

RUSSIAN TREASURES

Anton Ferdinand Titz (1742-1810)

Quartett Nr. 3 a-Moll (c. 1800)

		15'13
1	Siciliano affettuoso - Allegro di molto agitato	6'45
2	Romance	3'59
3	Polonaise	4'29

Alexander Glasunow (1865-1936)

Novelettes op. 15 (1881)

		28'52
4	Alla Spagnuola. Allegretto	6'35
5	Orientale. Alegro con brio	3'48
6	Interludium in modo antico. Andante	4'25
7	Valse. Allegretto	6'05
8	All' Ungherese. Allegretto	8'08

Peter Tschaikowsky (1840-1893)

Quartett Nr. 1 D-Dur op.11 (1871)

		30'31
9	Moderato e semplice	10'53
10	Andante cantabile	6'48
11	Scherzo: Allegro non tanto	3'50
12	Finale: Allegro giusto	9'00

Gesamtlaufzeit: 74'59

Russlands beschwerlicher Weg zur Kammermusik

Im Vergleich zum restlichen europäischen Kontinent setzte eine eigenständig geprägte Kunstmusik in Russland erst sehr verzögert ein. Der Anschluss an die europäischen Großmächte des in seiner Entwicklung rückständigen Landes, konnte erst durch die brachial und mit hohem Blutzoll durchgesetzte Annäherung an Westeuropa im Zusammenhang mit der Gründung des neuen Regierungssitzes Sankt Petersburg teilweise aufgeholt werden. Dabei beschränkte sich dieser beschleunigte Aufschluss weitestgehend auf die neu gegründete Musterstadt, Moskau und wenige andere urbane Zentren. Der Rest des Landes, besonders die ländlichen Gebiete, verharrten noch bis 1917 in den alten Strukturen. Die große Kluft zwischen dem Adel und der armen bäuerlichen Bevölkerung enthielt jenen Sprengstoff, der das Land schließlich zu einer radikalen neuen Gesellschaftsordnung führte, die ihrerseits schon bald ihre anfänglichen Ideale durch die Zementierung neuer, rigider Obrigkeitsstrukturen ad absurdum und in eine weitere internationale Isolation führte.

Das Zentrum der Musik, insbesondere der frühen Kammermusik, lag am Zarenhof. Besonders Kaiserin Katharina II., die aus dem deutschen Geschlecht Anhalt-Zerbst stammte und zwischen 1762 bis 1796 regierte, sollte maßgebliche Impulse für die Kunst in Russland setzen. Dabei baute sie vor allem auf ihre früheren Landsleute, die entweder in Deutschland keinen ausreichenden Broterwerb finden konnten, oder denen die Aussichten in Russland lukrativer erschienen. Schon Peter der Große hatte auf die Pionierleistungen deutscher und niederländischer Handwerker und Ingenieure gesetzt. Trotz der sicher unterschiedlichen Talente fanden sich unter den zugezogenen künstlerisch geprägten Einwanderern herausragende Persönlichkeiten, die sowohl kompositorisch, als auch als Musiklehrer weitreichende Bedeutung in ihrer neuen Heimat erlangten. Für einige der später einflussreichsten russischen Komponisten war die gründliche und didaktisch strenge Ausbildung durch ihre deutschen Mentoren prägend. So beispielsweise auch für Mihail Glinka, der bei Johann Leopold Fuchs

(1785-1853) studierte. Dieser erteilte nicht nur Kompositionsunterricht, sondern veröffentlichte auch Lehrwerke auf russisch.

