they went into hiding from the police, fleeing first to Brussels, then London. Others attribute his departure from Paris to the cool reception of his opera *Fernanda*, which was premiered in early



1805. Yet another theory is that Wölfl gave music lessons to the Empress Josephine and he accompanied her to Switzerland after the divorce from Napoleon. What really happened is unrecorded. 'We only know that thereafter Wölfl's life is shrouded in mystery,' observes Riemann.

One thing is certain – the composer lived in London towards the end of his life. For several years he continued to give concerts as well as teaching and publishing his works. But his career in London was only moderately successful. As in Paris, he had hoped to impress the public with his opera compositions but only received commissions for a couple of ballets staged at the Royal Opera House.

Wölfl passed away suddenly in 1812, a year of great significance that shook the Old World and marked a watershed between one epoch and the next. It was as if the composer preferred to remain in the eighteenth century. For almost two years the public were dubious about reports of his passing and rumours were rife that he was still alive and well. By the age of thirty-nine Wölfl had written seven operas, two ballets, numerous piano and chamber compositions for various instrumental ensembles, three symphonies and seven concertos for piano and orchestra. His broad legacy, impressive in scale but also due to his remarkable talent, remained in the repertoire for several decades before it was overshadowed by the bold new age of Romanticism.

Among his other chamber compositions Wölfl was the author of eighteen string quartets. The string quartet is a distinctive and favoured genre among classic composers. A learning tool for composers in some ways, it also serves to demonstrate mastery (Mozart



refined his polyphonic skills and his command of form and style in the ten early quartets, before dedicating his best quartets, the last six, to Haydn). Due to the graphic austerity of instrumental lines, the clear and balanced part-writing, universality of thematic material and economy of means, the quartet was consonant with the sense of proportion, harmony, rationality and expediency essential to classical art. Moreover the chamber genre was always responsive to experiment and innovation, and despite overall adherence to the central canon it is hard to find similar compositions, even in the work of one and the same composer.

Indeed, this is fully applicable to the three Wölfl quartets in the present recording. The compositions are dated 1805 and were preceded by the Op.4 and Op.10 quartets of 1798 – 1799, dedicated to Mr. Leopold Staudinger and Count Maurice de Fries respectively. Therefore notwithstanding the composer's youth the Op.30 quartets are a manifestation of developed technique and mature composing style. Wölfl's mastery is truly inventive, his music fresh and original.

All three cycles are arranged in the classical manner. They consist of four movements, the first being a dynamic Allegro in sonata form which is later reflected from a distance in the precipitate race of the finale. Between the first and last movements come a slow movement, a realisation of the lyrical concept, and a Minuet as a focus of the intellectually playful principle so important for classical aesthetics. In the work of classic composers the minuet loses not only its everyday purpose as a dance form, but also its 'generic' characteristics: accentuation, metric regularity, simplicity of texture and structure. What was once an uncompli-



cated popular dance apparently becomes an excuse for mind-games. From now on it is not only danced, but listened to and puzzled over in this fascinating rebus. Wölfl treats his Minuet in a similar manner: these are intricate pieces with unexpected modulations, sudden juxtapositions of remote keys, earnestly and humorously 'filled' with all kinds of polyphonic devices: imitations, canons, acrobatic voice exchanges. It would be no exaggeration to say that Wölfl's minuets belong to the most intriguing movements of his quartets.

The Quartet in C Major Op.30 No.2 is associated with Mozart's famous quartet in the same key, a work that musicians dub the 'Dissonance'. Mozart's Quartet KV 465, of which Wölfl may have been aware, is astonishing for the unusual sound of this 'school-room' key: the sharp and aurally unfamiliar combination of natural and flattened tones is striking even to a modern audience versed in the dissonant harmony of twentieth-century music. This chromatic acuity in the habitually tranquil key of C major is also a feature of the Wölfl quartet. It is clearly perceived, for instance, in the trio of the Minuet, where the cello bass notes 'sliding' by semi-tones appear to draw the other voices with them, giving the music a morose, crepuscular feel.

The first movement of the quartet shows faultless mastery of the quartet's musical texture. All the voices are equally represented, independent and involved in a purely musical game where the main characters are a few initial motifs that play a brilliant 'role'. These motifs blend with one another, transfer from one instrument to the next, change the direction of movement and either anticipate their entry or chime in late. The sudden intru-



sion of minor colours is very reminiscent of Mozart, yet at the same time links this music with the inevitable approach of the 19th century.

The second movement is the Minuet, still with attributes of the *galant* style, but with the remarkable harmonic innovations already mentioned.

Wöfl reveals his true colours as a concert performer in the Adagio. The violins come to the forefront, while the viola and cello support the 'soloists' with a chord accompaniment that occasionally resembles a piano arpeggio. This is a lyrical concert piece, delightful and virtuosic, emotionally reserved and contemplative. It seems to reconstruct the composer's inner world, expressing those qualities characteristic of his musical nature and noted by contemporaries in his piano playing: objectivity, gentleness, unwavering correctitude, excellent taste and mastery.

