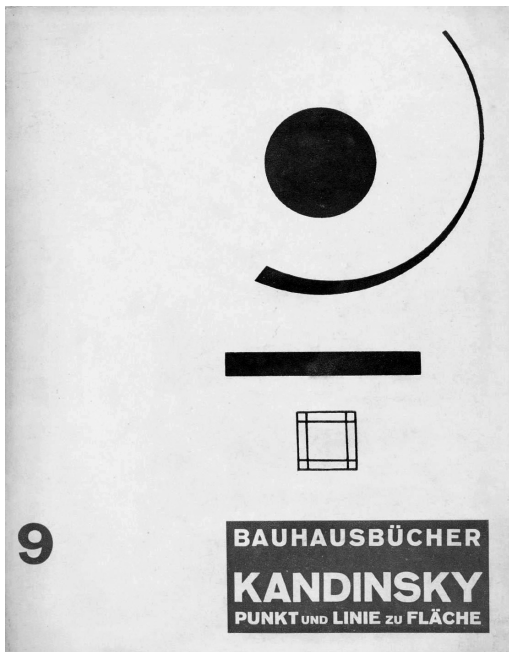




SCHOENBERG

STRING QUARTETS I & 3
GRINGOLTS QUARTET





Cover: *Two curved lines to one straight line*, ink on paper, by Vasily Kandinsky (1866–1944). The image was included, as was that on the cover of the previous Schoenberg disc from the Gringolts Quartet, in Kandinsky's treatise *Punkt und Linie zu Fläche* (*Point and Line to Plane*), published in 1926.

In January 1911 in Munich, Kandinsky attended a concert with music by Schoenberg, including the Second String Quartet. Much taken by the experience, he wrote to the composer later the same month: 'You have realized in your work that which I, admittedly in imprecise form, have so long sought from music. The self-sufficient following of its own path, the independent life of individual voices in your compositions, is exactly what I seek to find in painterly form.'

SCHOENBERG, Arnold (1874–1951)

String Quartet No. 1 in D minor, Op. 7 (1904–05) 46'38

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | <i>Nicht zu rasch</i> | 13'39 |
| 2 | <i>Kräftig (nicht zu rasch)</i> | 12'15 |
| 3 | <i>Mäßig, langsame Viertel</i> | 12'15 |
| 4 | <i>Mäßig, heiter</i> | 8'29 |

String Quartet No. 3, Op. 30 (1927) 32'01

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. <i>Moderato</i> | 8'57 |
| 6 | II. <i>Adagio</i> | 8'43 |
| 7 | III. Intermezzo. <i>Allegro moderato</i> | 7'21 |
| 8 | IV. Rondo. <i>Molto moderato</i> | 6'48 |

TT: 79'31

Gringolts Quartet

Ilya Gringolts and Anahit Kurtikyan *violins*

Silvia Simionescu *viola* · Claudius Herrmann *cello*

Instrumentarium:

Ilya Gringolts: Violin by Antonio Stradivarius 'ex-Prové' (Cremona 1719)

Anahit Kurtikyan: Violin by Camillo Camilli (Mantua 1733)

Silvia Simionescu: Viola by Jacobus Januarius (Cremona 1660)

Claudius Herrmann: Cello by Giovanni Paolo Maggini (Brescia c. 1600)

As a teacher of composition Arnold Schoenberg tirelessly advocated the need for his students to understand the techniques and traditions developed by the greatest masters of the past – Bach, Mozart, Beethoven, Wagner and Brahms. As a composer, Schoenberg sought no less tirelessly to demonstrate that it was possible to acknowledge and exemplify the essence of traditional techniques while probing and transforming those techniques in a spirit as true to the character of the 20th century as the Bach-to-Brahms composers were to earlier times. In this way true composers would discover for themselves how to bring a personal quality to their music, honouring the past without slavishly imitating it.

One of Schoenberg's most important early mentors was the medical doctor and expert string player Oskar Adler. Adler (actually a few months younger than Schoenberg himself) encouraged his friend to play in a string quartet formed by him, and to experience from the inside the special quality of a compositional tradition, stemming from Haydn, that was entirely comparable to symphonic music at its most intricate and ambitious. For Viennese composers at the end of the 19th century, the later quartets of Beethoven still stood apart for their astonishing radicalism of formal design and textural inventiveness. All four of Schoenberg's numbered quartets reveal the composer's genius at its most intense and engaging, and he was fortunate at an early stage of his career to be able to count on expert performers like the Rosé Quartet who recognised his talent and were not deterred by the sometimes boorish reactions of Viennese audiences.