Die reine Instrumentalmusik hatte es schwer beim russischen Publikum, das sich für das Klavierlied, die Romanze, die Oper (ab 1733 etablierte sich eine italienische Hofoper), ja jede Form von wortgebundener Musik begeisterte, deren Grundlage Bilder, literarische Vorlagen oder außermusikalische Anregungen waren. Kammermusik galt als „gelehrt“ oder „deutsch gelehrt“, weswegen die eigenen Komponisten keinen Grund sahen, selbst Kammermusik zu schreiben. Ausgehend von einer kleinen Kammerkapelle aus etwa einem Dutzend deutscher Musiker am Zarenhof, die ab ca. 1720 wöchentlich Konzerte gaben, war die Hofgesellschaft erstmals intensiv mit Kammermusik in Berührung gekommen. Durch Abwanderung der italienischen Opernmusiker mit ihren virtuosen Solisten und schließlich der Einstellung der Kammerkonzerte um 1760 brach die Tradition zunächst ab. Erst mit der Installation eines neuen Ensembles 1771 um den Geiger Anton Ferdinand Titz (1742-1810), setzte ab etwa 1777 eine kontinuierliche Kompositionstätigkeit der beteiligten Künstler ein. Dazu gehörten u.a. Sebastian George (?-1796), Johann Christian Fernhaber (1753-1828), Franz Adam Veichtner (1741-1822), Anton Franz Josef Eberle (1765-1807). Dies legte den Grundstein für ein Ende des 18ten, Anfang des 19ten Jahrhunderts einsetzendes, breites bürgerliches Interesse. Erst um 1850 verdrängte die junge russische Komponistengeneration den lokalen deutschen Einfluss und läutete den Aufschwung einer originären, national geprägten Musik auf konkurrenzfähig hohem Niveau ein.

Anton Ferdinand Titz

„Ist nun auch Titz kein grosser Geiger, noch weniger der größte aller Zeiten, wie seine Verehrer behaupten, so ist er doch unbezweifelt ein musikalisches Genie, wie seine Kompositionen hinlänglich beweisen“, schreibt der berühmte Geigenvirtuose Louis Spohr über Titz nach einem Aufenthalt in St. Petersburg 1803. Der in Nürnberg geborene

Frühweise Titz sollte nach dem Wunsch seines Onkels wie dieser Maler werden, wozu ihm jedoch Wille und Talent fehlten. Verstoßen vom Stiefvater, aufgezogen von einer ihn musikalisch fördernden Tante, wurde er Violinist. Enttäuschte Liebe trieb ihn nach Wien, wo er mit Christoph Willibald Gluck (1714-1787) bekannt wurde, der ihm bald zum vertrauten Freund und Förderer wurde. Titz verkehrte gelegentlich im Palais des Fürsten Ferdinand Philipp Fürst von Lokowitz (1724-1784), dessen Verwandter Franz Joseph Maximilian von Lokowitz (1772-1816) im Zusammenhang mit Beethoven berühmt wurde. Dort hörte ihn der hohe russische Beamte Petr A. Somjonov spielen, der ihn begeistert nach Russland einlud. Neben der Leitung eines dortigen Ensembles gab Titz auch Unterricht, beispielsweise dem späteren Zaren Alexander I. (1777-1825), der zeitweise sogar in seinem Orchester mitwirkte. Die Hofgesellschaft verlangte ständig nach musikalischer Unterhaltung, weswegen Titz und seine Mitstreiter viele Werke, oft Opernnummern, aber auch Symphonien und Konzerte arrangierten und den vorhandenen Möglichkeiten anpassten. Dies war Titz nicht genug, weshalb er zahlreiche eigene Werke verfertigte. Besonders pflegte er das Streichquartett und die damit verbundene Tradition, die er in Wien kennengelernt hatte. Über die 1791 in St. Petersburg eröffnete Musikalienhandlung Gerstenberg lagen ihm immer die neuesten Werke aus Westeuropa für Studium und Konzert vor. Neben den Quartetten von Haydn und Mozart zierten nun immer häufiger Werke von in Russland wirkenden Komponisten die Pulte des Ensembles. Er selbst hatte schon 1781 *Six Quatuors* bei Artaria in Wien publiziert. Bei Dittmar veröffentlichte er 1801 die Alexander I. gewidmeten *Trois Quatuors*, aus denen das hier eingespielte 3. Quartett in a-moll stammt. Basierend auf seinen Idolen der Wiener Klassik gelingt Titz darin ein ganz eigener, zuweilen melancholischer Tonfall, der fast schon frühromantisch erscheint. Ganz in seinem Element ist er im letzten Satz, der *Polonaise*, die mit ihren halbrecherischen Kapriolen ein Beweis für seine technischen Möglichkeiten auf der Violine ist. Bezugnehmend auf seine angebliche Schüchternheit als Solist und seine damit verbundene Scheu, sich zu stark zu exponieren, heißt es in einem biographischen Artikel:

