



SCHÖENBERG



STRING QUARTETS 2 & 4
GRINGOLTS QUARTET
MALIN HARTELIUS soprano

Cover: 'Free Curve to the Point – Accompanying Sound of Geometric Curves', ink on paper, 1925.
By Vasily Kandinsky, (1866–1944).

In January 1911 in Munich, Kandinsky attended a concert with music by Schoenberg, including String Quartet No. 2. 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. 2, Op. 10 (1907–08) *(Universal Edition)* 30'46
in F sharp minor, for string quartet and soprano

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. <i>Mäßig (moderato)</i> | 6'48 |
| 2 | II. <i>Sehr rasch</i> | 7'13 |
| 3 | III. Litanei (Stefan George). <i>Langsam</i> | 5'27 |
| 4 | IV. Entrückung (Stefan George). <i>Sehr langsam</i> | 11'05 |

STRING QUARTET NO. 4, Op. 37 (1936) *(Schirmer)* 33'26

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro molto, energico</i> | 9'14 |
| 6 | II. <i>Comodo</i> | 8'03 |
| 7 | III. <i>Largo</i> | 7'29 |
| 8 | IV. <i>Allegro</i> | 8'24 |

TT: 64'59

GRINGOLTS QUARTET

ILYA GRINGOLTS and ANAHIT KURTIKYAN *violins*

SILVIA SIMIONESCU *viola* · CLAUDIUS HERRMANN *cello*

MALIN HARTELIUS *soprano*

String Quartet No. 2, Op. 10

For Arnold Schoenberg, the Vienna years around 1908 were a time of artistic breakthrough and severe personal crisis. His family life was jolted by an intimate relationship between his wife Mathilde and the painter Richard Gerstl, who had set up his studio in the Schoenbergs' home in the Liechtensteinstrasse (in Vienna's Ninth District) and had not only given the couple lessons but also painted their portraits. The year 1907 marks the beginning of Schoenberg's activity as a painter, this being yet another reflection of his need to find an artistic outlet for his inner visions. Compounding this marital crisis was his disappointment at Gustav Mahler's departure for the United States. It was to counteract these setbacks that, in 1907 and 1908, Schoenberg clearly parted ways with musical tradition, dissolving tonal harmony into atonality and entering that expressionist period of his career that would mark an electrifying turn in the compositional development of our century.

The String Quartet No. 2 in F sharp minor, Op. 10, represents a watershed in this evolutionary process both in the handling of material (concision of form, release from consonance) and in the history of the string quartet genre (through the addition of a solo soprano). Having completed the First String Quartet in D minor, Op. 7, and the Chamber Symphony, Op. 9, Schoenberg now turned away from single-movement works and returned to multi-movement cycles. The earliest evidence of Op. 10, found in his third sketchbook, is dated 9th March 1907, the same day on which he finished the chorus *Friede auf Erden*, Op. 13. The third movement was completed on 11th June 1908 in Gmunden am Traunsee, followed by the second movement on 27th July; the fourth was probably composed there as well. Like the First Chamber Symphony, Schoenberg repeatedly subjected his new quartet to revision, among other things making several arrangements of it for string orchestra.

In the first movement, the formal structure is imparted less by the key scheme than by the layout of the thematic material, as the weakened ties to a tonic can no

longer contribute to the formal design. It is a sonata-form movement largely lacking in contrast and containing five thematic ideas; all of them are related by motivic transformation to the first theme of the main group, which is rooted in the key of F sharp minor. If the key relations become blurred in the second group, the development section, after opening with a contrast between F sharp minor and C major, suspends the sense of key altogether apart from a few sidelong glances toward the tonic. At first, the recapitulation avoids re-establishing the home key and is instead ushered in by an A minor/D minor complex. As in Schoenberg's chronologically related *a cappella* chorus *Friede auf Erden*, we note a similar tendency to shy away from modulations capable of engendering a sense of form. The D minor scherzo is made up of two large thematic complexes followed by a highly contrasting section resembling a development. The first complex contains a reminiscence of the main theme of the first movement, from which it is derived through segmentation. In the trio, the second violin quotes the Viennese folk song *O du lieber Augustin, alles ist hin* (*Oh, dear Augustin, it's all over*), which Schoenberg scholars have variously interpreted as an autobiographical reference to his marital crisis and as a symbol of his abandonment of functional tonality.

The two Stefan George poems, *Litanei* (*Litany*) and *Entrückung* (*Rapture*), are taken from *Der siebente Ring*, a collection of his poems published privately in 1907. Here Schoenberg has worked them into a set of variations and into a finale far removed from traditional notions of form. Using chromatic complexes and altered fourth-chords, the finale is replete with what Anton Webern called 'harmonies never heard before... detached from all tonal bearings'. The theme of *Litanei* comprises four figures extracted from the opening movement and the scherzo and functioning as 'leitmotifs' within the work's underlying programme. The third movement may be viewed as a development section for the two preceding movements. Set in E flat minor, it is richly contrapuntal if less prone to modulation, its variations closely

adhering to the form of the poem. In the first variation, the soprano enters with a melody that retains its thematic independence throughout the remaining variations. Discussing the finale in his *Notes on the Four String Quartets*, Schoenberg remarked: ‘The fourth movement, *Entrückung*, begins with an introduction, depicting the departure from earth to another planet. The visionary poet here foretold sensations, which perhaps soon will be affirmed. Becoming relieved from gravitation – passing through clouds into thinner and thinner air, forgetting all the troubles of life on earth – that is attempted to be illustrated in this introduction.’