The Schoenberg who embarked on his Op. 7 quartet in 1904, aged 30, had already challenged Viennese conservatism with his programmatic string sextet *Verklärte Nacht* (written in 1899, first performed in 1902), and he had also recently completed his first mature orchestral work, the symphonic poem *Pelleas und Melisande*, a subject suggested to him by Richard Strauss and based on the same Maeterlinck drama as Debussy's opera. Strauss had been underwhelmed by Debussy's

music, and would soon find the character of Schoenberg's music after 1908 distastefully experimental. But in 1904–05 Schoenberg's idiom still had much in common with Strauss's increasingly fervent and turbulent sense of drama (*Salome* was first performed in 1905), and the First Quartet itself can be thought of as a typically imaginative response to the Straussian model of the large-scale single-movement orchestral composition with a poetic programme. It was only in 1986, long after Schoenberg's death, that a programme for Op. 7 came to light, and while this consists only of a rather scrappy outline by Schoenberg himself, its charting of a progression from 'rebellion' and 'depression' to an eventual state of 'quiet joy and the contemplation of rest and harmony' places it firmly in the tradition of high romantic portraits of the artist as a suffering yet ultimately fulfilled outsider, living 'a hero's life' – a formula that Strauss had used to compelling effect in his recent tone poem *Ein Heldenleben* (1899).

Schoenberg's programme for Op. 7 may be sketchy and derivative (and was never publicly acknowledged by him), but the music wears its Straussian qualities with supreme confidence and considerable originality, proving that powerful expressive effects could be achieved even without the use of a large symphony orchestra. In the tradition of Liszt as well as of Strauss, Schoenberg's first quartet relishes the ambiguities that emerge when the four separate movements of symphonic tradition are telescoped into a single continuous structure. (The generic labels with the 4 tracks listed below were suggested by the composer for performances in America.) The basic elements of all four – fast first movement ('not too fast' is Schoenberg's warning instruction), scherzo, *Adagio*, rondo finale – are clear enough: a sonata-like opening section (Track 1: *Allegro*), richly developmental from the outset, leads into a scherzo and trio (Track 2), less complex in texture but still intensely forceful in manner, that spills over into further development and re-statement of the first section's material. Then a much quieter, more restrained slow

section (Track 3: *Adagio*), recalling something of *Verklärte Nacht*'s romantic fervour, reaches a point of developmental crisis before a final section (Track 4: rondo) which generates considerable contrapuntal tension before ending with a transformation of the quartet's first, agitated theme into the very acme of calm and fulfilment.

Schoenberg had used this kind of richly chromatic D major tonality in *Verklärte Nacht* as well as several of his early songs, and he would do so again early in 1907 in a choral work called *Friede auf Erden*, where an unearthly peacefulness is again the expressive essence of the music. But by 1907 he was on the verge of moving away from essentially diatonic, essentially consonant harmonic designs. For commentators recognising his evolution, during the years 1908–09, with its prioritising of much more dissonant sonorities, it has therefore become commonplace to refer to his later music (even before he devised the twelve-tone method in the early 1920s) as post-tonal, or pan-tonal, suggesting that connections with tonality, though still present from time to time, are far more oblique and ambiguous than was the case before 1908.

By 1927, when the Third Quartet was composed, and more than twenty years after Op. 7, it was only to be expected that much would have changed in Schoenberg's life and work. He had succeeded Busoni as composition professor at the Berlin Academy of Arts, and although his music in the 1920s was rather less explicit in its connection with either classical or popular styles than Hindemith's or Weill's, he was beginning to show just how richly use of the new twelve-tone method could refresh the kind of traditional form schemes and contrapuntal textures that bring a neo-classical – though not Stravinskian – aura to works like the Suite for Piano (alluding to the dance forms in Bach's keyboard suites) and the Wind Quintet, whose four-movement symphonic designs are adopted again in the twelve-tone String Quartet No. 3. That Schoenberg had even become acceptable to the wider

world of the musical establishment might be deduced from the fact that the quartet was commissioned by the American patron Elizabeth Sprague Coolidge, an early indication of where Schoenberg would find refuge a few years later after the Nazi take-over in Germany. Nevertheless, there are often countervailing forces at work, and with this quartet he seemed keen to make a point of its connection to a visual image that had little to do with order or good taste. In his notes on Op. 30's first movement he wrote as follows: 'As a little boy I was tormented by a picture of a scene of a fairy tale, *The Ghost Ship*, whose captain had been nailed through the head to the topmost mast by his rebellious crew. I am sure that this was not the "program" of the first movement of the third string quartet. But it might have been – unconsciously – a very gruesome premonition which caused me to write this work, because as often as I thought about this movement that picture came to my mind.' Of course, this might simply be Schoenbergian joke, an attempt to mock the whole idea of music which (for all its technical refinement) is not in the least 'gruesome' – though some of the more lurid imagery in the opera *Moses und Aron*, worked on soon after Op. 30, might be a more fitting connection. Alternatively, it could have been Schoenberg's way of discouraging listeners from concentrating on the laborious details of twelve-tone technique at the expense of the emotional cut and thrust of the compositional result.

