

CHANDOS

VOL. FOUR

WEINBERG

String Quartets
Nos 6, 13, and 15



ARCADIA QUARTET



© Olga Rakhalskaya / Photograph kindly provided by Tommy Persson

Mieczysław Weinberg, c. 1960

Mieczysław Weinberg (1919 – 1996)

String Quartets, Volume 4

	String Quartet No. 6, Op. 35 (1946)	35:03
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
	Georgij Wassiljewitsch Swiridow gewidmet	
1	I Allegro semplice – Adagio – A tempo	9:41
2	II Presto agitato –	2:45
3	III Allegro con fuoco – Lento – Allegro con fuoco – Lento – Lento –	2:09
4	IV Adagio – Quasi cadenza (molto rubato) – A tempo	7:17
5	V Moderato comodo – Furioso subito – Meno mosso	5:54
6	VI Andante maestoso – Lento	7:16
7	String Quartet No. 13, Op. 118 (1977)	14:28
	Dem Borodin-Streichquartett gewidmet	
	♩ = 58 – ♩ = 100 – ♩ = 92 – Meno mosso –	
	♩ = 116 – ♩ = 63 – ♩ = 58	

String Quartet No. 15, Op. 124 (1979) 25:55

Gewidmet den Mitgliedern des Streichquartetts Yevgeniya
Alikhanova, Valentina Alykova, Tatyana Kokhanovskaya, Maria
Yanushevskaya

8	I	♩ = 69 -	4:01
9	II	♩ = 58 -	2:09
10	III	♩ = 84 -	1:44
11	IV	♩ = 112 -	2:11
12	V	♩ = 192 -	2:47
13	VI	♩ = 176 -	2:12
14	VII	♩ = 72 -	1:39
15	VIII	♩ = 80 -	3:56
16	IX	♩ = 60	5:12
			TT 75:43

Arcadia Quartet

Ana Török violin
Răsvan Dumitru violin
Traian Boală viola
Zsolt Török cello

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Mieczysław Weinberg' in a cursive script.

Mieczysław Weinberg's signature

Kindly provided by Tommy Persson

Weinberg: String Quartets, Volume 4

String Quartet No. 6 in E minor, Op. 35

Following his dramatic escapes from Nazi invasions – from Warsaw to Minsk in 1939, and from Minsk to Tashkent in 1941 – Mieczyslaw Weinberg (1919 – 1996) finally settled in Moscow in September 1943, making his home there until his death fifty-three years later. During his first three years in the Russian capital, he rapidly made his name with a remarkable succession of chamber works, including his string quartets Nos 3 to 6. His expanding creative horizons during this time are perhaps coincidentally indicated by the fact that No. 3 is in three movements, No. 4 in four, No. 5 in five, and No. 6 in six.

Quartet No. 6, Op. 35 was composed between 20 July and 24 August 1946 in Bikovo, a town some twenty miles from the south-eastern perimeter of Moscow. Weinberg dedicated it to his friend Georgiy Sviridov, whom he had met in Shostakovich's circle. The Quartet is a summit of his early achievements, and its musical language is strikingly advanced in relation to traditional Soviet work in the genre. Even Shostakovich had not attempted anything comparable by this time, and it is quite plausible that the

inventiveness and emancipated structures of his Fourth and Fifth Quartets, which Shostakovich would compose two and five years later, respectively, were stimulated by Weinberg's example.

Eighteen months after its completion, in February 1948, Weinberg's Sixth Quartet would figure on the notorious official list of 'non-recommended' compositions. One possible reason for this, apart from the advanced musical language of the Quartet, would be that it was at the time Weinberg's most significant recent composition, and that to have allowed any première of a work composed by a named 'formalist' might have seemed to give it some kind of endorsement – always a risky matter for an official who could later find himself held to account. Even though the ban was short-lived, its impact may be gauged from the fact that it was eleven years before Weinberg would venture back to quartet composition, at which point he also broke the pattern of an increasing number of movements.

The Sixth Quartet is on a symphonic, Beethovenian scale, and the handling of tone colour throughout the work is both virtuosic and adventurous. The inner design

of each individual movement is as flexible and emancipated as the overall layout, which consists of two fast movements, a parenthetical episode, a slow fugue, and two moderately paced concluding movements. Weinberg here moves a step further from the transparency he had achieved in Quartets Nos 3 and 5. The first movement, for example, keeps the viola in reserve for the second subject. A whiff of sad klezmer adds memorability to this *Allegro semplice*, and the patient unfolding of its central accumulation, leading through alarm to a heavily disguised reprise, suggests lessons well learned from the Second Quartet and the finale of the Second Piano Trio of Shostakovich, both completed in 1944.

The wildness that whips up the first movement's central section through manic *glissandi* towards an extended *fff* climax is taken up again in the frenetic *Presto agitato*. In its startling extremes and brevity, the immediately succeeding *Allegro con fuoco* predicts the instrumental theatre of the later Shostakovich quartets, with which it shares historical roots in the disruptive violence of late Beethoven.

The central *Adagio* goes to the opposite extreme, offering a quietly purposeful and academically orthodox fugal exposition, including an intricately worked *stretto* by

diminution and an eventual recall of the declamations of the *Allegro con fuoco*, punctuated by rhetorical outbursts and moments of catatonic stasis. The manuscript shows a cut of thirteen bars that would have formed a dramatic climax to this movement. Instead, the music ebbs into a bleak recall of the previous movement's stern double stops, concluding with a semi-resolved cadence. There follows a muted *Moderato comodo* that seems set to culminate in an all-encompassing dramatic finale, but which instead breaks off for another bizarre episode, featuring fluttery arpeggios for all the instruments. Renewed passionate outbursts are eventually pacified in a coda based on ethereal harmonics.

The concluding *Andante maestoso*, like the opening movement, holds tremendous strength in reserve. Its stormy character develops considerable momentum as it deals with all the Quartet's various structural and emotional imbalances, without resort to cyclic reminiscence (at least until the return of the violin double stops, now on the cello, in the slow coda). Even this movement, however, features a bizarre moment towards the end, when, with shades of Weinberg's Piano Quintet, Op. 18, an episode of trivial dance-like music intrudes on the more serious business.

Overall, the Sixth Quartet is a deeply unsettled, even experimental score, and clearly one of the highpoints of Weinberg's copious chamber-instrumental output. In view of the level of its technical demands, as well as the short-lived official ban, it is easy to see why it was apparently not performed around the time of its composition. Despite its publication, in 1949, and a reprint in 1979, it seems not even to have been premièred in the composer's lifetime. No published or manuscript parts have been identified, and the public world première of this outstanding work was most likely given by the Quatuor Danel, at the University of Manchester on 25 January 2007.

String Quartet No. 13, Op. 118

Following the death of Shostakovich, in 1975, Weinberg composed five more string quartets. In one way these give the impression of continuing his mentor's legacy, while in another they show a re-engagement with the quartets of Bartók, both aspects co-mingling with the development of Weinberg's personal, essentially lyrical voice.