The cycle ends with a brilliant finale. Apparently Wöfl is adhering to the unique Viennese classic creed by finding the most complex and unusual features in what is superficially simple. In the development process the straightforward and unpretentious main theme of the finale assumes extraordinary potential. The composer involves it in complicated polyphonic combinations and divides it in parts which are then whimsically reunited, all without betraying its virtuosity and splendour, with true artistry!

The Quartet in D Major Op.30 No.3 could be called the most 'scholarly' of all the works in this recording. Here the complex interaction of parts is given preference over the distinct individuality of each separate part. As a result it could be said that this quartet sounds archaic in comparison with others of the same opus.



Already in the main theme of the first movement there are compositional experiments with imitations of the initial fourth motif, while the second group is based on the exchange of melodies. In the development Wölfl uses a rare and most intricate form of counterpoint – double-shifting: by cunningly uniting a pair of motifs he shifts them not only vertically, but horizontally, too. The Minuet, which is more like a witty scherzo, is also polyphonically complicated: in the trio the lower and upper parts are imitated in inversion, with the violin repeating the bass phrase in mirror reflection.

The marching rhythms, the severe restraint of tone-colour and the thematic generalisation make the music of the slow movement reminiscent of a tenebrous genius like Beethoven, although the return of the primary theme reminds us of Mozart: in the delicate interweaving of the upper part which accompanies the cello's melody we hear an allusion to Cherubino's aria 'Non so più cosa son, cosa faccio' ('I no longer know who I am or what I'm doing') in *The Marriage of Figaro*. Mozart – probably closest to Wölfl both in the character of his music and in the technique of a complex polyphonic treatment of musical material – can also be heard in the lively, dynamic finale of the quartet. Here, as in the first movement, Wölfl fills the exposition of sonata form with polyphony. For instance, the transition is begun by a fugato with a broken entry of the voices: the energetic theme in the spirit of a tarantella is first played by the viola, then the first and second violins, and finally the cello. The second theme is presented imitatively so that the instruments pass the initial motif from one to another in succession.

The Quartet in E Flat Major Op.30 No.1 is probably the most 'romantic' of the three Opus 30 quartets. Of course this does not



mark a stylistic shift in Wölfl's work, although this quartet has features related to Schubert's early quartets that were written almost a decade later. The music of the first movement is permeated with an extraordinary and heartfelt appeal. The development has a colourful tonal plan with an alternation of remote and closely related keys, now in minor, then again in major key, so the different facets of the themes shimmer in turn.

The second, slow movement is a kind of lyrical intermezzo. If the first chords are reminiscent of Beethoven's mournful heroics, further on in the high cello solo we recall Schubert once again. A string tremolo at the end of this movement reminds us that Wölfl was an experienced composer for the theatre, well versed in depicting his hero's agitation. The dissonant harmony that concludes the Adagio will never be resolved – the Minuet begins in a different key, another surprise for the listener. Already in the second phrase the Minuet's initial motif is 'scattered' across all the parts, engendering a four-part imitation. Then it insensibly penetrates the trio and joins a completely different melody. The cycle is crowned by a grand finale written in the form of a rondo. Yet again the composer turns to polyphony: elements of the main theme are continuously woven into the musical fabric, as a counterpoint to each second theme in turn. This solution is compositionally justified, since it helps to unify the diverse sections of the finale into a balanced and multi-figured whole.

Tatiana Sorokina, translation by Patricia Donegan





Йозеф Вёльфль, некогда популярный композитор и пианист, был родом из Зальцбурга. Он появился на свет в 1773-м, когда его гениальный земляк, Вольфганг Амадей Моцарт, служил при дворе зальцбургского архиепископа. У отца Моцарта, Леопольда, и посчастливилось учиться юному Вёльфлю. Его педагогом был также Михаэль Гайдн, брат другого венского классика. Получив отличную профессиональную подготовку, Вёльфль стал разносторонним музыкантом. Как пианист он состязался с Бетховеном – по словам Зейфрида эти «поединки двух колоссов» доставляли публике необыкновенное наслаждение. Как композитор Вёльфль мастерски писал во всех жанрах, отличался разнообразием в стилистике.

Подобно Гайдну, Моцарту и Бетховену, он не избежал культурного притяжения имперской столицы. В семнадцать лет, решившись начать самостоятельную жизнь, Вёльфль отправился в Вену – к Моцарту. Возможно, тот



РУССКИЙ



принял искреннее участие в судьбе молодого соотечественника: полагают, что по его протекции Вёльфль поступил на службу к графу Огиньскому и уехал в Варшаву; именно там он начал концертные выступления и вскоре прославился как замечательный пианист.

Однако художнику, принадлежащему к поколению венских классиков, долго нельзя без Вены: пять лет спустя, в 1795-м, Вёльфль возвратился в столицу. Среди его венских произведений есть оперы, причем первая, «Адская гора», написана в соавторстве с Эмануэлем Шиканедером – другом Моцарта, автором либретто знаменитой «Волшебной флейты». Композитор увлекся и «чистой» музыкой, которая уже с ранних опусов находилась как бы в диалоге с современностью: три фортепианных трио ор.5 посвящены Й. Гайдну; три сонаты ор.6 – молодому Бетховену.