From the outset of the first movement the third quartet gives great emphasis to the contrast between expansively lyrical melody – initially in first violin and cello – and rhythmically repetitive accompaniment. But the essential buoyancy of this freely-flowing dialogue is increasingly called into question as the movement progresses, and in its final stages a more imposing and assertive spirit is reached. The slow movement then offers a more reflective version of the interaction between lyricism and a variety of complementary figurations. This interaction keeps the texture airborne, until the last few bars achieve a distinctively stable cadence. The

two concluding movements, Intermezzo and Rondo, each recapture and reinvent the essential exuberance of the first movement, the intermezzo's dance-like early stages being offset by much more determinedly dramatic ideas as it develops. Indeed, it seems to be the primary task of both Intermezzo and Rondo to advocate a less lyrical, more overtly concentrated motivic texture. Ultimately, however, the music's edgy sense of drama is allowed to relax and unwind as the thematic argument runs its course, and a truly post-tonal sense of closure, satisfying yet in some ways provisional, makes its presence felt.

© *Arnold Whittall 2021*

The **Gringolts Quartet** was founded in 2008, born from mutual friendships and chamber music partnerships that cross four countries: over the years, the Russian violinist Ilya Gringolts, the Romanian violist Silvia Simionescu and the Armenian violinist Anahit Kurtikyan frequently performed together in various chamber formations at distinguished festivals; the German cellist Claudius Herrmann played with Anahit Kurtikyan in the renowned Amati Quartet.

Based in Zürich, the quartet has collaborated with eminent artists such as Leon Fleisher, Jörg Widmann, David Geringas, Malin Hartelius, Christian Poltéra and Eduard Brunner. In addition to playing the classical quartet repertoire, the members are also dedicated performers of contemporary music, including works by Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann and Jens Joneleit. Highlights from past seasons include performances at the Salzburg, Lucerne and Edinburgh Festivals, the St Petersburg Philharmonia, Elbphilharmonie and Amsterdam Concertgebouw, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Società dei Concerti in Milan and the Philharmonie Luxembourg.

A growing discography includes music by Schumann, Brahms and Walter

Braunfels. For BIS the Gringolts Quartet's disc of quintets by Glazunov and Taneyev with the cellist Christian Poltéra was awarded a Diapason d'or in 2016, and its recording of Schoenberg's String Quartets No. 2 and No. 4 was described as a 'new benchmark recording' by *Klassik Heute*. The recording by the Gringolts Quartet and Meta4 of octets by Mendelssohn and Enescu gained the Vierteljahrespreis der deutschen Schallplattenkritik.

www.gringoltsquartet.com

Als Kompositionslehrer setzte sich Arnold Schönberg unermüdlich dafür ein, seine Schüler mit den Techniken und Traditionen der größten Meister der Vergangenheit – Bach, Mozart, Beethoven, Wagner und Brahms – vertraut zu machen. Als Komponist versuchte er nicht minder unermüdlich zu zeigen, dass es möglich ist, den Geist traditioneller Techniken zu bewahren und zu befolgen, diese Techniken aber zugleich in einer Weise auszuloten und umzugestalten, die dem Charakter des 20. Jahrhunderts ebenso treu ist wie es die besagten Meister ihrer jeweiligen Zeit waren. Solcherart mochten wahre Komponisten auf je eigene Weise entdecken, wie ihrer Musik eine persönliche Qualität zukäme: durch Ehrung der Vergangenheit ohne sklavische Imitation.

Einer der wichtigsten frühen Mentoren Schönbergs war der Mediziner und vorzügliche Streicher Oskar Adler. Adler (der tatsächlich einige Monate jünger war als Schönberg) ermunterte seinen Freund, in einem von ihm gegründeten Streichquartett mitzuspielen und die besondere Qualität einer auf Haydn zurückgehenden Kompositionstradition, die durchaus mit den komplexesten und anspruchsvollsten Formen der symphonischen Musik vergleichbar war, von innen heraus zu erleben. Für die Wiener Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts nahmen die späten Quartette Beethovens in ihrer erstaunlichen Radikalität der formalen Gestaltung und ihrem satztechnischen Einfallsreichtum immer noch eine Sonderstellung ein. Alle vier nummerierten Quartette Schönbergs offenbarten das Genie des Komponisten in seiner eindringlichsten, fesselndsten Form, und er hatte das Glück, in einer frühen Phase seiner Karriere auf erfahrene Interpreten wie das Rosé-Quartett zählen zu können, die sein Talent erkannten und sich von den mitunter rüpelhaften Reaktionen des Wiener Publikums nicht abschrecken ließen.