String Quartet No. 13, Op. 118 was composed between 1 May and 13 July 1977 in Moscow and Pärnu (a seaside resort in south-western Estonia) and dedicated to the Borodin Quartet. Like Shostakovich's

Thirteenth Quartet, of seven years earlier, it comprises a single movement lasting some fourteen or fifteen minutes, making it the shortest of all Weinberg's quartets. The structure is delicately poised between four-movements-in-one and an overall sonata form – a 'double function' design familiar from, amongst others, Liszt and early Schoenberg. The complexity of emotional tone and of structure is symbolised by the fact that this is the first of Weinberg's quartets to dispense with character indications at the head of each movement, contenting itself with metronome markings alone (although the preserved piano / draft score still shows character markings at strategic points). Tonally the piece is only weakly defined, long stretches hovering in more or less free-atonal limbo, often using symmetrically constructed harmonies.

The opening bars emulate the wandering first violin lines of the first movement of Shostakovich's Eleventh Quartet, except that it sustains the sinuous searching tone rather than immediately counterposing it with laconic irony. The theme is passed between cello and first violin in a becalmed 'first movement'. Those same instruments then lead off an anxious quasi-scherzo, featuring spiky repeated notes and Weinberg's trademark oscillating fourths.

The linear writing conceals transformations of the Quartet's opening idea and eventually coalesces onto pairs of instruments, over which the cello declaims an augmented version of the scherzo theme, climaxing in Bartókian scotch snaps. A summing-up passage spreads from unisons into chromatic clusters, heralding a viola cadenza, *fff* but muted, and accompanied by snarls that are once again patently Bartókian. The broader expressive function of this cadenza is to relieve the fever-pitch of the preceding scherzo and to initiate a phase of severe lyricism and more fragmentary wandering, suggestive of a slow movement that is already warily in search of a finale. Various ideas are then recombined in a section yet again led off by first violin and cello, which artfully combines the functions of development, recapitulation, and shadowy, muted coda, rebuilding towards an unexpectedly defiant conclusion.

String Quartet No. 15, Op. 124

String Quartet No. 15, Op. 124, composed between 1 January and 1 March 1979, is in many respects the most radically conceived of all Weinberg's quartets – certainly its nine-movement design suggests so. In expressive terms, too, it is one of the most elusive. Unlike the seven movements of Shostakovich's Eleventh Quartet, the nine of Op. 124 carry no

titles or expressive directions, and, as in the case of his previous two quartets, Weinberg confines himself to metronome indications, avoiding specifications of character.

The preludial first movement, slow and muted, alternates a quiet G flat major chorale with shivery written-out trills, as though repeated attempts to sing are running into the sand, leaving the rest of the Quartet to deal with the 'failure'. The mutes stay on for the even slower second movement, in which the written-out trills alternate with brief repeated-note figures, most of which are passed from one solo instrument to another. This is followed by another Bartókian study, the premise of which is duos echoing ideas by inversion, in slithery textures of the kind that Weinberg had first used in the second movement of his Piano Quintet, Op. 18; if the previous movement registered as a tentative attempt to recover the ability to speak, this one has the feel of an equally tentative recovery of the ability to move. The mutes at last come off for a defiant march-waltz fourth movement, in which the players are challenged to realise quintuplet rhythms across one, two, or even all three beats of the bar, as though goading the fast-sarabande main theme by going against its metrical grain. This and the next three movements are sustained at a constant *forte* or *fortissimo*.

The tone of defiance carries over into the fifth movement, which begins as a canon between the two violins, first at the upper, then at the lower minor second. The strictness of the canon is progressively broken down as the other instruments enter, only to be reassembled, then broken down again. This is the longest and fastest movement by far, and one of the most brutal in Weinberg's output. With hindsight it could be understood as the first of five attempts at a finale.

Next comes a striding triple-time section that features the *grand détaché* writing (the term implies separate but not short articulation) so often found in the clinching phases of Weinberg's late instrumental works. The seventh movement is a brief, passionate declamation for all four instruments, in 5/4 time and ending in a fearsome scream. In the eighth movement – not separately identified as such in the manuscript but so numbered in the published score – the mutes return. This is another highly Bartókian exercise, the premise of which is *pizzicato* chords, against which melodies once again seek out a finale-style lyricism, including a remarkably faithful transcription of the wordless children's chorus from the Hiroshima Cantata movement of Weinberg's Requiem, Op. 96. A sad, lyrical, moderately paced concluding movement finally expresses aching consolation, in the

scalic descent of its main theme, yet declines to tie the threads together, despite vague hints at the Quartet's opening tonality and theme. The work ends with the ghost of a smile, having worked its way round to a D flat major resting-point with added unresolved G flat.

All this makes the Fifteenth a peak in Weinberg's quartet output, comparable to No. 6. Each movement has a distinct textural and expressive identity, explored with economy and inventive ingenuity, and with a harmonic language as focused as it is abrasive; at the same time the emotional-dramatic scenario leaves a strong impression of a work adding up to more than the sum of its parts.

The work is dedicated to the Quartet of Yevgeniya Alikhanova, Valentina Alykova, Tatyana Kokhanovskaya, and Maria Yanushevskaya, then recent winners of the Leo Weiner and Évia competitions, and well known for their interest in adventurous repertoire (they became known as the Moscow String Quartet in 1981, when Olga Ogranovich replaced Yanushevskaya as cellist).

© 2024 David Fanning

Light in the dark: a note by the performers
In the field of classical music, we tend to

categorise composers into two main groups: the well-known ones whose music is often played, and... the others. The first group is the one that shaped the history of music and gave humanity one of its most important gifts: the ability to express our soul through the power of sound. The music of these composers is present all around us and enriches our lives with meaning, beauty, and delight.

Although from time to time we encounter music that we have never heard before, rarely is that music something we would listen to or play again. In our times, with our technology of information, it is rather difficult to discover something meaningful and valuable that had been overlooked in the past, but when it does happen it is a really special moment.

For us it happened when we first encountered the string quartets of Mieczysław Weinberg. We felt instantly captivated by the wonderful music, the deeply inspired melodies and perfectly shaped structures. The joy of playing his music has only proved equalled by the enthusiastic response of the public every time we present these quartets in concert, so the obvious question arises: 'How can it be that we never heard about Weinberg earlier?'

His music is like a glow of light surrounded by the darkness of the unknown, and it

quickly became a goal of ours to attempt to dilute these shadows. With every recording and every live performance of his music, we intend to shine some light on this wide-ranging, profound phenomenon, which has remained overlooked for so long, and we hope that, with time, Mieczysław Weinberg will take his rightful place in the history of music.

© 2021 Arcadia Quartet

Winner of the International Chamber Music Competition, Hamburg in 2009, International Chamber Music Competition, Almere in 2011, Wigmore Hall International String Quartet Competition, London in 2012, and Osaka International Chamber Music Competition in 2014, the **Arcadia Quartet** is one of the most exciting string quartets of its generation. Formed in 2006, the Quartet has performed throughout the world, making appearances at the Budapest Spring Festival, George Enescu International Festival, Aldeburgh Festival, North Norfolk Music Festival, International Chamber Music Festival Q'arto Mondì, Poznań, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Kammermusiktage Mettlach, and Zeist Music Days, The Netherlands, as well as at the Cité Internationale des Arts and Salle Gaveau, Paris, Alte Oper, Frankfurt, Pollack Hall, Montreal, Royal Concertgebouw, Amsterdam,

Wigmore Hall, London, Suntory Hall, Tokyo, Izumi Hall, Osaka, Wiener Musikverein, Berliner Konzerthaus, and Romanian Athenaeum, Bucharest, in addition to venues throughout the United Kingdom, in Portugal, Tel Aviv, and Beijing.