A single line from George’s poem *Entrückung* – ‘Ich löse mich in Tönen, kreisend’ (‘I dissolve in swirling sound’) – might stand as a motto for the progressive tonal language of this finale, which otherwise adheres to the standard classical design: introduction, main group (verses 1 to 3), second group (verses 4 and 5), development (verses 6 to 8), coda. In juxtaposition to sections that entirely suspend the feeling of key – in particular the introduction, which sets up ‘twelve-tone’ fields, but organizes them around fifth relationships – other passages offer conspicuously tonal cadences. As in the scherzo, the writing generally employs a free-floating tonality. For the performance of *Entrückung*, Schoenberg gave priority to the quality and expressive projection of timbre, as is particularly evident in the handwritten instructions he entered in one of the sources of Op. 10. Here, for instance, is how he imagines a musically transcendent depiction of a gossamer mist as it slowly dissipates: ‘The whole passage must be like a breath. Nothing should stand out. Only the voice may be emphasized, and then in timbre only, not in loudness.’

© *Arnold Schönberg Center, Vienna / Therese Muxeneder*

String Quartet No.4, Op.37

Arnold Schoenberg composed his Fourth String Quartet, Op. 37, within six weeks in 1936. Work on the piece came at a difficult time for Schoenberg: having emigrated from Germany in 1933, he moved to the East Coast of the United States following a short stay in Paris. At first he taught at two conservatories – in Boston and New York – but travelling between the two cities as well as the climate were seriously injurious to his health, forcing him to cancel concerts and lectures. This, in turn, had a negative effect on the family's financial situation, which was already strained. Largely because of the more pleasant climate, the family decided to move to California, where Schoenberg accepted a professorship at the University of California at Los Angeles in the autumn of 1936, following a year's study at the University of Southern California. At the time of the move, Schoenberg had just started writing the Fourth Quartet.

On 3rd August 1936, he wrote to the music patron Elizabeth Sprague Coolidge, who had commissioned both the Third and Fourth String Quartets, that he had completed the quartet on 26th July: 'I would have sent it to you long ago, had I known where you are now... You are probably surprised not to have heard anything from us. But you cannot imagine how much work we had because of the arrival of our furniture. I lost four weeks and have still not put my library and manuscripts in order... But I used every free quarter of an hour to continue work on the string quartet... I am very pleased with the work and believe that it is more pleasing than the Third. But I think that every time!'

In its review, the *Los Angeles Times* confirmed Schoenberg's feeling about the work, describing the quartet as: 'less revolutionary than expected... and it awakens feelings that are not far from those caused by euphony.'

The first movement begins with a catchy theme in which Schoenberg rejected his earlier principle of not repeating the tones of the basic form of the row in order

not to destroy the equality of the tones. The basic row is presented in the first five bars; starting in bar six it is contrasted with a lyrical secondary theme. Over the course of the movement, lyrical episodes develop from this theme, which is repeatedly contrasted with the striking main theme. In addition to the basic row, which is notable for its tone repetition, thirds and sixths are heard not only as horizontal intervals but also as chordal elements of the accompaniment.

The second movement – *Comodo* – shows a proximity to the classical quartet model. While there are only vague references to classical sonata form in the first movement, here the relationship is more clearly recognizable, for example, in the A-B-A form, making it comparable to a minuet or scherzo movement. The trio, however, is closely tied to a development section that introduces new material as well as developing what has been previously heard.

The third movement – *Largo* – is set off from the preceding movements by the presentation of the main theme. Schoenberg dispenses with a contrapuntal accompaniment, letting the theme sound in unison. At the beginning of the A-B-A-B form, he first quotes the motif of the main theme of the first movement in *fortissimo*, but exactly one tone lower than the original. The emphasized intervals of a third as well as the cadence of the melodic-thematic phrase, ending in a fifth, create a harmonious feeling. The B sections are dominated by the rhythmic character of the second movement, again combined with motivic elements from the first movement. The reintroduction of the A section is clearly heard in the *fortissimo*, unison entrance, but the direction of the intervals is inverted. The transition to the B section is now more blurred. Elements of the first transition are combined with motifs of the B section, and the boundaries are not clearly recognizable. Schoenberg gives a reason for this change in his *Notes on the Four String Quartets*: ‘The departure from the first formulation of this section is quite extensive because of the different purpose. The first time, the B section serves as a lyrical contrast to the dramatic

outbreak of the recitative, which it must overcome by the power of its inner warmth. The second time, when the inserted section has already lessened the tension of the beginning, its purpose is to prepare for the conclusion.’

The final movement is in rondo form. The theme appears five times in variation, contrasted with three episodes, each of them a kind of development after the third and fourth appearance of the varied rondo theme, and a coda. About this movement Schoenberg writes: ‘This *Allegro* movement contains a great wealth of thematic material, because each repetition is extensively altered, introducing new formulations.’ The harmonic relationships in this movement are particularly audible. One reason for this is that the notes B flat and E flat are heard twice in the basic form of the row. The latent feeling of tonality that this produces is confirmed in the tonal reference of the final cadence (E flat major fourth and A minor fifth).

© *Arnold Schönberg Center, Vienna / Mirjam Schlemmer*

The Zurich-based **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.

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 Gstaad Menuhin Festivals, St Petersburg Philharmonia, L'Auditori Barcelona, Oleg Kagan Musikfest in Kreuth, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Società dei Concerti in Milan and the Kasseler Musiktage.

The members of the Gringolts Quartet all play on rare Italian instruments. Ilya Gringolts plays a Giuseppe Guarneri 'del Gesù' (1742–43), Anahit Kurtikyan plays a Camillo Camilli violin (Mantua 1733), and Silvia Simionescu plays a Jacobus Januarius viola (Cremona 1660). The cello of Claudius Herrmann was built by Giovanni Paolo Maggini in Brescia in 1600 – an instrument once owned by Prince Galitsin, and used at the first performances of three of Beethoven's last quartets, commissioned by the Prince.

www.gringoltsquartet.com

The Swedish soprano **Malin Hartelius** studied in Vienna, making her début at the Vienna State Opera in 1990. Between 1991 and 2012 she belonged to the ensemble of the Zurich Opera House, singing leading soprano parts in many Mozart operas. She made her international breakthrough with a highly praised performance as Adina (*L'Elisir d'amore*) at the Frankfurt Opera and as Blondchen (*Die Entführung aus dem Serail*) at the Salzburg Festival. Opera houses in which she has appeared include those in Berlin, Paris, Hamburg and Munich, as well as the festivals of Ludwigsburg, Schwetzingen and Aix-en-Provence. Malin Hartelius is also in demand as a concert singer, appearing with leading conductors such as Ivor Bolton, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt, Mariss Jansons and Franz Welser-Möst, and with orchestras including the Vienna Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, London Symphony Orchestra and Cleveland Orchestra. In 2010, Malin Hartelius was awarded the Royal medal 'Litteris et Artibus' by the King of Sweden.