Als Schönberg 1904 im Alter von 30 Jahren sein Quartett op. 7 in Angriff nahm, hatte er bereits mit seinem programmatischen Streichsextett *Verklärte Nacht* (1899 komponiert, 1902 uraufgeführt) Wiens Konservative herausgefordert. Außerdem

hatte er gerade sein erstes reifes Orchesterwerk vollendet, die Symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande* – ein von Richard Strauss vorgeschlagenes Sujet, das auf demselben Maeterlinck-Drama basiert wie Debussys Oper. Strauss war von Debussys Musik wenig angetan, und Schönbergs Musik nach 1908 war ihm als experimentell zuwider. 1904/05 aber hatte Schönbergs Idiom noch viel gemein mit Strauss' zusehends heißblütigerer, exzessiverer Dramatik (die Uraufführung von *Salome* fand 1905 statt), und das erste Quartett kann als eine gewohnthermaßen originelle Antwort auf das Strauss'sche Modell der groß angelegten einsätzigen Orchesterkomposition mit literarischem Programm betrachtet werden. Erst 1986, lange nach Schönbergs Tod, tauchte ein Programm für op. 7 auf, und obwohl es nur aus einem eher knappen Entwurf des Komponisten besteht, steht es mit seiner Entwicklungslinie von „Auflehnung“ und „Verzweiflung“ hin zu einem Zustand „stiller Freude und Einkehr von Ruhe und Harmonie“ fest in der Tradition hochromantischer Portraits des Künstlers als leidendem, letztlich aber erfülltem Außenseiter, der „ein Heldenleben“ lebt – ein Muster, dem Strauss wenige Jahre zuvor, 1899, in seiner solcherart betitelten Tondichtung auf bezwingende Weise gefolgt war.

Schönbergs Programm für op. 7 (das von ihm öffentlich nie anerkannt wurde) mag skizzenhaft und nachgebildet erscheinen, die Musik aber präsentiert ihre Strauss'schen Qualitäten mit souveränem Selbstvertrauen und beträchtlicher Originalität – und beweist dabei, dass sich kraftvolle expressive Wirkungen auch ohne den Einsatz eines großen Symphonieorchesters erzielen lassen. In der Tradition von Liszt und Strauss kostet Schönbergs erstes Quartett die Ambivalenzen aus, die entstehen, wenn die vier gemeinhin separaten Sätze einer Symphonie zu einem einsätzigen Gebilde zusammengefügt werden. (Die traditionellen Satzbezeichnungen der unten aufgeführten vier Tracks wurden vom Komponisten für Aufführungen in den USA vorgeschlagen.) Die vier Hauptteile – schneller erster Satz („Nicht zu rasch“, so Schönbergs mahnende Vortragsanweisung), Scherzo, *Adagio*, Rondo-

Finale – sind unschwer auszumachen: Ein sonatenartiger erster Abschnitt (Track 1: *Allegro*), von Anfang an mit Durchführungselementen durchsetzt, führt zu einem Scherzo und Trio (Track 2) von weniger komplexer Textur, aber immer noch ungemein kraftvollem Zuschnitt, das in eine weitere Durchführung und Reprise des Materials des ersten Teils übergeht. Dann erreicht ein erheblich ruhigerer, verhaltener langsamer Abschnitt (Track 3: *Adagio*), in dem die romantische Glut der *Verklärten Nacht* zu schwelen scheint, einen krisenhaften Entwicklungsmoment, worauf ein letzter Abschnitt (Track 4: Rondo) beträchtliche kontrapunktische Spannung erzeugt, bevor er mit der Verwandlung des ersten, aufgewühlten Themas des Quartetts in einen wahren Inbegriff von Ruhe und Erfüllung endet.

Schönberg hatte diese Art hochchromatischer D-Dur-Tonalität in der *Verklärten Nacht* sowie in mehreren seiner frühen Lieder verwendet, und er sollte dies Anfang 1907 in einem Chorwerk mit dem Titel *Friede auf Erden* erneut tun, dessen expressive Kernaussage ebenfalls eine überirdische Friedlichkeit ist. Doch 1907 war er im Begriff, in erster Linie diatonische und konsonante harmonische Verläufe hinter sich zu lassen. Unter Kommentatoren, die seiner Entwicklung in den Jahren 1908/09 und der Bevorzugung erheblich dissonanterer Klänge Rechnung tragen, ist es daher üblich geworden, seine spätere Musik (noch vor der Entwicklung der Zwölftonmethode in den frühen 1920er Jahren) als posttonal oder pantonal zu bezeichnen, um darauf hinzuweisen, dass Verbindungen zur Tonalität zwar immer noch gelegentlich vorhanden, aber viel verschleierter und ambivalenter sind als vor 1908.

Als Schönberg im Jahr 1927 sein drittes Quartett komponierte – mehr als zwanzig Jahre nach op. 7 –, hatte sich in seinem Leben und Schaffen naturgemäß viel verändert. Er war Nachfolger Busonis als Kompositionsprofessor an der Berliner Akademie der Künste geworden, und obwohl seine Musik in den 1920er Jahren weniger eindeutig klassischen oder populären Stilen nahestand als die von Hindemith oder Weill, zeigte er doch zusehends, wie sich durch die Verwendung der

neuen Zwölftonmethode jene traditionellen Formschemata und kontrapunktischen Texturen aktualisieren ließen, die Werken wie der Suite für Klavier (die auf die Tanzformen in Bachs Klaviersuiten anspielt) und dem Bläserquintett (dessen vier-sätzigste symphonische Anlage das zwölftönige Streichquartett Nr. 3 wieder aufgreifen sollte) eine neoklassizistische – wenngleich nicht Strawinsky'sche – Aura verleihen. Dass Schönberg sogar in breiteren Kreisen des Musikbetriebs salonfähig geworden war, lässt sich aus der Tatsache ersehen, dass das Quartett von der amerikanischen Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge in Auftrag gegeben wurde – ein früher Hinweis darauf, wohin Schönberg wenige Jahre später, nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland, flüchten sollte.