The Quartet is regularly heard on BBC Radio 3 and is Quartet-in-Residence at the prestigious Centrul Național de Artă Tinerimea Română, Bucharest, playing six concerts a year, broadcast by the Romanian Broadcasting Company. The Quartet issued its début CD, of works by Mendelssohn and Brahms, in 2009, a disc followed in October 2013 by a recording of Janáček's quartets, both attracting critical acclaim. Under its new, exclusive recording contract with Chandos Records, the Arcadia Quartet in October 2018 released a recording of the six string quartets by Bartók. This double CD received five-star reviews in *Diapason* and *Classica*, was named Disc of the Week by BBC Radio 3, one of the best albums of October 2018 by WQXR-FM, in New York, and Disc of the Month by *Classica* in January 2019. In 2020 the Quartet launched a project to record the complete set of seventeen string quartets of Mieczysław Weinberg, issuing the first disc in January 2021. This was called one of 'the best classical albums released in

2021 so far' by *BBC Music*, named Record of the Week by BBC Radio 3, and listed among 'Die Alben der Woche' by Westdeutscher Rundfunk. It went on to win the Preis der deutschen Schallplattenkritik in 2021 and was a finalist of the International Classical Music Awards 2022. Volume 2 in the series reached the finals of the Limelight Recording of the Year 2022 and was nominated for the ICMA 2023. The third volume (Quartets Nos 4 and 16) was released in March 2023 and awarded the Diapason d'Or by *Diapason* in August; it was shortlisted for the *Gramophone* Awards in September and nominated for the 2024 International Classical Music Awards (ICMA) in November.

The Arcadia Quartet founded its own chamber music workshop in 2021, the Arcadia Chamber Music Classes, acting on the desire to share its experiences with future generations of musicians and to promote classical music at the highest level. Organised annually, this series of master-classes and concerts is dedicated to chamber string ensembles and aims to offer guidance and professional support in an effort to encourage and promote young musicians in their professional development through the art of chamber music, and to enrich the community.



© Olga Rakhaiskaya / Photograph kindly provided by Tommy Pereson

Mieczysław Weinberg, left, with the composer Georgiy Sviridov, 1946

Weinberg: Streichquartette, Teil 4

Streichquartett Nr. 6 in e-Moll op. 35

Nach seiner dramatischen Flucht vor den einmarschierenden nationalsozialistischen Truppen – 1939 von Warschau nach Minsk und 1941 von Minsk nach Taschkent – ließ sich Mieczysław Weinberg (1919 – 1996) im September 1943 schließlich in Moskau nieder, wo er bis zu seinem Tod dreiundfünfzig Jahre später zuhause war. Während seiner ersten drei Jahre in der russischen Hauptstadt machte er sich schnell mit einer bemerkenswerten Folge von Kammermusikwerken einen Namen, zu denen auch seine Streichquartette Nr. 3 bis 6 gehörten. Sein sich zu jener Zeit erweiternder kreativer Horizont lässt sich auch – möglicherweise durch Zufall – an der Tatsache ablesen, dass Nr. 3 in drei Sätzen angelegt ist, Nr. 4 in vier, Nr. 5 in fünf und Nr. 6 in sechs Sätzen.

Das Quartett Nr. 6 op. 35 entstand zwischen dem 20. Juli und dem 24. August 1946 in Bikovo, einer Stadt, die etwa vierunddreißig Kilometer von der südöstlichen Stadtgrenze Moskaus entfernt liegt. Weinberg widmete es seinem Freund Georgij Sviridov, den er im Kreis um Schostakowitsch kennengelernt hatte. Das Quartett bildet den Höhepunkt seines frühen

Schaffens, und seine musikalische Sprache ist im Vergleich zu traditionellen sowjetischen Werken in diesem Genre auffallend fortschrittlich. Nicht einmal Schostakowitsch hatte bis zu diesem Zeitpunkt Vergleichbares versucht, und es ist durchaus plausibel, dass der Einfallsreichtum und die eher freien Strukturen seiner Vierten und Fünften Streichquartette, die Schostakowitsch zwei bzw. fünf Jahre später komponieren sollte, durch Weinbergs Beispiel angeregt wurden.

Im Februar 1948, also achtzehn Monate nach seiner Fertigstellung, sollte sich Weinbergs Sechstes Quartett auf der berühmten offiziellen Liste "nicht-empfohlener" Kompositionen wiederfinden. Abgesehen von der fortschrittlichen musikalischen Sprache des Quartetts mag ein Grund hierfür gewesen sein, dass es sich dabei um die zu jener Zeit bedeutendste jüngste Komposition Weinbergs handelte und dass die Genehmigung einer Uraufführung eines von einem bekannten "Formalisten" komponierten Werks wie eine Art Billigung erschienen wäre – ein Umstand, der für einen Beamten, der später zur Verantwortung gezogen werden könnte, immer eine riskante Angelegenheit war. Obwohl

das Verbot nicht von langer Dauer war, kann man seinen Effekt daran ablesen, dass es elf Jahre dauerte, bis sich Weinberg wieder an die Komposition von Quartetten wagte und zu diesem Zeitpunkt auch das Muster der zunehmenden Anzahl von Sätzen durchbrach.

Das Sechste Quartett ist in sinfonischem, an Beethoven erinnerndem Maßstab angelegt, und die Handhabung der Klangfarben ist das gesamte Werk hindurch sowohl virtuos als auch verwegen. Die innere Gestaltung jedes einzelnen Satzes ist ebenso flexibel und befreit wie die übergreifende Anlage, welche aus zwei schnellen Sätzen, einer beiläufigen Episode, einer langsamen Fuge und zwei abschließenden Sätzen in moderatem Tempo besteht. Weinberg entfernt sich hier einen Schritt weiter von der Transparenz, die er in den Quartetten Nr. 3 und 5 erzielt hatte. Der erste Satz etwa behält die Bratsche für das zweite Thema in Reserve. Ein Hauch von traurigem Kletzmer macht dieses *Allegro semplice* noch einprägsamer, und das geduldige Auffalten seiner zentralen Kumulation, über Beunruhigung hin zu einer stark getarnten Reprise, legt nahe, dass die Lehren aus Schostakowitschs Zweitem Quartett sowie aus dem Finale von dessen Zweitem Klaviertrio (beide 1944 fertiggestellt) beherzigt wurden.

Die Wildheit, die den Mittelteil des ersten Satzes mit manischen *glissandi* zu einem ausgedehnten Höhepunkt im *fff* hin aufpeitscht, wird im frenetischen *Presto agitato* abermals aufgegriffen. Das in seinen Extremen und seiner Kürze erschreckende sich anschließende *Allegro con fuoco* sagt das Instrumentaltheater der späteren Schostakowitsch-Quartette voraus, mit welchen es in der zerstörerischen Gewalt des späten Beethoven historische Wurzeln teilt.