„Doch dafür war er im Quartett in seinem Element. Es gab nichts, was man mit seiner



Katharina die Grosse 1762 gemalt von I.P.Argunov nach Rotari

angenehmen Bogenführung und mit jenen wunderbar zarten Tönen hätte vergleichen können, die er den Saiten seiner Geige entlockte. Besonders vortrefflich war er im Adagio, seine Violine weinte im vollen Sinne dieses Wortes, und sie rührte auch andere zu Tränen.“

Zur Zeit der Drucklegung der *Trois Quatuors* hatte sich der höchstbezahlte Musiker des russischen Hofes (3000 Rubel Jahresgehalt) bereits weitgehend aus dem öffentlichen Konzertleben zurückgezogen. Von einer psychischen Erkrankung 1797 hatte er sich nicht ganz erholt, weswegen auch die Kammermusikpflege am Hof zum Erliegen kam. Zurückgekehrt in seine Heimat ist er nie wieder.

Die „Novatoren“ der russischen Musik - „Die Gruppe der Fünf“

In eine vermögende Familie hineingeboren, vermochte Michail Glinka (1804-1857) in jungen Jahren weitläufige Reisen nach Europa zu unternehmen, traf Bellini, Donizetti und Mendelssohn, studierte bei Wilhelm Dehn in Berlin. Als erster namhafter russischer Komponist schrieb er bereits 1823 und 1830 Streichquartette. In ihnen ist noch nicht zu spüren, welche Bedeutung Glinka in der Ausprägung einer originär russischen Tradition später zukommen sollte. Dennoch markieren sie ein Umdenken - war doch das Streichquartett als Gattung innerhalb einer akademischen Ausbildung anscheinend zu einer Art Prüfstein für junge Komponisten geworden. Dennoch sollte es noch Jahrzehnte dauern, bis schliesslich eine eigenständige Quartetttradition etabliert war. Weitere Schritte in diese Richtung ging Anton Rubinstein (1829-1894), der mit unermüdlichem Einsatz die Grundlage funktionierender Ausbildungs- und Aufführungsstrukturen in Russland etablierte, und so ein professionelles Musikleben erst ermöglichte. Seine 10 Streichquartette sind noch ganz an westlichen Vorbildern orientiert (vor allem an Mendelssohn, später Brahms) und wurden in Russland eher

reserviert aufgenommen. Trotz ihrer satztechnischen Souveränität, ihres teilweise unwiderstehlichen erfindungsreichen musikalischen Reizes, wurden sie als epigonal abgestempelt und - da scheinbar ohne russisches Idiom - abgelehnt. Zweifellos aber waren sie für die Entwicklung der erstaunlichen Qualität späterer russischer Werke ab ca. 1870 unerlässlich.

Wie schwer es das Streichquartett selbst dann noch hatte, belegt ein Aufruf Tschaikowskis an die Hörer, Musik „von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann“ verspreche „einen tiefgehenden und neuartigen Genuss“ von dem sie „bisher nicht die geringste Ahnung hatten“. Die zum „Mächtigen Häuflein“ gehörenden Komponisten - Mili Balakirew (1836-1910), Alexander Borodin (1833-1887), César Cui (1835-1918), Modest Mussorgski (1839-1881) und Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908) - hatten das Streichquartett zuerst als unrussisch und „langweilig“ deklariert. Ihre Aufgabe sahen sie darin, in Russland unabhängig von westlichen Vorbildern eine eigenständige nationale Musiktradition zu etablieren. Umso erstaunlicher, dass Borodin 1875 „zum Entsetzen“ der anderen begann, ein Streichquartett zu skizzieren, das er 1877 vollendete. Zu diesem Zeitpunkt hielt er fest: „Der Wind steht nun ganz unerwartet auf Kammermusik.“ Tschaikowski hatte als Widerpart der Gruppe damals bereits seine drei Quartette vollendet. Dass sich später auch Cui und Rimski-Korsakow dem Quartett zuwandten zeigt, wie wichtig die Gattung schließlich geworden war.