Nichtsdestotrotz sind oft gegensätzliche Kräfte am Werk, und bei diesem Quartett schien er Wert darauf zu legen, die Verbindung zu einer visuellen Inspiration zu betonen, die wenig mit gesitteter Ordnung oder gutem Geschmack zu tun hatte. In seinen Notizen zum ersten Satz des op. 30 schrieb er: „Als kleiner Junge quälte mich ein Bild, das die Szene aus dem Märchen *Das Gespensterschiff* darstellt, in der der Kapitän von seiner Mannschaft an den Topmast durch den Kopf angenagelt wird. Sicher ist dies nicht das Programm des ersten Satzes des Dritten Streichquartetts. Aber es mag unterbewusst eine sehr grausame Vorahnung gewesen sein, die mich veranlasste, dies Werk zu schreiben – so oft ich über diesen Satz nachdachte, erinnerte ich mich an dieses Bild.“ Natürlich könnte es sich hierbei einfach um einen Schönberg'schen Scherz handeln, einen Versuch, sich über die ganze Idee einer Musik lustig zu machen, die (bei aller technischen Raffinesse) nicht im Mindesten „grausam“ ist – wenngleich einige erschreckende Szenen der Oper *Moses und Aron*, an der er kurz darauf arbeitete, hierfür durchaus in Frage kämen. Andererseits könnte dies Schönbergs Art gewesen sein, die Zuhörer davon abzuhalten, sich auf Kosten der emotionalen Intensität des kompositorischen Resultats auf die mühseligen Einzelheiten der Zwölftontechnik zu konzentrieren.

Von Beginn des ersten Satzes an legt das dritte Quartett großen Wert auf den Kontrast zwischen ausladend lyrischer Melodik – zunächst in der ersten Violine und dem Cello – und rhythmisch repetitiver Begleitung. Die essentielle Schwungkraft dieses frei fließenden Dialogs wird jedoch im Laufe des Satzes zunehmend in Frage gestellt, um schließlich einem nachdrücklicheren, entschiedeneren Geist zu weichen. Der langsame Satz bietet daraufhin eine nachdenklichere Variante der Interaktion von Lyrik und einer Vielzahl komplementärer Figuren. Diese Interaktion hält die Textur in der Schweben, bis die letzten Takte eine ausgesprochen stabile Kadenz erreichen. Die beiden Schlusssätze – Intermezzo und Rondo – greifen die ausgelassene Grundstimmung des ersten Satzes wieder auf und erfinden sie neu, wobei der tänzerische Beginn des Intermezzos im weiteren Verlauf durch wesentlich entschiedener dramatische Ideen konterkariert wird. Tatsächlich scheint es die Hauptaufgabe sowohl des Intermezzos als auch des Rondos zu sein, für eine weniger lyrische, stärker verdichtete motivische Textur einzutreten. Letzten Endes aber darf sich das eindringlich dramatische Geschehen entspannen, wenn der thematische Diskurs seinen Lauf nimmt und einer wahrlich posttonalen Schlussbildung – befriedigend, aber in gewisser Weise provisorisch – den Weg bereitet.

© *Arnold Whittall 2021*

Im 2008 gegründeten **Gringolts Quartett** finden sich vier Musiker aus vier Ländern zusammen, die einander schon durch viele kammermusikalische Begegnungen freundschaftlich verbunden waren: Über Jahre musizierten der russische Geiger Ilya Gringolts, die rumänische Bratschistin Silvia Simionescu und die armenische Geigerin Anahit Kurtikyan gemeinsam auf internationalen Festivals in verschiedenen Formationen; der deutsche Cellist Claudius Herrmann spielte mit Anahit Kurtikyan im renommierten Amati Quartett.

Zu den musikalischen Partnern des in Zürich beheimateten Quartetts zählen Künstler wie Leon Fleisher, Jörg Widmann, David Geringas, Malin Hartelius, Christian Poltéra und Eduard Brunner. Neben dem klassischen Repertoire widmen sich die Musiker auch regelmäßig zeitgenössischer Musik, darunter Quartette von Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann, Jens Joneleit und Lotta Wennäkoski.

Zu den Höhepunkten in der Geschichte des Quartetts gehören Auftritte bei den Festivals in Salzburg, Luzern und Edinburgh, in der Philharmonie St. Petersburg, der Elbphilharmonie Hamburg und dem Concertgebouw Amsterdam sowie der Sociedad Filarmónica de Bilbao, Società dei Concerti in Mailand und der Philharmonie Luxembourg.