www.malinhartelius.com



MALIN HARTELIUS

Photo: © Claudia Prieler

II. Streichquartett op. 10

Die Wiener Jahre um 1908 bedeuteten für Arnold Schönberg eine Phase künstlerischen Aufbruchs, der mit einer schweren persönlichen Krise einherging. Schönbergs Familienleben wurde durch das intime Verhältnis seiner Frau Mathilde zu dem Maler Richard Gerstl empfindlich gestört. Gerstl hatte sein Atelier im Haus der Schönbergs bezogen (Liechtensteinstraße, 9. Wiener Gemeindebezirk) und beide sowohl unterrichtet als auch portraitiert. 1907 begann Schönbergs intensive Betätigung als Maler: ein weiterer Reflex seines Ausdrucksbedürfnisses, innere Visionen zu ästhetisieren. Seine private Misere, welche durch die Enttäuschung nach Gustav Mahlers Fortgang nach Amerika vertieft wurde, kompensierte Schönberg zwischen 1907 und 1908 durch den Bruch mit der musikhistorischen Tradition: Auflösung der Tonalität in der Atonalität und Übergang zur expressionistischen Periode, welche einen zündenden Moment in der Kompositionsentwicklung des vergangenen Jahrhunderts markieren sollte.

Das Zweite Streichquartett fis-moll op. 10 stellt sowohl in der Materialverwendung (Verknappung der Form, Lösung vom Konsonanzbegriff) als auch gattungshistorisch (die Beteiligung einer Sopranstimme löst die Besetzungsnorm des Streichquartetts auf) eine Schnittstelle innerhalb dieses Entwicklungsprozesses dar. Nach dem ersten Streichquartett d-moll op. 7 und der Kammersymphonie op. 9 wandte Schönberg sich nun wieder von der Einsätzigkeit ab und kehrte zur mehrsätzigen zyklischen Form zurück. Die erste Eintragung zu op. 10 findet sich im dritten Skizzenbuch unter dem Datum 9. März 1907 (Vollendung des Chors *Friede auf Erden* op. 13). Dritter (11. Juli 1908), zweiter (27. Juli 1908) und wahrscheinlich auch vierter Satz aus op. 10 wurden in Gmunden am Traunsee abgeschlossen. Ähnlich zur Ersten Kammersymphonie unterzog Schönberg auch sein Zweites Streichquartett mehreren Revisionen (unter anderem richtete er es mehrfach für Streichorchester ein).

Im ersten Satz des Quartetts wird die thematische entscheidender als die tonale Disposition zum Strukturträger, da die Lockerung von tonikalen Beziehungspunkten nur begrenzt zur Ausbildung der Form beiträgt. Der nur wenig kontrastierende Sonatensatz enthält fünf thematische Gedanken, die sich in motivischen Abwandlungen auf das erste Thema der Hauptgruppe beziehen, welche auf der Tonart fis-moll beruht; in der Seitengruppe werden die tonalen Verhältnisse verschleiert. Mit dem Kontrast fis-moll/C-Dur beginnt die Durchführung, deren harmonische Bindung bis auf weitere Seitenblicke zur Grundtonart in der Schwebeliegt. Die Reprise bestätigt zunächst keine Wiederholung der Tonart, sondern wird über einen a-moll/d-moll-Komplex eingeführt. Wie im zeitlich verwandten A-cappella-Chor *Friede auf Erden* zeigt sich auch hier eine tendenzielle Abneigung gegen formbildende Modulationen. Das thematische Material im Scherzo (d-moll) besteht aus zwei Komplexen – der erste lässt als Segmentableitung eine Erinnerung an das Hauptthema des ersten Satzes anklingen –, welche von einem stark kontrastierenden, durchführungsartigen Teil abgelöst werden. Im Trio erklingt in der zweiten Violine als Zitat die Melodie aus dem Wiener Volkslied *O du lieber Augustin, alles ist hin*, dessen Verwendung in der Forschung bisweilen als biographische (Schönbergs familiäre Krisensituation) und kompositionshistorische Chiffre (Abwendung von der funktionsgebundenen Tonalität) gedeutet wurde.

Die beiden Gedichte *Litanei* und *Entrückung* von Stefan George aus dessen 1907 in einer Privatauflage erschienenen Gedichtsammlung *Der siebente Ring* vertonte Schönberg in einem Variationensatz sowie einem von traditioneller Form gelösten Finale, welches über chromatischen Komplexen und alterierter Quartenakkordik „nie gehörte Harmonien“ (Anton Webern) exponiert, die „frei von jeder tonalen Beziehung“ sind. Das Thema der *Litanei* konstituiert sich aus vier motivischen Ableitungen von Kopfsatz und Scherzo, die innerhalb des programmatischen Ablaufes im Sinne von „Leitmotiven“ fungieren; der dritte kann als Durchführungs-

abschnitt der ersten beiden Sätze interpretiert werden. Die folgenden Variationen des modulatorisch reduzierten, jedoch kontrapunktisch reichen es-moll-Satzes – in der ersten setzt die Gesangsstimme mit einer Melodie ein, welche im folgenden thematische Selbständigkeit behält – orientieren sich an der poetischen Form. „Der vierte Satz, *Entrückung*, beginnt mit einer Einleitung, die die Abreise von der Erde zu einem anderen Planeten beschreibt. Der visionäre Dichter berichtet hier von Erscheinungen, die vielleicht bald bestätigt werden. In dieser Einleitung wurde versucht, die Befreiung von der Gravitation darzustellen – das Passieren durch die Wolken in zunehmend dünnere Luft, das Vergessen aller Sorgen des Erdenlebens.“ (Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*)