В 1798 году Вёльфль женился на актрисе Терезе Клемм и в сопровождении супруги предпринял большое турне по Европе. Его встречали благосклонно везде – в Брно, Праге, Дрездене, Лейпциге, Гамбурге, Берлине. Самый восторженный прием Вёльфлю оказали в наполеоновской Франции, куда он прибыл в 1801 году и где задержался на несколько лет (в одном из парижских журналов Вёльфля называли «самым волнующим пианистом Европы»). В начале 1804-го в Париже с триумфом была поставлена его опера «Романтическая любовь», а год спустя композитор поспешно покинул французскую столицу. Почему? Рассказывают, что он сошелся с певцом, известным карточным шулером Элленрайхом и участвовал в каких-то сомнительных про-



делках; оба, скрываясь от полиции, бежали сначала в Брюссель, а затем в Лондон. Кто-то приписывает его отъезд прохладному приему оперы «Фернандо», премьеры которой прошла в начале 1805 года. Еще одно предание гласит, что композитор учил музыке императрицу Жозефину и после ее развода с Наполеоном сопровождал императрицу в Швейцарию. Что же было на самом деле – история умалчивает. «Достоверно только то, – замечает Риман, – что дальнейший жизненный путь Вёльфля покрыт мраком неизвестности».

Тем не менее, последнее место пребывания композитора мы знаем доподлинно – Лондон. Здесь он в течение нескольких лет продолжал концерттировать, давать уроки и издавать свои сочинения. Его карьера в Лондоне складывалась, впрочем, не слишком удачно. Как и в Париже, он хотел произвести впечатление сочинением опер, но получил заказ только на пару балетов, которые были поставлены в Королевском оперном театре.

Вёльфль ушел из жизни внезапно, в знаменательном 1812-м, потрясшем Старый Свет и явившемся водоразделом эпох, – словно бы предпочитая остаться там, в веке восемнадцатом. Почти два года к его смерти относились с сомнением – ходили слухи, что он все еще жив. К тридцати девяти годам Вёльфль был автором семи опер, двух балетов, множества фортепианных и камерных сочинений для разных инструментальных составов, трех симфоний, семи концертов для фортепиано с оркестром. Обширное наследие, впечатляющее не только своими масштабами, но и



уровнем дарования музыканта, еще несколько десятков лет было частью репертуара, а затем отступило в тень нового и дерзкого романтического века.

Перу Вёльфля, в числе прочих камерных сочинений, принадлежат восемнадцать струнных квартетов. Струнный квартет – особенный и любимый жанр композиторов-классиков. С одной стороны, это своего рода школа мастерства, с другой – воплощение его высот (вспомним, как Моцарт в десяти ранних квартетах оттачивал полифоническую технику, владение формой и фактурой, а шесть поздних, лучших квартетов, посвятил Гайдну). Благодаря графической строгости инструментальных линий, чистоте и стройности голосоведения, высокой обобщенности тематического материала при лаконичности средств, квартет оказался созвучен классицистскому искусству с его культом меры, гармонии, разумности и целесообразности. В то же время камерный жанр всегда был отзывчив к экспериментам и нововведениям; при общем следовании канону трудно найти похожие сочинения даже в творчестве одного композитора.

Сказанное в полной мере можно отнести к трем квартетам Вёльфля, записанным в этом альбоме. Эти произведения датированы 1805 годом; им предшествовали квартеты ор.4 и ор.10, созданные в 1798 – 1799 годах и посвященные Леопольду Штаудингеру и Морису де Фрису. Таким образом, несмотря на молодость автора, сочинения ор.30 – воплощение выработанной техники и зрелого композиторского стиля. Действительно, мастерство Вёльфля изобретательно, музыка свежа и своеобразна.



Все три цикла устроены классическим образом. Они состоят из четырех частей, первая из которых – динамичное сонатное аллегро, на расстоянии отраженное в стремительном беге финала. Между крайними частями располагается медленная, поглощающая лирический план, и менуэт – средоточие интеллектуально-игрового начала, столь важного для классицистской эстетики. Менуэт в творчестве классиков вместе с бытовым, танцевальным предназначением утрачивает и свои «родовые» признаки: акцентность, метрическую регулярность, элементарность изложения и устройства. Некогда простой популярный танец, он словно становится предлогом для ухищрений ума. Отныне его уже не пляшут, а слушают, разгадывая, как занимательный ребус. Сходную трактовку менуэта предлагает и Вёльфль: перед нами мудреные пьесы с неожиданными модуляциями, внезапными сопоставлениями далеких тональностей, от души, с юмором «начиненные» всевозможными полифоническими приемами: имитациями, канонами, акробатическими перестановками голосов. Не будет преувеличением сказать, что менуэты Вёльфля относятся к самым увлекательным страницам его квартетной музыки.