Das zentrale *Adagio* geht ins entgegengesetzte Extrem und bietet eine ruhig entschlossene und akademisch orthodoxe fugale Exposition, die auch ein aufwändig gearbeitetes *stretto* durch Diminution sowie schließlich eine Wiederkehr der von rhetorischen Ausbrüchen und Momenten katatonischen Stillstands unterbrochenen Deklamationen des *Allegro con fuoco* einschließt. Das Manuskript weist einen dreizehntaktigen Strich auf, der einen dramatischen Höhepunkt dieses Satzes gebildet hätte. Vielmehr verebbt die Musik in eine trostlose Wiederkehr der strengen Doppelgriffe des vorherigen Satzes und schließt mit einer teilweise aufgelösten Kadenz. Es folgt ein gedämpftes *Moderato comodo*, das auf den Höhepunkt eines allumfassenden dramatischen Finales hinzustreben scheint, doch stattdessen für

eine weitere bizarre Episode mit flatternden Arpeggien in allen Instrumenten abbricht. Erneute leidenschaftliche Ausbrüche werden schließlich in einer auf ätherischen Flageolett-Tönen basierenden Coda besänftigt.

Das abschließende *Andante maestoso* verfügt, wie schon der Anfangssatz, über gewaltige Kraftreserven. Sein stürmischer Charakter entwickelt in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen strukturellen und emotionalen Unausgewogenheiten des Quartetts beachtliche Wucht, ohne auf zyklische Reminiszenzen zurückzugreifen (zumindest bis zur Wiederkehr der Violin-Doppelgriffe – jetzt im Cello – in der langsamen Coda). Selbst dieser Satz beinhaltet jedoch am Ende einen bizarren Moment, wenn eine Episode trivialer Tanzmusik mit der Couleur von Weinbergs Klavierquintett op. 18 in das ernstere Geschehen eindringt.

Insgesamt ist das Sechste Quartett ein zutiefst unstetes, ja fast experimentelles Stück und zweifellos einer der Höhepunkte in Weinbergs umfangreichem kammermusikalischen Instrumentalschaffen. Angesichts seiner technischen Anforderungen sowie des kurzlebigen offiziellen Verbots fällt es leicht zu verstehen, warum es offenbar zur

Zeit seiner Entstehung nicht aufgeführt wurde. Trotz seiner Veröffentlichung 1949 und einem Nachdruck 1979 scheint es nicht einmal zu Lebzeiten des Komponisten uraufgeführt worden zu sein. Es haben sich keine veröffentlichten oder in Manuskriptform vorliegenden Stimmen ermitteln lassen, und die öffentliche Welt-Uraufführung dieses bemerkenswerten Werks fand aller Wahrscheinlichkeit nach am 25. Januar 2007 durch das Quatuor Danel an der Universität Manchester statt.

Streichquartett Nr. 13 op. 118

Nach dem Tod Schostakowitschs im Jahr 1975 schrieb Weinberg fünf weitere Streichquartette. Einerseits erwecken diese den Eindruck einer Fortsetzung des Erbes seines Mentors, andererseits zeigen sie eine Wiederbeschäftigung mit den Quartetten Bartóks, und diese beiden Aspekte vermischen sich mit der Entwicklung von der persönlichen, im Kern lyrischen Stimme Weinbergs.

Das Streichquartett Nr. 13 op. 118 entstand zwischen dem 1. Mai und dem 13. Juli 1977 in Moskau und Pärnu (einem Seebad im Südwesten Estlands) und ist dem Borodin Quartett gewidmet. Wie Schostakowitschs sieben Jahre zuvor entstandenes Dreizehntes Quartett umfasst es einen einzigen Satz, der

etwa vierzehn oder fünfzehn Minuten dauert, was es zum kürzesten von allen Quartetten Weinbergs macht. Die Struktur balanciert behutsam zwischen "vier Sätze in einem" und einer übergreifenden Sonatenhauptsatzform – eine Doppelfunktionsform, die man u.a. von Liszt und dem frühen Schönberg kennt. Die Komplexität von emotionaler Tongebung und Struktur wird dadurch symbolisiert, dass dieses das erste von Weinbergs Quartetten ist, das auf anfängliche Vortragsbezeichnungen verzichtet und sich ausschließlich mit Metronomangaben begnügt (obwohl die erhaltene Klavier- bzw. Entwurfspartitur an strategischen Punkten noch Charakterhinweise aufweist). Was die Tonalität angeht, ist das Werk nur schwach definiert, wobei lange Abschnitte in mehr oder weniger atonalem Limbo schweben und oft symmetrisch konstruierte Harmonien eingesetzt werden.

Die eröffnenden Takte ahmen die wandernden Melodielinien der ersten Violine im ersten Satz von Schostakowitschs Elftem Quartett nach, nur dass hier der geschmeidige, suchende Ton beibehalten und ihm nicht umgehend lakonische Ironie entgegengesetzt wird. Das Thema wird in einem beruhigten "ersten Satz" zwischen Cello und erster Violine hin und her gereicht. Die gleichen Instrumente leiten

dann ein angstvolles quasi-Scherzo voll von stacheligen wiederholten Tönen und den für Weinberg typischen oszillierenden Quartetten ein. Die lineare Kompositionsweise verdeckt Verwandlungen der Anfangsidee des Quartetts und fügt sich schließlich zu Instrumentenpaaren zusammen, über denen das Cello eine durch Augmentation abgewandelte Version des Scherzo-Themas deklamiert, welche in an Bartók erinnernden "Scotch snaps" kulminiert. Eine zusammenfassende Passage breitet sich vom Unisono in chromatische Cluster aus, die eine Bratschen-Kadenz ankündigen, im *fff* aber gedämpft und von Fauchern begleitet, die wiederum eindeutig von Bartók stammen könnten. Die weitere Ausdrucksfunktion dieser Kadenz besteht darin, Erleichterung von dem vorangehenden Fieberwahn des Scherzos zu bringen und eine Phase ernster Lyrik und fragmentierten Herumwanderns einzuleiten, was auf einen langsamen Satz hindeutet, der bereits vorsichtig nach einem Finale sucht. Verschiedene Ideen werden dann erneut in einem wiederum von der ersten Violine und dem Cello angeführten Abschnitt, welcher kunstvoll die Funktionen von Durchführung, Reprise und schattenhafter, gedämpfter Coda verbindet, kombiniert und zu einem unerwartet trotzigen Ende hin umgebaut.

Streichquartett Nr. 15 op. 124

Das Streichquartett Nr. 15 op. 124 entstand zwischen dem 1. Januar und dem 1. März 1979 und ist in vielerlei Hinsicht das am radikalsten angelegte von allen Quartetten Weinbergs – in der Tat legt seine neunsätzliche Form das nahe. Auch was seinen Ausdruck angeht, ist es eines der am schwersten zu fassenden. Anders als die sieben von Schostakowitschs Elftem Quartett tragen die neun Sätze des op. 124 keine Titel oder Ausdrucksanweisungen, und wie schon bei seinen beiden vorhergehenden Quartetten beschränkt sich Weinberg auf Metronomangaben, womit er jegliche Charakterhinweise vermeidet.