Den Beginn der exzellenten Diskographie des Gringolts Quartett markieren Werke von Schumann, Brahms und Walter Braunfels. Die bei BIS vorgelegte Einspielung der Quintette von Glasunow und Tanejew (mit Christian Poltéra) erhielt 2016 den „Diapason d’or“, das darauf folgende Album mit Schönbergs Streichquartetten Nr. 2 und 4 wurde von *Klassik Heute* als „Referenzaufnahme“ eingestuft. Die gemeinsam mit Meta4 eingespielte Aufnahme der Oktette von Mendelssohn und Enescu wurde mit dem „Vierteljahrespreis der deutschen Schallplattenkritik“ ausgezeichnet.

www.gringoltsquartet.com

En tant que professeur de composition, Arnold Schönberg n'a cessé de défendre la nécessité pour ses étudiants de comprendre les techniques et les traditions développées par les plus grands maîtres du passé tels Bach, Mozart, Beethoven, Wagner et Brahms. En tant que compositeur, Schönberg a cherché tout aussi inlassablement à démontrer qu'il était possible de reconnaître et d'illustrer l'essence des techniques traditionnelles tout en les approfondissant et en les transformant dans un esprit aussi fidèle au caractère du XX^e siècle que les compositeurs de Bach à Brahms l'étaient à ceux des époques précédentes. De cette façon, les véritables compositeurs pouvaient découvrir par eux-mêmes comment apporter une qualité personnelle à leur musique tout en honorant le passé sans l'imiter servilement.

L'un des mentors les plus importants de Schönberg à ses débuts était le médecin et expert violoniste Oskar Adler. Adler (qui était en fait plus jeune que Schönberg de quelques mois) encouragea son ami à jouer au sein du quatuor à cordes qu'il avait formé et à découvrir de l'intérieur l'unicité de la tradition de composition, issue de Haydn qui pouvait tout à fait se comparer à la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus complexe et de plus ambitieux. Pour les compositeurs viennois de la fin du XIX^e siècle, les derniers quatuors de Beethoven continuaient de se démarquer par l'étonnante radicalité de leur conception formelle et leur inventivité texturale. Les quatre quatuors numérotés de Schönberg révèlent son génie de compositeur dans ce qu'il a de plus intense et de plus fascinant. Il a eu la chance, tôt dans sa carrière, de pouvoir compter sur des interprètes experts comme le Quatuor Rosé qui ont reconnu son talent et ne se laissèrent pas décourager par les réactions parfois grossières du public viennois.

Le Schönberg qui se lança en 1904 à l'âge de 30 ans dans la composition de son quatuor opus 7 avait déjà défié le conservatisme viennois avec son sextuor à cordes programmatique, *Verklärte Nacht* [La nuit transfigurée] composé en 1899 et créé

en 1902. Il venait également d'achever sa première œuvre orchestrale de maturité, le poème symphonique *Pelléas et Mélisande*, un sujet qui lui avait été suggéré par Richard Strauss et qui, comme l'opéra de Claude Debussy, était basé sur la pièce éponyme de Maurice Maeterlinck. Strauss avait été déçu par la musique de Debussy et allait bientôt trouver de mauvais goût l'aspect expérimental de la musique de Schönberg à partir de 1908. Mais en 1904–1905, l'idiome de Schönberg avait encore beaucoup en commun avec le sens théâtral de plus en plus intense et turbulent de Strauss (*Salomé* sera créé en 1905), et le premier quatuor lui-même peut être considéré comme une réponse particulièrement imaginative au modèle straussien de la composition orchestrale à grande échelle en un seul mouvement avec un programme poétique. Ce n'est qu'en 1986, longtemps après la mort de Schönberg, qu'un programme pour le quatuor opus 7 a été découvert. Bien qu'il ne s'agisse que d'une ébauche assez sommaire de Schönberg lui-même, le fait que l'œuvre évoque une progression de la « rébellion » et de la « dépression » vers un état final de « joie tranquille et de contemplation du repos et de l'harmonie » la place résolument dans la tradition des grands portraits romantiques de l'artiste en tant qu'outsider souffrant mais qui sera, ultimement, comblé, vivant « la vie d'un héros » – une formule que Strauss avait utilisée de manière convaincante dans son récent poème symphonique justement intitulé *Ein Heldenleben* (1899).