Квартет до мажор ор.30 №2 ассоциируется с известным квартетом Моцарта в той же тональности, получившим в исполнительской практике название «Диссонанс». Моцартовский квартет KV 465, с которым Вёльфль вполне мог быть знаком, с первых тактов изумляет необыкновенным звучанием этой «школьной» тональности: резкие, непривычные уху сочетания «чистых» и пониженных звуков

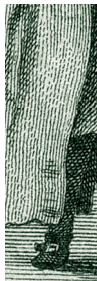


лада производят впечатление даже на современного слушателя, искусленного остротой звуко сочетаний в музыке двадцатого века. Подобная хроматическая заостренность обычно безмятежного до мажора свойственна и квартету Вёльфля. Она ясно ощущается, например, в трио Менуэта: «сползающие» по полутонам виолончельные басы как будто увлекают другие голоса за собой, расцветивая музыку в мрачноватые, сумеречные тона.

Первая часть сочинения – образец безупречного владения квартетной фактурой. Все голоса равноправны, самостоятельны и вовлечены в чисто музыкальную игру, где главные действующие лица – несколько исходных мотивов, разыгрывающих блистательную «партию». Мотивы комбинируются друг с другом, переходят от одного инструмента к другому, меняют направление движения, вступают с опережением либо запаздывая. Очень по-моцартовски звучат внезапно вторгающиеся минорные краски, одновременно связывая эту музыку с неуклонно наступающим «веком нынешним».

Вторая часть – Менуэт, еще отмеченный признаками «галантного» стиля, но с необычными гармоническими находками, упомянутыми выше.

В Adagio проступает «лицо» Вёльфля – концертного исполнителя. Скрипки выходят на первый план, тогда как альт и виолончель поддерживают «солистов» аккомпанементом – аккордовым, а зачастую напоминающим фортепианные арпеджио. Это лирическая концертная пьеса, красивая, виртуозная, эмоционально сдержанная, созерцатель-



ная. Она словно воссоздает внутренний мир автора, выражая качества, свойственные его музыкантской натуре и отмеченные современниками в манере его фортепианной игры: объективность, мягкость, неизменную корректность, большой вкус и мастерство.

Цикл замыкает блестящий финал. Кажется, что Вёльфль следует здесь своеобразному венско-классическому кредо: найти сложное и неординарное в вещах внешне простых. Простодушная и незамысловатая главная тема финала в процессе развития обнаруживает необыкновенные возможности. Композитор вовлекает ее в трудные полифонические комбинации, делит на части, которые причудливо соединяет, и все это не изменяя виртуозности, концертному блеску, с истинным артистизмом!

Квартет ре мажор op.30 №3 можно было бы назвать самым «ученым» из всех представленных на диске. Сложному взаимодействию голосов здесь отдано предпочтение перед индивидуальной выразительностью каждого голоса. Оттого среди своих собратьев квартет выглядит, быть может, несколько архаичным. Уже в главной партии первой части начинаются композиторские эксперименты с «переключками» начального квартового хода, а побочная партия строится на перестановке мелодий. В разработке Вёльфль использует редкий, едва ли не самый замысловатый вид контрапункта – вдвойне-подвижной; хитроумно соединяя пару мотивов, он смещает их друг относительно друга не только по вертикали, но и по горизонтали! Менуэт, который скорее походит на остроумное скерцо,



тоже полифонически усложнен: в трио нижний и верхний голоса складываются в имитацию с инверсией – скрипка повторяет басовую фразу в зеркальном отражении.

Маршевые ритмы, суровая сдержанность колорита, тематическая обобщенность роднит музыку медленной части с творениями сумрачного бетховенского гения. Впрочем, возвращение основной темы заставляет вспомнить о Моцарте: в ажурном плетении верхнего голоса, сопровождающем мелодию у виолончели, возникает аллюзия на арию Керубино из «Свадьбы Фигаро» “Non so più cosa son, cosa faccio” («Рассказать, объяснить не могу я»). Моцарт, который, наверное, наиболее близок Вёльфлю и по характеру музыки, и по способам сложной полифонической обработки музыкального материала, слышится и в живом, динамичном финале квартета. Здесь, как в первой части, Вёльфль насыщает полифонией уже экспозицию сонатной формы. Например, связующую партию открывает фугато с ломаным вступлением голосов: энергичная тема в духе тарантеллы появляется сначала у альты, затем у первой и второй скрипок и, наконец, у виолончели. Имитационно изложена побочная партия: голоса, словно по цепочке, передают друг другу ее исходный мотив.

Квартет ми-бемоль мажор op.30 №1 – пожалуй, наиболее «романтический» из трех квартетов op.30. Конечно, речь не идет о стилистическом сдвиге в творчестве Вёльфля, однако именно этот квартет обнаруживает черты, родственные ранним квартетам Шуберта, созданным почти десятилетием позже. Каким-то особенным, задушевым обаянием проник-



нута музыка первой части. Красочен тональный план разработки: появляясь в далеких и близких строях, то в миноре, то вновь в мажоре, темы мерцают своими разными гранями.

Замечательна вторая, медленная часть, своего рода лирическое интермеццо. Если в первых звуках она наводит на мысль о скорбной бетховенской героинке, то дальше – в высоком виолончельном соло – снова о Шуберте. Тремоло струнных в завершении части напомним о том, что Вёльфль – опытный театральный композитор, умевший нарисовать душевный трепет героя. Неустойчивая гармония, заключающая Adagio, так и не получит разрешения: Менуэт начнется в другой тональности – вновь сюрприз! Начальный мотив менуэта уже во втором предложении «рассыпается» по всем голосам – возникает четырехголосная имитация; затем он незаметно проникает в трио, присоединяясь к звучанию совершенно новой мелодии. Венчает цикл масштабный финал, написанный в форме рондо. Композитор вновь не обходится без помощи полифонии: элементы главной темы повсюду вплетаются в музыкальную ткань, контрапунктируют мелодиям то одной, то другой побочной темы. Такое решение композиционно оправдано: оно помогает соединить разноликие части финала в стройное многофигурное целое.