Der vorspielartige erste Satz ist langsam und gedämpft und alterniert zwischen einem leisen Choral in Ges-Dur und zitternden ausgeschriebenen Trillern, ganz als ob wiederholte Gesangsversuche im Sande verliefen und es dem Rest des Quartetts überließen, mit dem "Versagen" zurechtzukommen. Die Dämpfer bleiben für den noch langsameren zweiten Satz im Einsatz, in welchem die ausgeschriebenen Triller mit kurzen Figuren aus wiederholten Tönen alternieren, die größtenteils von einem Soloinstrument zum nächsten weitergegeben werden. Hier folgt eine weitere an Bartók erinnernde Studie, deren Prämisse darin besteht, dass Duos Ideen in

Umkehrung widerklingen lassen und zwar in schlüpfrigen Texturen, wie sie Weinberg zum ersten Mal im zweiten Satz seines Klavierquintetts op. 18 eingesetzt hatte; hat man den vorhergehenden Satz als vorsichtigen Versuch die Sprachfähigkeit zurückzugewinnen wahrgenommen, so besitzt dieser das Gefühl des ebenso vorsichtigen Wiedererlangens der Bewegungsfähigkeit. Für den trotzig Marsch-Walzer des vierten Satzes werden die Dämpfer endlich entfernt, und die Spieler werden dazu herausgefordert, Quintolen-Rhythmen über ein, zwei oder sogar alle drei Taktschläge zu realisieren, als wollten sie das einer schnellen Sarabande ähnelnde Hauptthema ärgern, indem sie gegen seinen metrischen Strich gehen. Dieser sowie die nächsten drei Sätze werden in einem konstanten *forte* oder *fortissimo* durchgehalten.

Der trotzige Ton setzt sich im fünften Satz fort, der als Kanon zwischen den beiden Violinen beginnt und zwar zunächst in der oberen, dann in der unteren kleinen Sekunde. Mit dem Einsatz der anderen Instrumente wird die Strenge des Kanons immer weiter aufgebrochen, nur um dann wieder zusammengefügt und erneut aufgebrochen zu werden. Dies ist der mit Abstand längste und schnellste Satz sowie

einer der brutalsten in Weinbergs Schaffen. Im Nachhinein könnte man ihn als ersten von fünf Versuchen für ein Finale verstehen.

Es folgt ein ausgreifender Abschnitt im Dreiermetrum mit jenem Einsatz von *grand détaché* (der Begriff bedeutet getrennte, aber nicht kurze Artikulation), den man so oft in den entscheidenden Phasen von Weinbergs späten Instrumentalwerken findet. Der siebte Satz ist eine kurze, leidenschaftliche Deklamation im 5/4-Takt für alle Instrumente, der mit einem furchterregenden Aufschrei endet. Im achten Satz, der zwar im Manuskript nicht separat als solcher gekennzeichnet, in der veröffentlichten Partitur aber so nummeriert ist, kehren die Dämpfer wieder. Es handelt sich hierbei um eine weitere ausgesprochen bartóksche Übung, welcher *pizzicato* Akkorde zugrunde liegen, vor denen Melodien wiederum eine für eine dem Stil eines Finales angemessene Lyrik suchen, samt einer bemerkenswert originalgetreuen Übertragung des textlosen Kinderchors aus dem Hiroshima Kantatensatz aus Weinbergs Requiem op. 96. Schließlich drückt ein trauriger, lyrischer Abschlusssatz in moderatem Tempo in einem tonleiterhaften Abwärtsgang seines Hauptthemas schmerzhaften Trost aus, verzichtet jedoch trotz vager Hinweise auf Tonalität und Thema des Quartettbeginns

darauf, die verschiedenen Fäden miteinander zu verbinden. Nachdem es seinen Weg zu einem Des-Dur-Ruhepunkt mit zusätzlichem unaufgelöstem Ges-Dur gefunden hat, endet das Werk mit der Andeutung eines Lächelns.

All dies macht das Fünfte zu einem Höhepunkt in Weinbergs Quartettschaffen, vergleichbar mit dem Quartett Nr. 6. Jeder Satz besitzt, was Textur und Ausdruck angeht, eine ausgeprägte Identität, die ökonomisch und mit einfallsreicher Raffinesse ausgelotet wird, sowie eine so fokussiert wie aggressiv daherkommende harmonische Sprache. Gleichzeitig hinterlässt das emotional-dramatische Szenario den starken Eindruck eines Werks, das mehr ist als die Summe seiner Teile.

Das Stück ist dem Streichquartett aus Yevgeniya Alikhanova, Valentina Alykova, Tatyana Kokhanovskaya und Maria Yanushevskaya gewidmet, den damals frisch gekürten Gewinnerinnen der Leo Weiner und Évian Wettbewerbe, die für ihr Interesse an verwegenen Repertoire bekannt waren (nachdem Olga Ogranovich Yanushevskaya als Cellistin ersetzt wurde, wurden sie 1981 als Moskauer Streichquartett bekannt).

© 2024 David Fanning

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Licht im Dunkel: Anmerkungen der Interpreten

Im Bereich der klassischen Musik tendiert man dazu, Komponisten in zwei Gruppen aufzuteilen: die bekannten, deren Musik oft aufgeführt wird und ... die anderen. Die erste Gruppe ist jene, welche die Musikgeschichte geformt und der Menschheit eine ihrer wichtigsten Gaben geschenkt hat, nämlich die Fähigkeit unserer Seele durch die Macht des Klangs Ausdruck zu verleihen. Die Musik dieser Komponisten ist allgegenwärtig und bereichert unser Leben mit Sinn, Schönheit und Freude.

Obwohl uns von Zeit zu Zeit Musik begegnet, die wir noch nie zuvor gehört haben, handelt es sich dabei selten um etwas, das wir ein weiteres Mal anhören oder spielen würden. In unserer heutigen Zeit mit der uns zur Verfügung stehenden Informationstechnologie ist es ziemlich schwierig, etwas Bedeutsames und Wertvolles zu entdecken, das in der Vergangenheit übersehen wurde, doch geschieht dies, so ist das ein ganz besonderer Moment.

Für uns war das der Fall, als wir zum ersten Mal auf die Streichquartette Mieczysław Weinbergs stießen. Die wunderbare Musik mit ihren zutiefst inspirierten Melodien und perfekt geformten Strukturen schlug uns sofort in ihren Bann. Lediglich die enthusiastische Reaktion des Publikums jedes Mal, wenn wir diese Quartette im Konzert spielen, kommt der Freude gleich, die wir beim Spielen seiner Musik empfinden. Daher die offenkundige Frage: "Wie kann es sein, dass wir nicht früher von Weinberg gehört haben?"

Seine Musik ist wie ein Lichtstrahl, umgeben von der Dunkelheit des Unbekannten, und wir setzten uns bald das Ziel, diese Schatten aufzuhellen. Mit jeder Einspielung und jeder Aufführung seiner Musik wollen wir etwas Licht auf dieses weitreichende, tiefgreifende Phänomen werfen, das so lange übersehen wurde, und wir hoffen, dass Mieczysław Weinberg mit der Zeit den ihm gebührenden Platz in der Musikgeschichte einnehmen wird.