„Ich löse mich in Tönen“ – ein Vers aus Georges *Entrückung* – mag als Motto über der zukunftsweisenden Tonsprache des nach klassischem Formenschema gebildeten vierten Satzes stehen: Introduction – Haupt- (1.–3. Liedstrophe) und Seitengruppe (4.–5. Strophe) – Durchführung (6.–8. Strophe) – Coda. Neben Formteilen, in welchen keine Tonart ausgedrückt ist (vor allem in der Introduction, welche zwar „zwölftönige“ Felder aufbaut, diese jedoch auf der Basis von Quintrelationen organisiert), wird stellenweise auffallend tonal kadenziiert. Ähnlich zum Scherzo ist der Satzverlauf weitgehend tonal schwebend. Der Farbwert des Klangs und sein expressiver Ausdruck war dem Komponisten in der Interpretation der *Entrückung* vorrangig, was eine Quelle von op. 10 mit seinen handschriftlichen Vortragsanweisungen – etwa an der musikalisch transzendent interpretierten Stelle des sich hebenden, duftigen Nebels – andeutet: „das Ganze muss wie ein Hauch sein. Nichts darf hervortretend spielen. Bloß der Gesang darf hervortreten, aber auch der nur durch die Klangfarbe, nicht durch die Klangstärke.“

© *Arnold Schönberg Center, Wien / Therese Muxeneder*

IV. Streichquartett op.37

Arnold Schönberg komponierte sein *Viertes Streichquartett* op. 37 im Jahre 1936 innerhalb von sechs Wochen. Die Komposition fiel in eine für ihn schwierige Zeit: 1933 aus Deutschland emigriert, war er, nach einem kurzen Aufenthalt in Paris, an die Ostküste Amerikas übersiedelt. Anfänglich unterrichtete er an zwei Konservatorien, in Boston und New York: das Pendeln zwischen beiden Städten, aber auch das Klima schadeten seiner Gesundheit derart, dass er Konzerte und Vorträge absagen musste. Das wirkte sich wiederum negativ auf die ohnehin angespannte finanzielle Lage der Familie aus. Besonders wegen des angenehmeren Klimas entschloss man sich, nach Kalifornien zu übersiedeln, wo Schönberg im Herbst 1936 – nach einem Studienjahr an der University of Southern California – Professor der University of California, Los Angeles, wurde. Noch während des Umzugs hatte er mit der Niederschrift des Quartettes op. 37 begonnen.

Der Mäzenin Elizabeth Sprague-Coolidge, auf deren Veranlassung Schönberg das Dritte wie auch das Vierte Streichquartett komponierte, schrieb er am 3. August 1936, er habe das Quartett am 26. Juli beendet: „[...] ich hätte es Ihnen längst geschickt, hätte ich nur gewusst, wo Sie sich jetzt aufhalten [...]. Sie werden sich wahrscheinlich wundern, dass Sie von uns nichts weiter gehört haben. Aber Sie können sich nicht vorstellen, wieviel Arbeit wir durch das Eintreffen unserer Möbel hatten. Ich habe vier Wochen verloren und habe dabei meine Bibliothek und Manuskripte noch nicht geordnet. [...] Aber jede freie Viertelstunde habe ich zur Fortarbeit an dem Streichquartett verwendet. [...] Ich bin mit dem Werk sehr zufrieden und glaube, dass es gefälliger ist als das dritte. Aber – das glaube ich jedesmal!“

Die *Los Angeles Times* bestätigte in ihrer Kritik sein Gefühl und beschrieb das Quartett als „weniger revolutionär als erwartet“; es errege „Gefühle, die denen nicht fernstehen, welche Schönklang hervorrufen“.

Schon der erste Satz beginnt mit einem einprägsamen Thema, in dem Schönberg

sein früheres Prinzip verwarf, Töne der Grundgestalt der Reihe nicht zu wiederholen, da dadurch die Gleichberechtigung zwischen den Tönen gestört werden würde. Die Grundreihe wird in den ersten fünf Takten vorgestellt, diesem Hauptthema ist ab Takt sechs ein lyrisches Seitenthema entgegengestellt. Aus diesem entwickeln sich auch im weiteren Verlauf des Satzes lyrische Episoden, denen immer wieder das markante Hauptthema entgegentritt. Neben der durch die Tonwiederholungen einprägsamen Grundreihe treten Terzen und Sexten nicht nur als Intervallfortschreitungen auf, sondern auch als Akkordpfeiler der Begleitung.

Der zweite Satz – *Comodo* – zeigt die Nähe zu den klassischen Quartettvorbildern. Während im ersten Satz der Bezug zum klassischen Sonaten-Schema nur vage angedeutet ist, kann man hier eine engere Verwandtschaft erkennen, unter anderem durch die A-B-A-Form. Der Satz ist dadurch mit einem Menuett oder Scherzo vergleichbar. Das Trio wird jedoch eng mit einer Durchführung verknüpft; neben dem neuen Material wird hier auch schon Erklungenes eingearbeitet.

Der dritte Satz – *Largo* – setzt sich von den vorangegangenen durch die Präsentation des Hauptthemas ab. Schönberg verzichtet auf eine kontrapunktische Begleitung und lässt das Thema im unisono erklingen. Am Beginn der A-B-A-B-Form zitiert er erst die Motivik des Hauptthemas aus dem ersten Satz im *fortissimo*, jedoch genau einen Ton tiefer als im Original. Die betonten Terzintervalle sowie die Kadenz der melodisch-thematischen Phrase mit Quint-Schluss lassen ein harmonisches Gefühl entstehen. In den B-Teilen überwiegt der rhythmische Charakter des zweiten Satzes, wiederum mit motivischen Elementen des ersten Satzes kombiniert. Der Wiedereintritt von Teil A ist durch den *fortissimo*-Einsatz im unisono deutlich heraushörbar, die Richtung der Intervalle ist jetzt jedoch umgekehrt. Der Übergang in den B-Teil ist nun verwischter, Elemente des ersten Übergangs werden mit Motiven des B-Teils kombiniert, die Grenzen sind nicht klar erkennbar. Einen Grund für diese Änderung beschreibt Arnold Schönberg in seinen *Bemerkungen*

zu den vier Streichquartetten: „Die Abweichung von der ersten Formulierung dieses Teils reicht wegen des unterschiedlichen Zwecks sehr weit. Das erste Mal diente der B-Teil als lyrischer Kontrast zum dramatischen Ausbruch des Rezitativs, den er kraft seiner inneren Wärme zu überwinden hatte. Das zweite Mal, wenn der eingefügte Abschnitt die Spannung des Anfangs bereits gemindert hat, besteht sein Zweck darin, auf den Schluss vorzubereiten.“