Татьяна Сорокина



РУССКИЙ





Joseph Wöfl, einst populärer Komponist und Pianist, kam gebürtig aus Salzburg. Er erblickte das Licht der Welt 1773, als sein genialer Landsmann Wolfgang Amadeus Mozart am Hof des Salzburger Erzbischofs diente. Beim Vater Mozarts, Leopold, genoss der junge Wöfl Klavierunterricht. Michael Haydn, der Bruder des anderen Wiener Klassikers, war ebenfalls sein Pädagoge. Nach seiner hervorragenden Ausbildung wurde Wöfl ein vielseitiger Musiker. Als Pianist konkurrierte er mit Beethoven – den Worten Seyfrieds zufolge, bereiteten die Zweikämpfe der beiden dem Publikum außergewöhnlichen Genuss. Als Komponist beherrschte Wöfl meisterhaft alle Genres und tat sich durch die Vielfalt seiner Stilistik hervor.

Ähnlich wie Haydn, Mozart und Beethoven konnte er sich nicht der kulturellen Anziehungskraft der Hauptstadt des Reiches entziehen. Mit siebzehn Jahren entschied er sich ein selbstständiges Leben anzufangen und ging nach Wien – zu Mozart. Möglicherweise nahm dieser aufrichtig Anteil am Schicksal



seines Jungen Landsmannes. Es wird vermutet, dass Wölfl mit seiner Protektion in den Dienst des Grafen Ogiński eintrat und nach Warschau ging; eben dort begann er seine Konzertauftritte und wurde bald ein viel gelobter Pianist.

Jedoch ein Künstler der Wiener Klassik konnte nicht lange ohne Wien leben: 1795, nach fünf Jahren, kehrte Wölfl in die Hauptstadt zurück. Unter seinen Wiener Werken finden sich einige Opern, von denen er die erste, „Der Höllenberg“, gemeinsam mit Emanuel Schikaneder schrieb, dem Freund Mozarts, Autor des Librettos der berühmten „Zauberflöte“. Der Komponist beschäftigte sich auch mit „reiner“ Musik, die schon in seinen Frühwerken im Dialog mit der Gegenwart stand: Die drei Klaviertrios op.5 sind Haydn gewidmet, die drei Sonaten op.6 dem jungen Beethoven.

1798 heiratete Wölfl die Schauspielerin Therese Klemm und unternahm in Begleitung seiner Gattin eine große Europatournee. Überall traf er auf Wohlwollen – in Brno, Prag, Dresden, Leipzig, Hamburg, Berlin. Im napoleonischen Frankreich empfing man ihn aber mit der größten Begeisterung, hier kam er 1801 an und blieb gleich mehrere Jahre lang (In einem Pariser Journal wurde Wölfl als aufregendster Pianist Europas bezeichnet). Anfang 1804 wurde in Paris mit großem Triumph seine Oper „Die romanhafte Liebe“ inszeniert, ein Jahr später verließ der Komponist die französische Hauptstadt überstürzt. Warum? Es wird berichtet, dass er mit einem Sänger zusammenkam, dem bekannten Falschspieler Ellenreich und sich an einigen zweifelhaften Streichen beteiligte; beide versteckten sich vor der Polizei, flohen zuerst nach Brüssel und später nach London. Andere vermuten die kühle Aufnahme



seiner Oper „Fernando“, die Anfang 1805 uraufgeführt wurde, als Grund seiner Abreise. Eine weitere Legende berichtet, dass er der Kaiserin Joséphine Musikunterricht erteilte und sie nach ihrer Scheidung von Napoleon in die Schweiz begleitete. Was sich wirklich ereignet hat, verschweigt die Geschichte. Riemann bemerkte, dass der weitere Lebensweg Wöfls in Dunkel gehüllt ist.

Dennoch wissen wir genau, dass der letzte Ort, an dem der Komponist ankam, London war. Hier fuhr er im Laufe Jahre fort, Konzerte zu geben, zu unterrichten und seine Werke herauszugeben. Seine Karriere in London verlief aber nicht allzu erfolgreich. Wie in Paris, wollte er mit Opern Eindruck machen, aber er erhielt lediglich Bestellungen für ein Paar Ballette, die am *Royal Opera House* aufgeführt wurden.