© 2021 Arcadia Quartet

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



© Olga Rakhalskaya / Photograph kindly provided by Tommy Persson

The Borodin Quartet (Valentin Berlinsky, Dmitry Shebalin, Yaroslav Alexandrov, and Rostislav Dubinsky), 1962, photo addressed to 'Dear Metek', as Weinberg was affectionately known in Russia



© Tommy Perisson / Photograph kindly provided by Tommy Perisson

Mieczysław Weinberg, in his study, 1982

Weinberg: Quatuors à cordes, volume 4

Quatuor à cordes no 6 en mi mineur, op. 35

Après avoir échappé de manière dramatique aux invasions nazies – de Varsovie à Minsk en 1939, et de Minsk à Tachkent en 1941 – Mieczław Weinberg (1919 – 1996) s'installe finalement à Moscou en septembre 1943 où il vécut jusqu'à sa mort, cinquante-trois ans plus tard. Au cours de ses trois premières années dans la capitale soviétique, il se fit rapidement un nom grâce à une remarquable succession de partitions de musique de chambre, notamment les quatuors à cordes nos 3, 4, 5 et 6. L'élargissement de ses horizons créatifs pendant cette période se révèle peut-être par le fait que le no 3 est en trois mouvements, le no 4 en quatre, le no 5 en cinq et le no 6 en six.

Le Quatuor à cordes no 6, op. 35, fut composé entre le 20 juillet et le 24 août 1946 à Bykovo, une commune située à environ trente-quatre kilomètres au sud-est de Moscou. Weinberg le dédia à son ami Gueorgui Sviridov qu'il avait rencontré dans le cercle de Chostakovitch. Ce Quatuor constitue un sommet de ses premières réalisations, et son langage musical est avancé de manière frappante par rapport aux

œuvres soviétiques traditionnelles du genre. Même Chostakovitch n'avait rien tenté de comparable à cette époque, et il est tout à fait plausible que l'invention et l'émancipation des structures de ses Quatrième et Cinquième Quatuors, que Chostakovitch composa respectivement deux et cinq ans plus tard, aient été stimulés par l'exemple de Weinberg.

Dix-huit mois après qu'il l'avait terminé, en février 1948, le Sixième Quatuor à cordes de Weinberg allait figurer sur la tristement célèbre liste des compositions "non recommandées". L'une des raisons de cette condamnation, outre le langage musical avancé du Quatuor, était que c'était à l'époque la composition récente la plus significative de Weinberg, et que de permettre la création d'une œuvre composée par un musicien identifié comme étant "formaliste" aurait donné l'impression d'une certaine approbation – une prise de position toujours risquée pour un fonctionnaire qui pourrait être amené plus tard à rendre des comptes. Même si l'interdiction fut de courte durée, son impact peut être mesuré par le fait que Weinberg attendra onze ans avant

de travailler à un nouveau quatuor, époque à laquelle il rompit également avec le schéma d'un nombre croissant de mouvements.

Le Sixième Quatuor est de proportion symphonique et beethovénienne, tandis que son traitement de la couleur sonore tout au long de l'œuvre est à la fois virtuose et aventureux. La conception interne de chacun des mouvements est aussi souple et émancipée que le plan d'ensemble, qui comporte deux mouvements rapides, un épisode entre parenthèses, une fugue lente et deux mouvements conclusifs d'allure modérée. Weinberg s'éloigne quelque peu de la transparence qu'il avait obtenue dans ses Quatuors nos 3 et 5. Le premier mouvement, par exemple, garde l'alto en réserve pour le second thème. Un soupçon de klezmer triste renforce le caractère mémorable de cet *Allegro semplice*, tandis que le patient déroulement de son accumulation centrale, qui conduit de manière alarmante vers une reprise fortement déguisée, suggère les leçons retenues du Deuxième Quatuor et du finale du Second Trio avec piano de Chostakovitch, tous deux achevés en 1944.

La sauvagerie qui déferle dans la section centrale du premier mouvement à travers des *glissandi* surexcités vers un point culminant *fff* prolongé est reprise dans le frénétique *Presto agitato*. La brièveté et les

extrêmes saisissants de l'*Allegro con fuoco* qui succède immédiatement anticipent le théâtre instrumental des quatuors à cordes plus tardifs de Chostakovitch, avec lequel il partage ses racines historiques dans la violence orageuse du Beethoven tardif.

L'*Adagio* central se situe à l'extrême opposé en offrant une exposition fuguée calmement délibérée dans un style académique orthodoxe, incluant une strette par diminution finement travaillée et un rappel des déclamations de l'*Allegro con fuoco*, ponctué par des éclats rhétoriques et des moments d'immobilité catatonique. Le manuscrit montre une coupure de treize mesures qui auraient donné un point culminant dramatique à ce mouvement. Au lieu de cela, la musique traverse un lugubre rappel des sévères doubles cordes du mouvement précédent, et se conclut sur une demi-cadence. Suit un *Moderato comodo* en sourdine qui semble prêt à culminer en un finale dramatique, mais qui s'interrompt pour un nouvel épisode bizarre faisant entendre des arpèges frémissants à tous les instruments. De nouveaux éclats passionnés se trouvent finalement apaisés pendant une coda reposant sur des harmoniques éthérés.

L'*Andante maestoso* conclusif, tout comme le premier mouvement, garde en réserve une force considérable. Son caractère orageux

prend un élan considérable quand il se met à traiter tous les déséquilibres structurels et émotionnels du Quatuor sans recourir à des réminiscences cycliques (du moins jusqu'au retour des doubles cordes du violon, jouées maintenant par le violoncelle, pendant la lente coda). Ce mouvement comporte également un passage bizarre vers la fin, quand, avec des nuances semblables à celles du Quintette avec piano, op. 18, de Weinberg, un épisode de musique triviale en forme de danse s'immisce dans le discours général plus sérieux.

Dans son ensemble, le Sixième Quatuor est une partition profondément instable, voire expérimentale, et clairement l'un des sommets de l'abondante production de Weinberg dans le domaine de la musique de chambre. Au vu de ses difficultés techniques et de l'interdiction officielle de courte durée dont il fit l'objet, il est facile de comprendre pourquoi il ne fut apparemment pas joué à l'époque de sa composition. Malgré sa publication en 1949 et sa réimpression en 1979, il semble même ne pas avoir été créé du vivant du compositeur. Aucune partie publiée ou manuscrite n'a été identifiée, et la première mondiale publique de cette œuvre exceptionnelle a vraisemblablement été donnée en Angleterre à l'Université de Manchester par le Quatuor Danel le 25 janvier 2007.

Quatuor à cordes no 13, op. 118

Après la mort de Chostakovitch en 1975, Weinberg composa cinq autres quatuors à cordes. Ils donnent l'impression de poursuivre l'héritage de son mentor tout en faisant preuve d'un réengagement avec les quatuors de Béla Bartók, ces deux aspects se mêlant au développement de la voix personnelle de Weinberg, essentiellement lyrique.

Le Quatuor à cordes no 13, op. 118, fut composé entre le 1er mai et le 13 juillet 1977 à Moscou et à Pärnu (une station balnéaire du sud-ouest de l'Estonie) et est dédié au Quatuor Borodine. À l'instar du Treizième Quatuor de Chostakovitch composé sept ans plus tôt, il se présente en un seul mouvement d'une durée de quatorze à quinze minutes, ce qui en fait le plus bref de tous les quatuors de Weinberg. Sa structure est soigneusement équilibrée entre quatre mouvements d'un seul tenant et une forme sonate globale – une conception à "double fonction" familière, entre autres, à Liszt et au premier Schoenberg. La complexité du ton émotionnel et de la structure est symbolisée par le fait qu'il s'agit du premier quatuor de Weinberg à se passer d'indications de caractère en tête de chaque mouvement, se contentant des seules indications métronomiques (même si la partition piano / esquisse conservée révèle encore

des indications de caractère à plusieurs endroits importants). La tonalité du Quatuor n'est que faiblement définie, et présente de longs passages flottant dans une incertitude atonale plus ou moins libre, utilisant souvent des harmonies symétriques.