Michael Glinka

Alexander Glasunow (1865-1936) & Mitrofan Belaieff (1836-1904)

Ob in Zukunft neue Erkenntnisse mehr Licht in dieses frühe Kapitel des Streichquartetts Sein Name steht, wie später der Dimitrij Schostakowitschs, für den Inbegriff des Wunderkindes. Klavier spielte er im Alter von neun Jahren, zu komponieren begann er mit elf. Bereits drei Jahre später wurden Balakirew, Borodin und besonders Rimski-Korsakow auf ihn aufmerksam, der ihn als Privatschüler aufnahm. „Sein Talent entwickelte sich nicht von Tag zu Tag, sondern wörtlich von Stunde zu Stunde“, wie dieser festhielt. Seine erste Sinfonie in E-Dur op. 5 verfasste er bereits zwischen 1880 und 1882. Ihre Uraufführung geriet zu einem Triumph, der junge Mann wurde zu einem vielgepriesenen Hoffnungsträger der Musik.

Wichtiger als dieses Lob geriet für Glasunow die Unterstützung des reichen Holzhändlers und Amateurmusikers Mitrofan Belaieff. Er nahm sich des Komponisten an, reiste mit ihm durch Europa, verschaffte ihm Begegnungen mit Franz Liszt in Weimar, unterstützte die Aufführung seiner Werke finanziell. Sein mäzenatisches Engagement für die Förderung russischer Komponisten wuchs kontinuierlich, was schließlich zu einem allmählichen Rückzug aus seiner Tätigkeit als Holzhändler führte.

Im Jahr 1885 gründete er in Leipzig einen Musikverlag seines Namens, um sicherzustellen, dass die Werke aufstrebender russischer Komponisten veröffentlicht und bekannt würden. Insgesamt publizierte er mehr als 2000 Kompositionen. Ab 1891 initiierte er eine private Kammermusikgesellschaft in seinem Haus, die innerhalb der nächsten Jahre ein Zentrum der Pflege des Streichquartetts wurde. In der Beschreibung einer solchen Veranstaltung durch einen Zeitgenossen heisst es:

„An jedem Freitagabend, kurz nach acht Uhr, begaben sich die Mitglieder des Belajeff Quartetts (er selbst als Bratschist und drei Amateure) in sein Wohnzimmer, wohin schon bald die geladenen Gäste folgten. Es gab eine Fülle von komfortablen Stühlen und Sofas. Auch im Speisesaal fanden sich alsbald Besucher ein. Nach einer Weile beendeten die Musiker und die Gäste ihren Tee und begannen in den riesigen, hell

A Monsieur M. P. Belaïeff

2^{me}

QUATUOR

(en fa majeur)

pour
deux Violons, Alto et Violoncelle

composé
par

Alexandre Glazounow.

Op. 10.

Nouvelle Édition revue et corrigée par l'Auteur.

Partition, petit in-octave.
Partition in-quarto.
Parties séparées.
Réduction pour Piano à 4 ms par l'Auteur.
Réduction pour Piano à 2 ms par Henri Lœwy.

TR
AL
VI
VC

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

Price reduced
10 s.