Der Finalsatz ist in Form eines Rondos komponiert. Das Thema tritt fünfmal variiert auf, ihm sind drei kontrastierende Episoden, je eine Art Durchführung nach dem dritten und vierten Erscheinen des veränderten Rondo-Themas sowie eine Coda entgegengesetzt. Schönberg schreibt zu diesem Satz: „Dieser *Allegro*-Satz enthält eine große Fülle thematischen Materials, weil jede Wiederholung weitreichend verändert wird und neue Formulierungen ins Leben ruft.“ Harmonische Beziehungen lassen sich in diesem Satz besonders stark heraushören, u. a. weil die Töne b und es in der Grundgestalt der Reihe zweimal erklingen. Das dadurch entstehende latente Tonalitätsgefühl wird in der tonalitätsbezogenen Endkadenz (Es-Dur-Quarte und a-moll-Quinte) bestätigt.

© *Arnold Schönberg Center, Wien / Mirjam Schlemmer*

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

Zu den musikalischen Partnern des Quartetts zählen herausragende Künstler wie Leon Fleisher, Jörg Widmann, David Geringas, Malin Hartelius, Christian Poltéra und Eduard Brunner. Abgesehen vom klassischen Streichquartettrepertoire widmen sich die Musiker regelmäßig auch zeitgenössischer Musik, u. a. den Werken von Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann und Jens Joneleit. In den vergangenen Spielzeiten war das Quartett unter anderem bei den Festivals in Salzburg, Luzern und Gstaad (Menuhin), der Sankt Petersburger Philharmonie, L'Auditori Barcelona, dem Oleg Kagan Musikfest in Kreuth, der Sociedad Filarmónica de Bilbao, der Società di Concerti in Mailand und den Kasseler Musiktagen zu Gast.

Die Mitglieder des Gringolts Quartettes spielen alle auf seltenen italienischen Instrumenten: Ilya Gringolts spielt eine Giuseppe Guarneri „del Gesù“ (1742/43), Anahit Kurtikyan eine Violine von Camillo Camilli (Mantua 1733), Silvia Simionescu eine Bratsche von Jacobus Januarius (Cremona 1660) und Claudius Herrmann ein Cello von Giovanni Paolo Maggini (Brescia 1600) – ein Instrument, das einst Fürst Galitzin gehörte und das bei den Uraufführungen dreier später, von Fürst Galitzin in Auftrag gegebener Streichquartette von Beethoven zum Einsatz kam.

www.gringoltsquartet.com

Die schwedische Sopranistin **Malin Hartelius** studierte in Wien und gab im Jahr 1990 ihr Debüt an der Wiener Staatsoper. Von 1991 bis 2012 gehörte sie dem Ensemble des Opernhauses Zürich an und sang führende Sopranpartien in vielen Mozart-Opern. Ihren internationalen Durchbruch hatte sie mit einer hoch gelobten Darstellung der Adina (*L'Elisir d'amore*) an der Oper Frankfurt und als Blondchen (*Die Entführung aus dem Serail*) bei den Salzburger Festspielen. Zu den Opernhäusern, an denen sie gastiert, gehören u.a. Berlin, Paris, Hamburg und München sowie die Festspiele in Ludwigsburg, Schwetzingen und Aix-en-Provence. Als gefragte Konzertsängerin tritt Malin Hartelius mit bedeutenden Dirigenten wie Ivor

Bolton, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt, Mariss Jansons und Franz Welser-Möst sowie mit Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchester, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Symphony Orchestra und dem Cleveland Orchestra auf. Im Jahr 2010 wurde Malin Hartelius vom König von Schweden mit der „Litteris et Artibus“-Medaille ausgezeichnet.

www.malinhartelius.com

Second Quatuor à cordes op. 10

Les années à Vienne autour de 1908 correspondent chez Arnold Schoenberg à la fois à une percée artistique et à une crise personnelle grave. Sa vie familiale avait été ébranlée par la liaison entre sa femme Mathilde et le peintre Richard Gerstl qui avait installé son studio dans le foyer Schoenberg sur la Lichtensteinstrasse dans le neuvième arrondissement à Vienne. Celui-ci avait non seulement donné des leçons de peinture au couple mais avait également réalisé leur portrait. 1907 marque le début de l'activité de peintre de Schoenberg, une autre manifestation de son besoin d'exprimer ses visions intérieures. En plus de sa crise matrimoniale, Schoenberg avait également été affecté par le départ de Gustav Mahler pour les États-Unis. Luttant contre ces épreuves, Schoenberg, en 1907 et 1908, prit clairement ses distances avec la tradition musicale, dissout l'harmonie tonale dans l'atonalité et entra dans la phase expressionniste de sa carrière qui allait constituer un virage stupéfiant dans le développement musical du vingtième siècle.