Le programme de l'opus 7 de Schönberg est peut-être sommaire et peu original (et il ne l'a jamais reconnu publiquement), mais la musique arbore ses qualités straussiennes avec une confiance suprême et une grande originalité, démontrant que de puissants effets expressifs pouvaient être obtenus même en l'absence d'un orchestre symphonique à grand effectif. Inscrit dans la tradition de Franz Liszt et de Strauss, le premier quatuor de Schönberg savoure les ambiguïtés qui émergent lorsque les quatre mouvements séparés de la tradition symphonique sont réunis en une structure d'un seul tenant. (Les descriptions génériques avec les 4 pages

énumérées ci-dessous ont été suggérées par le compositeur à l'occasion d'exécutions aux États-Unis). Les éléments de base de ces quatre mouvements – premier mouvement rapide (« pas trop vite », selon l'indication de Schönberg), Scherzo, *Adagio*, Rondo Finale – sont suffisamment clairs : une section d'ouverture de type sonate (page 1 : *Allegro*), richement développée dès le départ, mène à un Scherzo et Trio (page 2), moins complexe dans sa texture mais toujours intensément énergique, qui déborde sur un développement et une reformulation du matériau de la première section. Puis une section lente, beaucoup plus calme et retenue (page 3 : *Adagio*), rappelant quelque peu la ferveur romantique de *Verklärte Nacht*, parvient à un point de crise au point de vue du développement avant la section finale (page 4 : Rondo) qui génère une importante tension contrapuntique pour finalement se conclure par une transformation du tout premier thème agité en un sommet de calme et de plénitude.

Schönberg avait recouru à la tonalité de ré majeur, hautement chargée chromatiquement, dans *Verklärte Nacht* ainsi que dans plusieurs de ses premiers lieder et il le fera à nouveau au début 1907 dans une œuvre chorale intitulée *Friede auf Erden* dans laquelle la tranquillité surnaturelle constitue à nouveau l'essence expressive de la musique. Mais il était dès 1907 sur le point de s'éloigner des conceptions harmoniques essentiellement diatoniques et consonantes. Pour les spécialistes qui reconnaissent son évolution au cours des années 1908–1909 et la priorité qu'il accordait à des sonorités beaucoup plus discordantes, il est donc devenu courant de qualifier sa musique ultérieure (même avant qu'il ne conçoive la méthode dodécaphonique au début des années 1920) de post-tonale ou pan-tonale, ce qui suggère que les liens avec la tonalité, bien que par endroits toujours présents, sont beaucoup plus obliques et ambigus qu'avant 1908.

En 1927, lorsque plus de vingt ans après l'opus 7 le troisième quatuor fut composé, clairement, la vie et l'œuvre de Schönberg avaient beaucoup changé. Il avait

succédé à Busoni en tant que professeur de composition à l'Académie des Arts de Berlin et bien que sa musique dans les années 1920 ait été moins explicite dans ses liens avec les styles classiques ou populaires que celle de Paul Hindemith ou de Kurt Weill, il commençait à montrer à quel point l'utilisation de la nouvelle méthode dodécaphonique pouvait rafraîchir les schémas formels traditionnels et les textures contrapuntiques qui confèrent une aura néoclassique – mais pas stravinskienne – à des œuvres comme la Suite pour piano (qui fait allusion aux formes de danse des suites pour clavecin de Bach) et le Quintette à vent dont les motifs symphoniques en quatre mouvements sont repris dans le troisième Quatuor à cordes à l'écriture dodécaphonique. Le fait que le quatuor soit une commande de la mécène américaine Elizabeth Sprague Coolidge, une prémonition de l'endroit où Schönberg allait trouver refuge quelques années plus tard, après la prise du pouvoir par les nazis en Allemagne, permet de penser qu'il était devenu acceptable au sein de l'establishment musical. Cependant, il existe souvent des forces en opposition à l'œuvre et, en ce qui concerne ce quatuor, le compositeur semblait vouloir souligner sa relation avec une image qui n'avait pas grand-chose à voir avec l'ordre établi ou le bon goût. Dans ses notes sur le premier mouvement de l'opus 30, on peut lire : « Enfant, j'étais obsédé par l'image d'une scène d'un conte de fées, *L'histoire du vaisseau fantôme* [de Wilhelm Hauff], dont le capitaine avait été cloué au mat, un clou lui traversant le front, par son équipage de mutins. Je suis sûr que ce n'était pas le « programme » du premier mouvement du troisième quatuor à cordes. Mais il se peut que ce soit – inconsciemment – un pressentiment très macabre qui m'ait poussé à écrire cette œuvre, car dès que je pensais à ce mouvement, cette image me revenait à l'esprit. » Bien sûr, il pourrait s'agir d'une simple plaisanterie schönbergienne, une tentative de se moquer de l'idée même d'une musique qui, malgré tout son raffinement technique, n'est pas du tout « horrible » – bien que certaines des images les plus macabres de l'opéra *Moses und Aron*, auquel il travailla peu après l'opus

30, pourraient s'avérer plus appropriées. Il se peut aussi que cela ait été une façon pour Schönberg de dissuader les auditeurs de se concentrer sur les détails fastidieux de la technique dodécaphonique au détriment de l'aspect émotionnel du résultat de la composition.