M. P. BELAIEFF, LEIPZIG.

11, Thienberg, Markt gegenüber dem Leipziger Bahnhof
1890, 44 47 1890
Preis 1/2 Mark 1/2 Mark

Alexander Glazounow, 2. Streichquartett in einer Ausgabe von Belaïeff

erleuchteten, aber von intimer Atmosphäre geprägten Musikraum zu wandeln, der fast die Größe eines formalen Kammermusiksaals hatte. Rund um den Raum herum gab es Sessel, kleine Sofas und sogar einige riesige, kunstvolle persische Kissen, statt der üblichen Reihen unbequem gerader Konzertstühle. In der Mitte des Raumes, auf einer reichen Rosenholz-Plattform, nahm das Quartett Platz und begann mit einem Quartett von Haydn, Mozart oder Beethoven. Danach etwas moderneres, ein Quartett von Schubert oder Mendelssohn etwa, oder die Arbeit eines weniger bekannten Komponisten, wie Onslow, Bruch, Raff oder Dittersdorf.

Danach wurde ein russisches Werk gespielt, oft vom Blatt aus dem Manuskript. Bei solchen Gelegenheiten begannen die Spieler, die Komponisten im Publikum - zusammen mit anderen Musikern, die eben vorhanden waren - zwischen den Sätzen Diskussion zu führen, Meinungen auszutauschen und über den relativen Wert der Musik zu streiten.

Oft nach Abschluss dieser dritten Phase stürzte Belajeff plötzlich in sein Arbeitszimmer, wo eine kleine Gruppe von Komponisten um seinen Schreibtisch versammelt war. Als er sich näherte, konnte er sehen, dass oft vier oder fünf von ihnen verzweifelt Einzelstimmen aus handschriftlichen Partituren von Quartetten auf Notenpapier übertrugen. „Ist es fertig?“ fragte er ungeduldig. „Bitte, geben Sie uns einen Moment mehr Zeit Mitrofan Petrowitsch!“ sagte dann etwa Rimsky-Korsakow. Ein oder zwei Minuten später meldete man ihm, dass das neue Werk fertig sei. Belajeff würde dann das neue Werk - mit noch nasser Tinte - zurückeilen in den Konzertsaal, um diese neue Kreation mit den anderen im Schlepptau hinter sich herlaufend, uraufzuführen. Selbst diejenigen, die im nebenan liegenden Raum tratschten, eilten sodann zu dem Musikzimmer, wenn sie hörten, dass ein neues Werk gespielt wurde.

Mit der neuesten Arbeit fand das Programm des Abends seinen Abschluss. Bald danach wurden die Gäste in den Speisesaal berufen, wo sie eine Festtafel erwartete. Der lange Tisch bog sich von der schiereren Menge der Speisen, die von Belajeffs Gourmet-Koch serviert wurden. Es gab immer reichlich Champagner und andere Weine, mit denen man diese ausgiebig herunterspülte. Am Ende tranken die Gäste einen Glühwein, um

sie für den Weg zurück in ihr Zuhause zu stärken. Diejenigen, die über diese Freitage geschrieben haben, stimmten allgemein darin überein, dass es fast unmöglich war, genau die Stimmung und den Charme dieser wunderbaren Nächte und die Faszination, die sie auf die Glücklichen, die daran teilnahmen, ausübten, in Worte zu fassen.“