Le second Quatuor à cordes en fa dièse mineur op. 10 représente un tournant de cette évolution aussi bien au niveau du traitement du matériau sonore (concision de la forme, libération de la consonance) qu'au sein de l'histoire du genre du quatuor à cordes (par l'ajout d'une voix de soprano). Après son premier Quatuor à cordes en ré mineur op. 7 et sa Symphonie de chambre op. 9, Schoenberg se détourna des œuvres d'un seul tenant et revint aux cycles comptant plusieurs mouvements. Les premières traces de l'opus 10, que l'on retrouve dans son troisième carnet, datent du 9 mars 1907, la même journée que celle où la pièce chorale *Friede auf Erden* op. 13 fut terminée. Le troisième mouvement fut complété le 11 juin 1908 à Gmunden am Traunsee, suivi du second mouvement, le 27 juillet. Le quatrième fut probablement composé au même endroit. Comme il le fit avec sa première Symphonie de chambre, Schoenberg révisa sans relâche son quatuor et, entre autres choses, fit plusieurs arrangements pour orchestre à cordes.

Dans le premier mouvement, la structure formelle repose moins sur l'organisation tonale que sur la conception du matériau thématique car le lien de plus en plus ténu avec la tonique ne pouvait plus contribuer à la structure formelle. Le mouvement de forme sonate, ici peu contrasté, contient cinq idées thématiques, toutes reliées par des transformations motiviques du premier thème du groupe principal ancré dans la tonalité de fa dièse mineur. Pendant que les relations tonales se brouillent dans le second groupe, la section du développement, après avoir commencé par un contraste entre fa dièse mineur et do majeur, élimine toute sensation tonale à l'exception de quelques allusions furtives à la tonique. La réexposition évite d'abord de rétablir la tonalité fondamentale et est plutôt entraînée vers un complexe en la mineur/ré mineur. Comme il le fit dans le chœur a cappella *Friede auf Erde* qui date de la même époque, Schoenberg a tendance à éviter les modulations pouvant générer une sensation formelle. Le scherzo en ré mineur est composé de deux complexes thématiques de grande dimension suivis par une section hautement contrastée qui ressemble à un développement. Le premier complexe comprend un souvenir du thème principal du premier mouvement d'où il est issu par segmentation. Dans le trio, le second violon cite la chanson populaire viennoise *O du lieber Augustin, alles ist hin* [*Ô cher Augustin, tout est foutu*] que les spécialistes de l'œuvre de Schoenberg ont tour à tour interprété comme une référence autobiographique à sa crise matrimoniale et la représentation de son abandon de la tonalité fonctionnelle.

Les deux poèmes de Stefan George, *Litanei* [*Litanie*] et *Entrückung* [*Ravissement*] proviennent du recueil *Der siebente Ring* [*Le septième anneau*] composé de poèmes publiés en privé en 1907. Schoenberg les a ici enchâssés dans une série de variations et un finale fort éloigné des notions traditionnelles de forme. Le finale, avec des complexes chromatiques et des accords de quarts diminués, fait entendre ce qu'Anton Webern appelait «des harmonies jamais entendues auparavant [...]

détachées de toute relation tonale.» Le thème de *Litanie* comprend quatre motifs extraits du premier mouvement et du scherzo qui fonctionnent comme des «leitmotive» au sein du programme implicite de l'œuvre. Le troisième mouvement peut être considéré comme la section du développement des deux mouvements précédents. Dans la tonalité de mi bémol mineur, son contrepoint est riche et moins enclin à la modulation alors que ses variations suivent de près la structure formelle du poème. La soprano fait son entrée dans la première variation avec une mélodie qui conserve son indépendance thématique tout au long des autres variations. Évoquant le finale dans son texte, *Remarques au sujet des quatre quatuors à cordes*, Schoenberg faisait remarquer que «le quatrième mouvement, *Ravissement*, commence avec une introduction qui décrit le départ de la terre vers une autre planète. Le poète visionnaire prévoit des sensations qui se révéleront peut-être bientôt. Libéré de la gravité, passant à travers des nuages vers un air de plus en plus raréfié, oubliant tous les soucis de sa vie sur terre. C'est ce que j'essaie d'exprimer dans cette introduction.»

Un simple vers du poème *Ravissement* de George («Je me dissous dans les sons») pourra apparaître comme la maxime du langage tonal tourné vers l'avenir de ce finale qui, autrement, suit la conception classique traditionnelle : introduction, groupe principal (vers 1 à 3), second groupe (vers 4 et 5), développement (vers 6 à 8), coda. Parallèlement à des sections où toute sensation tonale est suspendue, notamment dans l'introduction qui met en place des champs «dodécaphoniques», mais les organise dans des relations de quintes, d'autres passages font clairement entendre des cadences tonales. Comme dans le scherzo, l'écriture recourt généralement à une tonalité «flottante». Pour l'exécution de *Ravissement*, Schoenberg accorde la priorité à la qualité et à la projection expressive du timbre, comme on le constate dans les instructions qu'il écrivit dans l'une des sources de l'opus 10. Ainsi, par exemple, il imagine une évocation musicalement transcendante d'un brouillard

diaphane qui se dissipe lentement : « Tout le passage doit être comme une respiration. Rien ne doit ressortir. Seule la voix peut être soulignée, mais elle ne doit l'être qu'au niveau de la couleur, et non pas du volume. »

© *Centre Arnold Schönberg, Vienne / Therese Muxeneder*

Quatrième Quatuor à cordes op.37

Arnold Schoenberg a composé son quatrième Quatuor à cordes op. 37 en 1936 en six semaines. Au moment de son travail sur cette œuvre, Schoenberg traversait une période difficile : après avoir quitté l'Allemagne en 1933, il s'installa d'abord sur la côte Est des États-Unis après un court séjour à Paris. Il y enseigna dans deux conservatoires – celui de Boston et celui de New York – mais les déplacements entre les deux institutions ainsi que le climat eurent de sérieuses conséquences sur sa santé et il dut annuler des concerts et des conférences, affectant la situation financière déjà précaire de sa famille. Principalement en raison du climat plus agréable, la famille décida de déménager en Californie où Schoenberg accepta un poste de professeur à l'University of California à Los Angeles à l'automne 1936 après avoir enseigné une année à l'University of Southern California. Au moment de son installation en Californie, Schoenberg venait de commencer à travailler sur le Quatuor op. 37.