Les premières mesures imitent les lignes errantes du premier violon du premier mouvement du Onzième Quatuor de Chostakovitch, à ceci près qu'elles soutiennent un tortueux discours scrutateur plutôt que de lui opposer immédiatement une ironie laconique. Le thème s'échange entre le violoncelle et le premier violon dans un "premier mouvement" encastré. Ces mêmes instruments commencent ensuite un quasi-scherzo angoissant, faisant entendre des notes répétées épineuses et des quartes oscillantes caractéristiques de Weinberg. L'écriture linéaire dissimule les transformations de l'idée d'ouverture du Quatuor et finit par fusionner dans des paires d'instruments, au-dessus desquels le violoncelle déclame une version augmentée du thème du scherzo, qui culmine avec des rythmes syncopés bartókien. Un passage récapitulatif se déploie à partir d'unisson jusqu'à des clusters chromatiques, annonçant une cadence de l'alto, *fff*, mais en sourdine, et accompagnée de grognements qui sont une fois de plus manifestement bartókien.

La fonction expressive plus large de cette cadence est de soulager le ton fiévreux du scherzo précédent, et d'introduire une phase de lyrisme sévère et d'errance plus fragmentaire, suggérant un mouvement lent qui est déjà à la recherche prudente d'un finale. Plusieurs idées sont ensuite de nouveau réunies pendant une section encore une fois dirigée par le premier violon et le violoncelle, qui combine habilement les fonctions de développement, de réexposition et d'une coda ombragée jouée en sourdine, se reconstruisant vers une conclusion inattendue et provocante.

Quatuor à cordes no 15, op. 124

Composé entre le 1er janvier et le 1er mars 1979, le Quatuor à cordes no 15, op. 124, est à bien des égards le plus radical sur le plan de sa conception de tous les quatuors de Weinberg - c'est en tout cas ce que suggère sa structure en neuf mouvements. Sur le plan expressif, il est également l'un des plus insaisissables. Contrairement aux sept mouvements du Onzième Quatuor de Chostakovitch, les neuf mouvements de l'op. 124 ne portent aucun titre, ni indication expressive, et comme dans le cas des deux quatuors précédents, Weinberg se limite à des indications métronomiques, évitant toute spécification de caractère.

Évaluant lentement et en sourdine, le premier mouvement fait alterner un choral calme en sol bémol majeur faisant entendre le frémissement de trilles entièrement écrits, comme si ses tentatives répétées de chanter se heurtaient à un mur, laissant au reste du quatuor le soin de gérer cet "échec". Les sourdines restent en place pour le deuxième mouvement encore plus lent, dans lequel les trilles alternent avec de brèves figures en notes répétées, dont la plupart passent d'un instrument solo à l'autre. Suit une autre étude bartókienne dans laquelle des duos se font l'écho d'idées par inversion, dans des textures fuyantes du type de celles que Weinberg avait utilisées pour la première fois dans le deuxième mouvement de son Quintette avec piano, op. 18. Si le mouvement précédent se présentait comme une tentative de retrouver la capacité de parler, celui-ci donne pareillement l'impression d'une tentative de retrouver celle de se mouvoir. Les sourdines sont enfin retirées pour le rebelle quatrième mouvement en forme de valse-marche, dans lequel les instrumentistes sont mis au défi de faire coïncider des rythmes en quintuplets sur un, deux et même trois temps par mesure, comme pour forcer le thème principal de la sarabande rapide d'aller à l'encontre de sa base métrique. Ce mouvement et les trois

suivants sont constamment maintenus dans la nuance *forte* ou *fortissimo*.

Ce ton de défi se poursuit dans le cinquième mouvement, qui commence par un canon entre les deux violons, d'abord à la seconde mineure supérieure, puis à la seconde mineure inférieure. L'écriture rigoureuse du canon est progressivement brisée par l'entrée des autres instruments, puis de nouveau retrouvée, et finalement brisée à nouveau. Ce mouvement est de loin le plus long et le plus rapide, et l'un des plus brutaux de toute la production de Weinberg. Avec le recul, il pourrait être considéré comme la première des cinq tentatives de former un finale.

Vient ensuite une section rapide dans une mesure ternaire faisant appel au *grand détaché* (ce terme implique une articulation de l'archet séparée, mais courte, près de la corde) que l'on retrouve si souvent dans les phases finales des œuvres instrumentales tardives de Weinberg. Le septième mouvement est une brève déclaration passionnée pour les quatre instruments, dans une mesure à 5/4, qui se termine par un cri effrayant. Dans le huitième mouvement – il n'est pas identifié séparément comme tel dans le manuscrit, mais porte ce numéro dans la partition publiée – les sourdines reviennent. Il s'agit d'un autre exercice très bartókien faisant entendre des accords en *pizzicato* contre

lesquels des mélodies recherchent une fois de plus le lyrisme d'un finale, et qui inclut une transcription remarquablement fidèle du chœur d'enfants sans paroles de la "Cantate Hiroshima", le quatrième mouvement du Requiem, op. 96, de Weinberg. Triste, lyrique et dans un tempo modéré, le dernier mouvement exprime enfin une conclusion douloureuse dans la descente en gamme de son thème principal, mais refuse de lier ensemble les différents fils, malgré de vagues allusions à la tonalité et au thème qui ouvrent le Quatuor. L'œuvre s'achève sur un semblant de sourire, après avoir trouvé un point de repos en ré bémol majeur auquel s'ajoute un sol bémol non résolu.

Tout cela fait du Quinzième Quatuor un sommet de la production pour quatuor à cordes de Weinberg, comparable au Sixième Quatuor. Chaque mouvement possède une identité texturale et expressive, explorée avec économie et une ingénuité inventive, dans un langage harmonique aussi focalisé que décapant. En même temps, le scénario émotionnel et dramatique laisse la forte impression d'une œuvre qui représente plus que la somme de ses parties.

Le Quinzième Quatuor est dédié au Quatuor composé de Yevgeniya Alikhanova, Valentina Alykova, Tatyana Kokhanovskaya et Maria Yanushevskaya, alors récemment lauréates

du concours Leo Weiner et du concours d'Évian, et bien connues pour leur intérêt pour un répertoire aventureux (l'ensemble est devenu le Quatuor à cordes de Moscou en 1981 quand Olga Ogranovich a remplacé Maria Yanushevskaya au violoncelle).

© 2024 David Fanning

Traduction: Francis Marchal

Une lumière dans l'obscurité: note des interprètes

Dans le domaine de la musique classique, nous avons tendance à classer les compositeurs en deux groupes principaux: ceux qui sont célèbres et dont la musique se trouve souvent jouée, et... les autres. Le premier groupe est celui qui a façonné l'histoire de la musique et donné à l'humanité un de ses dons les plus importants: la faculté d'exprimer notre âme grâce à la musique. Présente tout autour de nous, la musique de ces compositeurs enrichit notre vie de sa signification, de sa beauté, et du plaisir intense qu'elle procure.