Wöfl starb unerwartet im denkwürdigen Jahr 1812, das die Alte Welt erschütterte und als Scheidepunkt der Epochen angesehen wird, so als ob er es vorgezogen hätte, im 18. Jahrhundert zu bleiben. Fast zwei Jahre lang wurde sein Tod argwöhnisch aufgenommen – es gab Gerüchte, dass er noch lebe. Mit 39 Jahren war Wöfl Autor von sieben Opern, zwei Balletten, einer Vielzahl von Klavier- und Kammerwerken für verschiedene Besetzungen, drei Sinfonien, sieben Konzerten für Klavier und Orchester. Das umfangreiche Erbe, das nicht nur durch seinen Maßstab, sondern auch durch das hohe Niveau an Talent des Musikers beeindruckt, war noch einige Jahre lang Bestandteil des Repertoires, danach trat es in den Schatten des neuen, verwegenen romantischen Zeitalters.

Der Feder Wöfls entstammen unter anderen Kammerwerken auch 18 Streichquartette. Das Streichquartett war für die



Klassiker ein besonderes und wohl auch das liebste Genre. Auf der einen Seite war es auf seine Art eine Meisterschule, auf der anderen Seite die Verwirklichung höchsten Könnens (erinnern wir uns, wie Mozart in seinen zehn frühen Quartetten an seiner polyphonen Technik, an der Beherrschung der Form und Faktur feilte, und dann seine sechs späten und besten Quartette Haydn widmete). Dank der graphischen Strenge der instrumentalen Linien, der Reinheit und Klarheit der Stimmführung, der Verallgemeinerung des thematischen Materials bei einer Ökonomie der Mittel, erwies sich das Quartett im Einklang mit der klassizistischen Kunst mit ihrem Kult des Maßes, der Harmonie, der Vernunft und Zweckmäßigkeit. Zugleich war das Kammergenre immer gut für Experimente und Neuerungen; selbst unter allgemeiner Beachtung des Kanons ist es schwer, ähnliche Werke, sogar innerhalb des Schaffens eines Komponisten, zu finden.

Das alles lässt sich auch in vollem Maße auf die drei Quartette Wölfls, die auf dieser CD aufgenommen wurden, beziehen. Diese Werke sind auf das Jahr 1805 datiert; ihnen gehen die Quartette op.4 und op.10, aus den Jahren 1798 – 1799 voraus, gewidmet Herrn Leopold Staudinger und dem Grafen Maurice de Fries. Auf diese Weise, ungeachtet der Jugend des Autors, ist das Werk op.30 das Zeugnis der erarbeiteten Technik und eines reifen Stils. Tatsächlich ist die Meisterschaft Wölfls erfinderisch, die Musik frisch und originell.

Alle drei Zyklen sind nach klassischer Art aufgebaut. Sie bestehen aus vier Sätzen, von denen der erste ein dynamischer Sonatensatz ist, der aus der Entfernung den zielstrebigsten Lauf



des Finales spiegelt. Zwischen den Ecksätzen liegt ein langsamer Satz, der den lyrischen Plan verkörpert und ein Menuett, Mittelpunkt des intellektuell-spielerischen Ursprungs, so wichtig für die klassische Ästhetik.

In den Werken der Klassiker büßt das Menuett zusammen mit seiner alltäglichen, tänzerischen Funktion auch alle seine Gattungsmerkmale ein: Akzentuiertheit, metrische Regelmäßigkeit, Schlichtheit von Tonsatz und Aufbau. Einst ein einfacher populärer Tanz, wird er buchstäblich zum Vorwand für das Spiel des Verstandes. Ab jetzt wird er nicht mehr getanzt, sondern gehört, enträtselt wie ein interessanter Rebus. Eine ähnliche Deutung des Menuetts bietet auch Wölfl an: Es sind komplizierte Stücke mit unerwarteten Modulationen, plötzlichen Gegenüberstellungen entfernter Tonarten, von Herzen, mit Humor angefüllt mit allen möglichen polyphonen Kunstgriffen: Imitationen, Kanons, akrobatischen Vertauschungen der Stimmen. Es ist keine Übertreibung zu sagen, das die Menuette Wölfls zu den spannendsten Seiten seiner Quartette gehören.

Das Quartett C-Dur op.30 Nr.2 lässt sich mit dem bekannten Quartett Mozarts, das in derselben Tonart geschrieben ist, assoziieren, und das in der Aufführungspraxis die Bezeichnung „Dissonanz“ erhielt. Das Quartett KV 465, das Wölfl durchaus gekannt haben kann, überrascht in den ersten Takten mit dem ungewöhnlichen Klang dieser „Schultonart“: die scharfen, für das Ohr ungewohnte Kombinationen „reiner“ und erniedrigter Töne beeindrucken sogar den zeitgenössischen Hörer, der schon durch die Schärfe der Tonzusammensetzungen in der Musik des 20. Jahrhunderts verführt ist. Diese chromatische Zugespitztheit



des gewöhnlich ruhigen C-Durs ist auch dem Quartett Wölfls eigen. Ganz deutlich ist sie z.B. im Trio des Menuetts zu spüren: um einen Halbton „heruntergleitende“ Cellobässe ziehen gleichermaßen die anderen Stimmen hinter sich her, färben die Musik in finstere, dämmrige Töne.