Glasunows erste beiden Beiträge (von insgesamt acht bis 1930) für das Streichquartett setzten zur Zeit der 1. Sinfonie ein: Das *Quartett in D-Dur op. 1* und die *Novelettes op. 15*. Zunächst hatte er das Werk *Suite* genannt, was die formale Anlage des Stücks treffend beschreibt. Vier der fünf Sätze darin sind tänzerisch angelegt. Während der dritte Satz *Interludium in modo antico* die Atmosphäre eines russisch-orthodoxen Gottesdienstes aufgreift, stilisieren die Tanz-Analogien außerrussische Territorien als Sujet. In Glasunows Werk taucht diese Art von geographischer Charakteristik häufig auf, manchmal auch aus entlegensten Weltgegenden. Ob in *Alla spagnuola*, *Orientale*, *Valse* und *Alla ungherese* originäre Themen aus den jeweiligen Ländern eingearbeitet sind, sei dahingestellt. Die Farbigkeit und rhythmische Prägnanz mit der er die einzelnen Tänze vorwärts treibt, ist packend und perfekt für das Quartett geschrieben. Glasunow zieht alle Register orchestraler und solistischer Entfaltung, bedient sich technischer Raffinessen der Streicher, die für ihre Zeit hochmodern und überaus effektiv wirken. Alle Tanzsätze sind dreiteilig aufgebaut. Die eröffnenden Tänze werden nach einem stark kontrastierenden Mittelteil meist identisch oder mit einer Coda versehen wiederholt. Glasunows *Novelettes* mit ihrem lockeren Umgang mit der Tradition der Gattung stehen in der Streichquartett-Literatur der Romantik singularär da. Erst Erwin Schulhoff (1894-1942) sollte mit seinen *5 Stücken für Streichquartett* vier Jahrzehnte später eine ähnlich angelegte Suite schreiben. Glasunow, der neben Tschaikowski vielleicht bedeutendste romantische Symphoniker Russlands, verließ nie den Weg der Tonalität, suchte keinen Anschluss an die von Wagner, Mahler, Strauss oder Strawinsky eingeschlagenen neuen Pfade in Richtung Moderne. Als der zu Lebzeiten hochgeachtete Mann 1936 starb, rieb sich mancher im Westen verwundert die Augen, hatte man ihn wegen seiner romantischen Orientierung doch einer längst verstorbenen Generation zugeordnet.

Peter Tschaikowskis (1840-1893) Meisterstück

Wäre es nach Tschaikowskys Familie gegangen, wäre der früh als musikalisches Talent in Erscheinung getretene Peter wohl zeitlebens Staatsbediensteter geblieben. Seinen aus dem Provinzkaff Wotkinsk stammenden Eltern zuliebe erfüllte er diesen Berufswunsch zunächst, sah aber bald ein, daß er seiner inneren Neigung zur Musik folgen musste, ungeachtet der damit verbunden Konsequenzen. Seine bis 1862 erworbenen Kenntnisse über die Materie waren lückenhaft und sein Unterricht bis dato eher praktisch als akademisch orientiert. Es fällt auf, daß er sich mit einer Art autodidaktischer Aneignung der musikalischen Grundlagen - im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen - nicht zufriedengeben wollte. Das von Anton Rubinstein gegründete Petersburger Konservatorium bot ihm die Möglichkeit, dies zu ändern. Hierzu schreibt er seiner Schwester:

„Ich hatte dir schon geschrieben, daß ich die Theorie der Musik zu lernen begonnen habe und zwar recht erfolgreich. [...] Ich fürchte nur für meine Charakterlosigkeit; am Ende wird meine Trägheit siegen, wenn aber nicht, so verspreche ich dir, daß aus mir noch etwas werden wird. Zum Glück ist es noch nicht zu spät.“

Rubinsteins Bruder Nikolai bot Tschaikowski 1866 eine Bleibe in Moskau an, die er - mittlerweile finanziell abgebrannt - für mehrere Jahre dankend annahm.

Eine Anstellung am Konservatorium in Moskau und seine Arbeit als Musikkritiker ab 1871 brachten zwar ökonomische Verbesserungen, aber die Unterstützung durch Nadeschda von Meck (1831-1894) lag noch in weiter Ferne.