Bien qu'il nous arrive parfois de tomber sur une musique que nous n'avons jamais entendue auparavant, il s'agit rarement d'une musique que nous voudrions écouter à nouveau ou rejouer. À notre époque, avec la technologie de l'information dont nous

disposons, il est plutôt difficile de découvrir quelque chose de significatif et de grande valeur, qui était passé inaperçu à une époque antérieure, mais quand cela se produit, c'est un moment vraiment extraordinaire.

C'est ce qui nous est arrivé lorsque nous nous sommes trouvés pour la première fois en présence des quatuors à cordes de Mieczysław Weinberg. Nous avons été instantanément captivés par une musique merveilleuse, des mélodies profondément inspirées et des structures à la forme parfaite. La joie que nous éprouvons à jouer cette musique n'est égalée que par la réponse enthousiaste du public, à chaque fois que nous présentons ces quatuors en concert. Ceci soulève une question évidente:

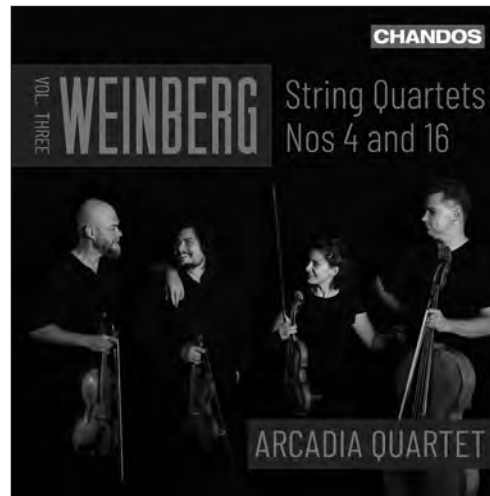
"Comment se fait-il que nous n'ayons jamais entendu parler de Weinberg auparavant?"

Sa musique est pareille à une chaude lumière cernée par l'obscurité de l'inconnu, et il est vite devenu une de nos priorités de tenter de diluer ces ténèbres. Avec chaque enregistrement et chaque interprétation live de sa musique, nous avons l'intention de mettre en lumière ce phénomène profond et d'une grande diversité, négligé pendant si longtemps, et nous espérons qu'avec le temps, Mieczysław Weinberg prendra la place qui lui revient dans l'histoire de la musique.

© 2021 Le Quatuor Arcadia

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Also available



Weinberg
String Quartets, Volume 3
CHAN 20180

Also available



Weinberg
String Quartets, Volume 2
CHAN 20174

Also available



Weinberg
String Quartets, Volume 1
CHAN 20158

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Acknowledgement

Chandos Records and the Arcadia Quartet would like to thank the Gheorghe Dima National Music Academy for its generous financial support of this recording.

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrators Sue Shortridge and Karen Marchlik

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 7 – 9 July 2023

Front cover Photograph of Arcadia Quartet © Raluca Ciornea

Back cover Photograph of Arcadia Quartet © Raluca Ciornea

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Peermusic Classical GmbH, Hamburg (String Quartet No. 6), Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg (other works)

© 2024 Chandos Records Ltd

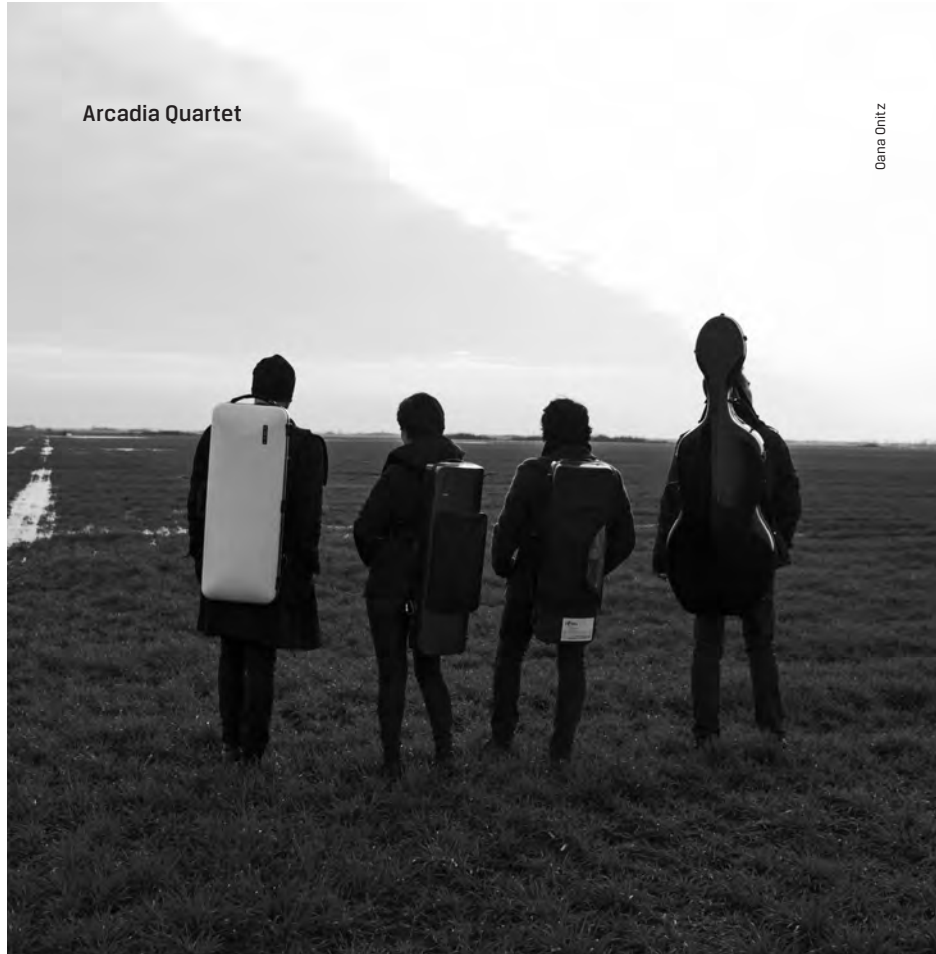
© 2024 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

Arcadia Quartet

Dana Cunitz



CHANDOS DIGITAL

CHAN 20281

MIECZYŚLAW WEINBERG (1919 – 1996)

String Quartets, Volume 4

- | | | |
|------|--|----------|
| 1-6 | String Quartet No. 6, Op. 35 (1946)
in E minor • in e-Moll • en mi mineur | 35:03 |
| 7 | String Quartet No. 13, Op. 118 (1977) | 14:28 |
| 8-16 | String Quartet No. 15, Op. 124 (1979) | 25:55 |
| | | TT 75:43 |

ARCADIA QUARTET

Ana Török violin
Răsvan Dumitru violin
Traian Boală viola
Zsolt Török cello

WEINBERG: STRING QUARTETS, VOL. 4 – Arcadia Quartet

CHANDOS

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

WEINBERG: STRING QUARTETS, VOL. 4 – Arcadia Quartet

CHANDOS
CHAN 20281