Der erste Satz des Werkes ist ein Beispiel für die tadellose Beherrschung der Quartettform. Alle Stimmen sind gleichberechtigt, selbstständig und in ein rein musikalisches Spiel eingebunden, in dem die Hauptfiguren einige Anfangsmotive sind, die eine „Glanzpartie“ spielen. Die Motive werden miteinander kombiniert und gehen von einem Instrument zum andern über, ändern die Bewegungsrichtung, setzten entweder zu spät oder zu früh ein. Sehr nach Mozart klingt der plötzliche Einbruch von Moll-Färbungen, die diese Musik auch mit dem unweigerlich beginnenden 19. Jahrhundert verbinden.

Der zweite Satz ist ein Menuett, das noch mit den Kennzeichen des „galanten“ Stils versehen ist, aber mit ungewöhnlichen harmonischen Einfällen, wie schon oben erwähnt.

Im Adagio zeigt sich das „Gesicht“ des Konzertinterpreten Wölfl. Die Geigen treten in den Vordergrund, während Bratsche und Cello die „Solisten“ mit einer Akkordbegleitung, die häufig an Klavierarpeggios erinnert, unterstützen. Es ist ein lyrisches Konzertstück, schön, virtuos, emotional zurückhaltend, kontemplativ. Es erschafft buchstäblich die innere Welt des Autor neu, indem es die Qualitäten, die seiner Musikernatur eigen sind, zum Ausdruck bringt und welche von seinen Zeitgenossen in der Art seines Klavierspiels bemerkt wurden: Objektivität, Weichheit, beständige Korrektheit, großen Geschmack und Meisterschaft.



Ein glänzendes Finale schließt den Zyklus ab. Es scheint, dass Wöfl hier dem eigenartigen Wiener Credo folgt: das Komplizierte und Ungewöhnliche in äußerlich einfachen Dingen zu finden. Das aufrichtige und anspruchslose Hauptthema des Finales entdeckt im Verlauf der Entwicklung außerordentliche Möglichkeiten. Der Komponist bezieht es in schwierige polyphone Kombinationen ein, teilt es in Einzelteile, die er auf seltsame Weise wieder verbindet, und das alles mit echter Kunstfertigkeit, ohne auf die Virtuosität und den Konzertglanz zu verzichten.

Das Quartett D-Dur op.30 Nr.3 könnte man auch das „Gelehrteste“ aus allen auf der CD vorgestellten nennen. Ein wechselseitiges Zusammenwirken der Stimmen wird hier gegenüber der individuellen Ausdruckskraft jeder Stimme bevorzugt. Deshalb wirkt das Quartett zwischen seinen Brüdern vielleicht etwas archaisch. Schon im Hauptthema des ersten Satzes beginnen die kompositorischen Experimente mit den Zurufen des anfänglichen Quartmotivs. Und das Seitenthema baut sich auf der Vertauschung der Melodien. In der Durchführung benutzt Wöfl eine seltene, ausgeklügelte Art des Kontrapunkts: Zwei Motive werden in Bezug zueinander versetzt, und zwar nicht nur vertikal, sondern auch horizontal! Das Menuett, das eher einem scharfsinnigen Scherzo gleicht, ist polyphonisch ebenfalls verkompliziert: Im Trio bilden die Unter- und Oberstimme eine Imitation in der Umkehrung – die Geige wiederholt die Bassphrase im Spiegelbild.

Die Marschrhythmen, die strenge Zurückhaltung der Farbgebung, die thematische Verallgemeinerung nähert die



Musik des langsamen Satzes an das Schaffen des finsternen Genies Beethovens an. Allerdings läßt die Wiederkehr des Hauptthemas an Mozart denken: in dem durchbrochenen Geflecht der oberen Stimme, die die Melodie des Cellos begleitet, kommen Erinnerungen an die Arie des Cherubino aus „Figaros Hochzeit“ „Non so più cosa son, cosa faccio“ auf. Mozart, der Wölfl wahrscheinlich in Bezug auf den Charakter der Musik und in der Art der komplizierten polyphonischen Bearbeitung des musikalischen Materials am nächsten steht, ist auch im dynamischen Finale des Quartetts zu hören. Hier, wie im ersten Satz, sättigt Wölfl schon die Exposition der Sonatenform mit Polyphonie. Zum Beispiel, eröffnet ein Fugato mit einem gebrochenen Einsatz der Stimmen die Überleitung zum Seitensatz: Das energische Thema im Geiste einer Tarantella erscheint zuerst in der Bratsche, dann in der ersten und zweiten Geige und endlich auch im Cello. Das Seitenthema ist imitierend gefasst: die Stimmen übergeben einander, buchstäblich der Reihe nach, das Anfangsmotiv.

Das Quartett Es-Dur op.30 Nr.1 ist wohl das romantischste aus den drei Quartetten op.30. Natürlich ist nicht die Rede von einer stilistischen Wandlung im Schaffen Wölfls, jedoch entdeckt gerade dieses Quartett Züge, die den frühen Schubert-Quartetten verwandt sind, die aber erst fast ein Jahrzehnt später geschrieben wurden. Die Musik des ersten Satzes ist von einem herzlichen Charme durchdrungen. Farbenprächtig ist der tonale Plan der Durchführung: die Themen, die in den fernen und nahen Tonarten auftauchen, mal in Moll, dann wieder in Dur, schimmern durch ihre verschiedenen Flächen.