Tschaikowskys Orientierung an den etablierten westlichen Tonkünstlern, seine vertiefte Auseinandersetzung mit historischen, formalen und technischen Aspekte stand den Prinzipien der national orientierten Kollegen, besonders der „Gruppe der Fünf“, entgegen und grenzte ihn - wie auch später Rachmaninov - aus. 1877 schrieb Tschaikowsky etwas überspitzt aus San Remo an Frau von Meck:



Peter Tschaikowsky

„Alle jungen Petersburger Komponisten sind sehr talentvoll, aber von der schrecklichsten Selbstüberhebung, sowie von der echt dilettantischen Überzeugung angesteckt, daß sie hoch über allen Musikern der Welt stehen. Eine Ausnahme ist (in der letzten Zeit) Rimski-Korsakow. [...] Dieser Mann ist von Natur sehr ernst, ehrlich und gewissenhaft. Als sehr junger Mann war er in eine Gesellschaft geraten, welche ihm erstens versichert hatte, daß er ein Genie sei, und zweitens ihn überzeugt hatte, dass er nicht zu studieren brauche, daß die Schule jede Inspiration töte und die schöpferische Kraft ausdörre. Zuerst hatte er das auch geglaubt. [...] Korsakow ist der einzige von ihnen, der vor etwa fünf Jahren zur Einsicht gelangte, daß die in dem Kreis gepredigten Ideen ganz und gar unbegründet seien, daß die Verachtung der Schule und der klassischen Musik, die Verneinung der Autoritäten und Meisterwerke nichts anderes sei als Unwissenheit.“

Dass Tschaikowsky viel in Europa reiste, oft monatelang, machte ihn, seiner scheinbar wenig nationalen Gesinnung wegen, zusätzlich suspekt. Langsam aber zeigten sich nationale und internationale Erfolge seiner Musik, die sein Ansehen stärkten. Einen Beitrag hierzu leistete sein fulminanter Quartett-Erstling, dem lediglich einige frühere Versuche einzelner Sätze für Quartett vorangingen. Die technische Meisterschaft und eine gewisse Leichtigkeit im Fluss des Werkes blieb später unerreicht. Er selbst schrieb dazu: „Das habe ich am allerbesten gemacht. Kein anderes meiner Werke ist mir mit solcher Leichtigkeit zugefallen. Ich habe es sozusagen in einer einzigen Séance zustande gebracht.“

Besondere Popularität erlangte der langsame Satz, basierend auf einem ukrainischen Volkslied, das Tschaikowsky in seiner Schwester Haus in Kamenka einen Hausmaler pfeifen hörte. Dessen Schlichtheit und Tiefe führte zu zahllosen Bearbeitungen, die sich seitdem größter Beliebtheit erfreuen. Der erste Satz mit seinem ungewöhnlich rhythmisch pulsierenden, homophon geführten Thema im schwer zu zählenden 9/8 Takt, das den fließenderen Hauptteil einleitet, brachte ihm den Spitznamen „Das Akkordeon“ ein. Der dritte Satz ist ein packend in die Beine fahrendes Scherzo mit einem jagend getriebenen Trio voller Süße. Das Finale schließlich mit seinem vom

Sitz reißenden Schluss belegt zunächst Tschaikowskis kontrapunktische Fähigkeiten, seinen spielerischen, aber recht komplexen Umgang mit der Fuge. Als Meister der Melodie gelingt ihm der Spagat zwischen „gelehrt“ und unterhaltend, weswegen das Quartett dennoch zu einem beglückenden Ende kommt. Die umjubelte Uraufführung spielte als Primarius der überragende Geiger Ferdinand Laub, dem Tschaikowski mit seinem 3. Quartett bereits fünf Jahre später ein tönendes Requiem als Denkmal setzte. Mit seinem 1. Quartett op. 11 gelingt dem weltgewandten Komponisten endlich der Anschluss Russlands an die Größen der Kammermusik in Europa.

Text: Markus Fleck

casalQuartett

Seit seiner Gründung 1996 entwickelte sich das Zürcher casalQuartett in zahllosen Konzerten in aller Welt zu einem der international renommiertesten Quartetten der Schweiz. Seine stilistische Vielfalt und vitale Bühnenpräsenz sind herausragende Merkmale.