Le 3 août 1936, il informa la mécène Elizabeth Sprague Coolidge qui avait commandé les troisième et quatrième quatuors, qu'il avait terminé la composition de son nouveau quatuor le 26 juillet précédent : « (...) je vous l'aurais envoyé il y a longtemps si j'avais su où vous étiez en ce moment (...). Vous serez probablement surprise de ne pas avoir reçu de nos nouvelles. Mais vous ne pouvez vous imaginer combien de travail il nous a fallu à l'arrivée de nos meubles. J'ai perdu quatre semaines et ne suis toujours pas parvenu à organiser ma bibliothèque et mes manuscrits. (...) Mais j'ai employé chaque quart d'heure pour continuer de tra-

vailler sur le quatuor à cordes. (...) Je suis très content de l'œuvre et je crois qu'elle est plus plaisante que le troisième... Mais – je crois cela à chaque nouveauté ! »

Dans sa critique, le *Los Angeles Times* confirma les impressions du compositeur au sujet de l'œuvre, la décrivant comme étant « moins révolutionnaire que ce que l'on attendait (...) et il a éveillé des sentiments guère éloignés de ceux suscités par l'euphorie. »

Le premier mouvement commence par un thème engageant dans lequel Schoenberg a rejeté l'ancienne règle qui stipulait que les notes de la série fondamentale ne pouvaient être répétées afin de ne pas affecter leur égalité. La série fondamentale est exposée dans les cinq premières mesures mais on entend à partir de la sixième mesure un thème secondaire, lyrique, qui établit un contraste avec elle. Tout au long du mouvement, des épisodes lyriques se développent à partir de ce thème qui est maintes fois opposé au premier thème au caractère affirmé. En plus de la série fondamentale, avec ses notes répétées caractéristiques, on entend également des tierces et des sixtes qui sont non seulement des intervalles horizontaux (mélodiques) mais également des éléments constitutifs des accords de l'accompagnement.

Le second mouvement – *Comodo* – affiche une proximité avec le modèle classique du quatuor alors que le premier mouvement ne faisait que de vagues références à la forme de la sonate classique. Ici, la relation est clairement plus perceptible avec, par exemple, sa forme A-B-A, qui le fait ressembler à un mouvement de menuet ou de scherzo. Le trio en revanche est étroitement lié à un développement qui introduit un nouveau matériau et qui développe ce que l'on a entendu précédemment.

Le troisième mouvement – *Largo* – se distingue des mouvements précédents par la présentation du thème principal. Schoenberg se passe ici d'un accompagnement contrapuntique, et expose le thème dans un unisson des quatre instruments. Au début de la forme A-B-A-B, il cite tout d'abord le motif du thème principal du premier mouvement dans la nuance *fortissimo*, mais un degré plus bas que dans sa

forme originale. L'intervalle de tierce mis en évidence ainsi que la cadence de la phrase mélodico-thématique qui se termine sur une quinte, créent une sensation harmonieuse. Les sections B sont dominées par le caractère rythmique du second mouvement combiné encore une fois avec des composantes motiviques du premier mouvement. La réintroduction de la section A est clairement perceptible dans la nuance *fortissimo*, avec son introduction jouée à l'unisson, mais la direction des intervalles est inversée. La transition vers la section B est maintenant floue. Des éléments de la première transition sont combinés avec des motifs de la section B et les frontières sont difficilement perceptibles. Arnold Schoenberg donna une raison pour ce changement dans ses *Remarques au sujet des quatre quatuors à cordes* : « L'écart de la première exposition de cette section est relativement important en raison de son but différent. La première fois, la section B sert de contraste lyrique à l'irruption dramatique du récitatif qu'il doit surpasser par la force de sa chaleur intérieure. La seconde fois, quand la section insérée a déjà réduit la tension du commencement, son but est de préparer la conclusion. »

Le mouvement conclusif adopte la forme du rondo. Le thème apparaît sous des formes différentes à cinq reprises et est opposé par trois épisodes dont chacun est une sorte de développement après la troisième et la quatrième apparition variée du thème du rondo, et une coda. Au sujet de ce mouvement, Schoenberg écrivit : « Ce mouvement *allegro* contient une grande quantité de matériau thématique car chaque répétition voit des changements profonds et introduit de nouvelles formulations. » Les relations harmoniques dans ce mouvement sont particulièrement perceptibles car, entre autres, les notes si bémol et mi bémol sont entendues à deux reprises au sein de la série sous sa forme fondamentale. La sensation latente de tonalité qui en découle est confirmée par la référence tonale de la cadence conclusive (intervalle de quarte à partir de mi bémol et de quinte à partir de la).

© Centre Arnold Schönberg, Vienne / Mirjam Schlemmer

Fondé en 2008, le **Quatuor Gringolts** est basé à Zürich. Né d'une amitié commune et de différents partenariats en musique de chambre, le quatuor 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.

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. Parmi les moments forts des dernières saisons, mentionnons les concerts donnés dans le cadre des festivals de Salzbourg, de Lucerne et de Kassel ainsi qu'au Festival Menuhin de Gstaad et à l'Oleg Kagan Musikfest à Kreuth, ainsi que ceux donnés à la Philharmonia de St-Petersbourg, l'Auditori à Barcelone, la Sociedad Filarmónica de Bilbao, et à la Società dei Concerti à Milan.