Dès le début du premier mouvement, le troisième quatuor met l'accent sur le contraste entre une mélodie au lyrisme expansif – initialement au premier violon et au violoncelle – et un accompagnement rythmiquement répétitif. Mais le dynamisme fondamental de ce dialogue libre est de plus en plus remis en question au fur et à mesure que le mouvement progresse pour arriver, dans ses dernières pages, à un climat plus imposant et plus affirmé. Le mouvement lent offre ensuite une version plus réfléchie de l'interaction entre le lyrisme et la riche ornementation complémentaire. Cette interaction garantit la stabilité de la texture jusqu'à ce que les dernières mesures atteignent une cadence distinctement stable. Les deux derniers mouvements, l'Intermezzo et le Rondo, reprennent et réinventent l'exubérance fondamentale du premier mouvement, les premières phases dansantes de l'Intermezzo étant compensées par des idées beaucoup plus résolument dramatiques au fur et à mesure de son développement. En effet, il semble que la tâche principale de l'Intermezzo et du Rondo soit de préconiser une texture motivique moins lyrique et plus ouvertement concentrée. En fin de compte, cependant, le sens aigu du drame de la musique parvient à se détendre au fur et à mesure que l'argument thématique suit son cours, et un sentiment de conclusion véritablement post-tonale, satisfaisante mais en quelque sorte provisoire, se manifeste.

© *Arnold Whittall* 2021

Né d'une amitié commune et de différents partenariats en musique de chambre, le **Quatuor Gringolts** regroupe des musiciens venant de quatre pays différents. Au cours de ces dernières années, le violoniste russe Ilya Gringolts, l'altiste roumaine Silvia Simionescu et la violoniste arménienne Anahit Kurtikyan se sont fréquemment produits ensemble lors de festivals réputés, dans différentes formations de musique de chambre. Le violoncelliste allemand Claudius Hermann a joué avec Anahit Kurtikyan au sein du célèbre Quatuor Amati.

Établi à Zurich, le Quatuor Gringolts a travaillé avec des musiciens de premier plan incluant Leon Fleisher, Jörg Widmann, David Geringas, Malin Hartelius, Christian Poltéra et Eduard Brunner. En plus de se consacrer au répertoire classique pour quatuor, les membres sont également des interprètes enthousiastes de musique contemporaine et ont notamment joué des œuvres de Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann et Jens Joneleit. Au cours des dernières saisons, l'ensemble s'est notamment produit dans le cadre des festivals de Salzbourg, Lucerne et Édimbourg, à la Philharmonie de Saint-Pétersbourg, à l'Elbphilharmonie de Hambourg, au Concertgebouw d'Amsterdam, à la Sociedad Filarmónica de Bilbao, à la Società dei Concerti à Milan ainsi qu'à la Philharmonie Luxembourg.

Le quatuor Gringolts s'est d'abord fait remarquer pour ses enregistrements raffinés d'œuvres de Schumann, Brahms ainsi que de Walter Braunfels. Celui consacré aux quintettes de Glazounov et Taneïev avec Christian Poltéra paru chez BIS a reçu le Diapason d'or en 2016 et celui des Quatuors à cordes n° 2 et 4 de Schönberg a été proclamé « enregistrement de référence » par *Klassik Heute*. En collaboration avec Meta4, le Quatuor Gringolts a également consacré un enregistrement aux octuors de Mendelssohn et d'Enesco qui lui a valu le prix trimestriel de la critique allemande du disque.

www.gringoltsquartet.com

Also from the Gringolts Quartet

Schoenberg: String Quartets Nos 2 & 4

with **Malin Hartelius** *soprano*

BIS-2267 SACD

10/10/10 – „Ein derart hörenswertes Plädoyer für die Musik Schönbergs gab es seit vielen Jahren nicht mehr ...“ *klassik-heute.de*

‘This is a stellar performance and may well convince the listener not to be so frightened of atonal compositions.’ *MusicWeb-International*

Sergei Taneyev: String Quintet No. 1 in G major, Op. 14

Alexander Glazunov: String Quintet in A major, Op. 39

with **Christian Poltéra** *cello*

BIS-2177 SACD

Diapason d'Or – « Un disque absolument splendide, une référence pour ces deux œuvres. » *Diapason*

‘True chamber-music playing... a perfect entry point to the chamber music of Russia's Silver Age.’ *Gramophone*

Empfohlen – „Hier wird mit Verve musiziert, nicht mit Überdruck.“ *klassik.com*

Felix Mendelssohn: Octet in E flat major, Op. 20

George Enescu: Octet for Strings in C major, Op. 7

with **Meta4** *string quartet*

BIS-2447 SACD

‘Compelling performances and glorious sonority... An outstanding coupling.’ *The Strad*

« Un CD passionnant, d'une parfaite plénitude. » *Crescendo*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

A co-production with Radio SRF 2 Kultur



The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 24th–27th March 2021 at the SRF Studio, Zürich, Switzerland
Producer and sound engineer: Andreas Werner
Equipment: DPA, Josephson and Sennheiser microphones; audio electronics by RME;
Pyramix digital audio workstation; Strauss and Genelec loudspeakers; Sennheiser headphones
Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Andreas Werner
Executive producers: Robert Suff (BIS); Norbert Graf (SRF)

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Arnold Whittall 2021
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Photo of the Gringolts Quartet: © Mats Bäcker
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2567 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.