Der wunderbare zweite, langsame Satz ist eine Art lyrisches Intermezzo. Wenn in seinen ersten Tönen auch Gedanken an das schmerz erfüllte Heldentum Beethovens aufkommen, so findet man weiter – im hohen Cellosolo – wieder Schubert. Das Tremolo der Streicher am Ende des Satzes erinnert daran, dass Wölfl ein erfahrener Theaterkomponist ist, der es versteht, die seelische Aufregung seines Helden zu zeichnen. Die Dominantharmonie, die das Adagio abschließt, erhält keine Auflösung: das Menuett fängt in einer anderen Tonart an – wieder eine Überraschung! Das Anfangsmotiv des Menuetts verteilt sich schon in der zweiten Phrase auf alle Stimmen – es folgt eine vierstimmige Imitation; später dringt es unauffällig in das Trio ein und vereint sich dort mit einer völlig neuen Melodie. Der Zyklus wird von einem großen Finale, geschrieben in Rondoform, gekrönt. Auch hier kommt der Komponist nicht ohne Polyphonie aus: Elemente des Hauptthemas flechten sich in den musikalischen Stoff, kontrapunktieren zu den Melodien des einen oder anderen Seitenthemas. Eine solche Lösung rechtfertigt sich kompositorisch: sie hilft, die verschiedenartigen Teile des Finales zu einem harmonischen vielfigurigen Ganzen zu vereinen.

Tatiana Sorokina, übersetzt von Monika Hollacher



This recording is performed by a quartet of soloists from the orchestra Pratum Integrum, founded in Moscow in 2003. In translation from the Latin the name means ‘unmown meadow’ and refers to the previously unknown Baroque and Classical compositions which are the focus of their repertoire. Many Pratum Integrum musicians including Pavel Serbin, Sergei Filchenko, Dmitry Sinkovsky and Sergei Tischenko participate in chamber as well as orchestral concerts. These four soloists have performed many chamber compositions on period instruments for the first time in Russia, and introduced ensemble music by Anton Ferdinand Tietz and quartets by Antonio Rosetti, Joseph Martin Kraus and Joseph Wölfl to Russian audiences. Also in their repertoire are chamber works by German, Italian and French composers of the Baroque period, and late 18th-century Russian music. As leading soloists in the orchestra these musicians have taken part in all the Pratum Integrum recordings and played in concerts with Trevor Pinnock, Sigiswald and Wieland Kuijken, Paul Esswood, Alfredo Bernardini, and other eminent specialists in the performance of Early Music.

Dmitry Sinkovsky – violinist, teacher at the Moscow Conservatory, soloist with the Musica Petropolitana, A la Russe and Musica Antiqua Roma ensembles. Guest concertmaster of the Il Complesso barocco orchestra (Italy) and Collegium Marianum ensemble (Czech Republic). Graduate of the Moscow Conservatory, studied Baroque violin under Marie Leonhardt (Amsterdam). Laureate of the Premio Bonporti Competition (Italy, 2005), the J.S. Bach Competition in Leipzig (2006) and the Musica Antiqua Festival in Bruges (2008). Also studies Baroque vocals and performs solo as a countertenor.



DMITRY SINKOVSKY

SERGEI TISCHENKO

PAVEL SERBIN

SERGEI FILCHENKO

Sergei Filchenko – violinist, viola player, soloist in the Musica Petropolitana and Playel-Trio ensembles, concertmaster of Pratum Integrum (the orchestra plays without a conductor). Graduated from the St Petersburg Conservatory and also studied with Marie Leonhardt (Amsterdam). Prizewinner with the ensemble Musica Petropolitana at the Early Music Competition in Manchester (1990) and the Van Wassenauer Competition in the Netherlands (1993). In 1995 he received an award for Best Interpretation at the Pietro Locatelli Competition (Amsterdam).

Sergei Tischenko – viola player performing at concerts on both ancient and modern instruments. Graduated from the Moscow Conservatory, where Fyodor Druzhinin was among his teachers. Has played extensively as a soloist with the Moscow Contemporary Music Ensemble and performed in concerts of 19th–20th century chamber music with Nikolai Lugansky, Natalia Gutman and Alexander Rudin. As a player of historical instruments he was a laureate of the Van Wassenauer Competition with The Pocket Symphony ensemble (Netherlands, 1996).

Pavel Serbin – cello and viola da gamba player, teacher at the Moscow Conservatory, founder of the A la Russe ensemble, artistic director of Pratum Integrum. Graduated from the Moscow Conservatory and also studied at the Royal Academy of Music in the Hague. Wrote a dissertation on late 18th- to early 19th-century Russian cello music. Prizewinner at the Bruges Early Music Competition (in the Gassenhauer Trio, 1999), also at the Premio Bonporti and Van Wassenauer Competitions (2000, in a duet with Olga Martynova).





RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.

Recording, editing and mixing on Pyramix system
by Merging Technologies.

Recording Producer – **Michael Serebryanyi**

Balance Engineer – **Erdo Groot**

Recording Engineer – **Roger de Schot**

Editor – **Carl Schuurbiers**

Recorded: 20–24.01.08 5th Studio of The Russian Television and Radio
Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2008 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2008 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com

www.essentialmusic.ru

CM 0032006