Les membres du quatuor Gringolts jouent tous sur des instruments italiens rares. Ilya Gringolts joue un Stradivarius fabriqué à Crémone en 1718, Anahit Kurtikyan un Camillo Camilli (Mantoue, 1733), Silvia Simionescu un Jacobus Januarius (Crémone, 1660) et Claudius Hermann un violoncelle de Maggini (Brescia, 1600) ayant appartenu au Prince Galitzine, un ami proche de Beethoven, qui fût le premier à jouer sur cet instrument le dernier quatuor de Beethoven.

www.gringoltsquartet.com

La soprano **Malin Hartelius** a étudié à Vienne et a fait ses débuts au Staatsoper de Vienne en 1990. Elle a fait partie de l'ensemble de l'Opéra de Zurich entre 1991 et 2012 et a chanté les rôles principaux pour soprano de plusieurs des opéras de Mozart. Elle s'est fait remarquer par une prestation acclamée dans le rôle d'Adina (*L'elisir d'amore* de Donizetti) à l'Opéra de Francfort et dans le rôle de Blondchen (*L'enlèvement au sérail* de Mozart) dans le cadre du festival de Salzbourg. Elle s'est entre autres produite aux opéras de Berlin, Paris, Hambourg et de Munich ainsi que dans le cadre des festivals de Ludwigsbourg, Schwetzingen et Aix-en-Provence. Malin Hartelius est également une concertiste recherchée et a chanté en compagnie de chefs tels Ivor Bolton, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt, Mariss Jansons et Franz Welser-Möst et d'orchestres comme l'Orchestre philharmonique de Vienne, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de Londres et l'Orchestre de Cleveland. Malin Hartelius a reçu en 2010 la médaille royale «Litteris et Artibus» du roi de Suède.

www.malinhartelius.com

3 LITANEI

Stefan George

Tief ist die trauer, die mich umdüstert,
Ein tret ich wieder, Herr! in dein haus ...

Lang war die reise, matt sind die glieder,
Leer sind die schreine, voll nur die qual.

Durstende zunge darbt nach dem weine.
Hart war gestritten, starr ist mein arm.

Gönne die ruhe schwankenden schritten,
Hungrigem gaume bröckle dein brot!

Schwach ist mein atem rufend dem traume,
Hohl sind die hände, fiebernd der mund.

Leih deine kühle, lösche die brände,
Tilge das hoffen, sende das licht!

Gluten im herzen lodern noch offen,
Innerst im grunde wacht noch ein schrei ...

Töte das sehnen, schliesse die wunde!
Nimm mir die liebe, gib mir dein glück!

LITANY

Deep is the sadness that overclouds me
once more I enter, Lord! in thy house

Long was the journey, weak is my body,
bare are the coffers, full but my pain.

Thirsting, the tongue craves wine to refresh it,
hard was the fighting, stiff is my arm.

Grant thou a rest to feet that are falt'ring
nourish the hungry, break him thy bread!

Faint is my breath, recalling the vision,
empty my hands, and fev'rish my mouth.

Lend me thy coolness, quench thou the blazes
let hope be perished, send forth thy light!

Fires are still burning open within me,
down in the depth still wakens a cry.

Kill ev'ry longing, close my heart's wound!
take from me love, and give me thy peace!

4 ENTRÜCKUNG

Stefan George

Ich fühle luft von anderem planeten.
Mir blassen durch das dunkel die gesichter
Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.

Und bäum und wege die ich liebte fahlen
Dass ich sie kaum mehr kenne und du lichter
Geliebter schatten – rufer meiner qualen –

Bist nun erloschen ganz in tiefern glut
Um nach dem taumel streitenden getobes
Mit einem frommen schauer anzumuten.

Ich löse mich in tönen, kreisend, webend,
Ungründigen danks und unbenamten lobes
Dem grossen atem wunschlos mich ergebend.

Mich überfährt ein ungestümes wehen
Im rausch der weihe wo inbrünstige schreie
In staub geworfner beterrinnen flehen:

Dann seh ich wie sich duftige nebel lüpfen
In einer sonnerfüllten klaren freie
Die nur umfängt auf fernsten bergesschlüpfen.

Der boden schüttert weiss und weich wie molke.
Ich steige über schluchten ungeheuer,
Ich fühle wie ich über letzter wolke

In einem meer kristallnen glanzes schwimme –
Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer
Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.

RAPTURE

I feel the air of another planet.
The friendly faces that were turned to me
Now are fading into darkness.

The trees and paths I loved
Are barely visible, and you radiant
Beloved shadow-source of my anguish
Are now wholly dimmed in a deeper glow
Whence, now that tumult ceases,
Comes the soothing tremor of awe.

I dissolve in swirling sound, weave
Fathomless thanks and unnamed praise,
Yield myself wishless to the great breath.

A wild gust grips me,
The fervent cries of women
Prone in the dust, seized with rapture:

And then I see the soft mist lifting
Above a sunlit, clear expanse
That stretches beyond the furthest mountain crags.

Beneath my feet a flooring soft and milky.
I cross endless chasms with ease.
I feel like I am swimming above the highest cloud
In a sea of crystal splendour
I am only a spark of the holy fire
I am only a roaring of the holy voice.

Translations: Carl Engel

ALSO FROM THE GRINGOLTS QUARTET:



SERGEI TANEYEV: STRING QUINTET NO. 1 IN G MAJOR, Op. 14

ALEXANDER GLAZUNOV: STRING QUINTET IN A MAJOR, Op. 39

GRINGOLTS QUARTET · CHRISTIAN POLTÉRA cello

BIS-2177 SACD

Diapason d'Or *Diapason* · Empfohlen *klassik.com* · 5 Stelle *Musica* · Clef d'or 2016 *ResMusica.com*

« 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*

„Freunde romantischer Kammermusik sollten sich diese Neueinspielung nicht entgehen lassen.“ *Klassik-Heute.de*

“La coesione espressiva del quattoro membri del Gringolts Quartet è sinceramente rimarchevole.” *Musica*

« Un des disques chambristes les plus marquants de ce début d'année... Les interprétations du quatuor Gringolts en compagnie de Christian Poltéra nous semblent idéales. » *ResMusica.com*

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

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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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: June 2016 at the SRF Studio, Zürich, Switzerland
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Takes Music Production)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel

Executive producers: Robert Suff (BIS); Norbert Graf (SRF)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Arnold Schönberg Center, Wien 2009/2017 (Op. 10: Therese Muxeneder; Op. 37: Mirjam Schlemmer)
Translations: Arnold Schönberg Center, Wien (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Back cover photo of Gringolts Quartet: © Tomasz Trzebiatowski
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-2267 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



CLAUDIUS HERRMANN ANAHIT KURTIKYAN SILVIA SIMIONESCU ILYA GRINGOLTS