Ausgebildet beim Carmina-Quartett in Zürich, dem Alban-Berg-Quartett in Köln und bei Walter Levin in Basel kamen wichtige künstlerische Impulse durch die Zusammenarbeit mit Martha Argerich, Clemens Hagen, Patricia Kopatchinskaya, Sol Gabetta, Emma Kirkby, Benjamin Schmid, Maurice Steger, Christoph Prégardien, Fazil Say, Khatia Buniatishvili, Nuria Rial, Regula Mühlemann, Katja Riemann und vielen anderen. Neben der Pflege des Kernrepertoires sind dem cQ die emotionale Nähe zum Publikum, die Einbindung künstlerischer Partner aus verschiedenen Bereichen und die konzeptionelle Ausgestaltung der Programme am wichtigsten.

Mitglieder des Ensembles setzen auch in eigenen Festivals und Konzertreihen in der Schweiz und Deutschland diese Vision von innovativem, lebendigem und emotionalem Konzertieren um. Das Streichquartett ist eine der wandlungsfähigsten Gattungen, dem

sowohl stilistische Ausflüge in die Musik des 17. Jahrhunderts, die Welt des Tango Nuevo, des Jazz und neuester Kompositionen ebenso gelingen, wie die Erweiterung der klanglichen und inhaltlichen Dimension durch Gast-Musiker, Schauspieler und durch Tanz und Literatur. Von Stockhausens performativem Streichquartett mit 4 Helikoptern über Musikprojekte mit jungen Hörern, aber auch durch die häufige Moderation von traditionellen Konzerten entstehen Wesensmerkmale des cQ, das das Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation zur Triebfeder seines Wirkens macht. Durch die intensive Beschäftigung mit dem historischen Instrumentarium des Tiroler Geigenbauers Jacobus Stainer und der faszinierenden - oft unbekanntes - Musik des 18. Jahrhunderts, hat sich das cQ nicht nur eine internationale Fangemeinde erspielt, sondern auch einen einzigartigen Quartettklang und -stil entwickelt, der ein neues Licht auf die Blütezeit des Streichquartetts wirft.

Ausgezeichnet wurde das cQ u.a. mit dem ECHO KLASSIK 2010, dem Pizzicato Award Luxemburg, dem DIAPASON Decouverte, dem DIAPASON d'Or und Nominierungen für den Deutschen Schallplattenpreis, den ICMA-Award und den amerikanischen Grammy.

Im November 2015 erhielt es in Berlin seinen 2. ECHO KLASSIK PREIS für die letzte Produktion „Genesis“ - 7 Streichquartette von Franz Xaver Richter von 1757.

www.casalquartett.de www.casalquartett.ch

Weitere CDs bei SoloMusica:

TANGO SENSATIONS - Astor Piazzolla SM 106

INTENSO - Beethoven-Janáček-Ammann SM 139

BIRTH OF STRING QUARTET Vol. I SM 126

BIRTH OF STRING QUARTET Vol. II SM 143

GENESIS - Franz Xaver Richter op. 5 SM 184

Durch den Kauf unserer CDs unterstützen Sie die Produktion hochwertiger Audioprodukte und die Existenzsicherung unseres Quartetts.



Russia`s arduous journey towards chamber music

The emergence of an autonomous style of music in Russia was very slow in comparison with the rest of the continent of Europe. The country, which as a result of its feudal system was greatly underdeveloped, first had to endure violent and bloody upheaval before striving to achieve the standards being set in western Europe after the establishment of a new seat of government in St Petersburg. That said, the accelerated pace of development was limited largely to the newly founded model city, Moscow and a few other urban centres. The rest of the country, especially the agricultural regions, remained stranded until 1917 in the old structures. The enormous gap between the aristocracy and the poor rural population provided the powder keg that would ultimately be ignited and lead the country to a new and radical social structure, which in its turn lost sight of its initial ideals by reinforcing new and rigid authoritarian bodies ad absurdum which in turn led to further international isolation.

Musical life and especially early chamber music was focused on the imperial court. The Empress Catharine II (the Great), who came from the German royal house of Anhalt-Zerbst in Pomerania and reigned from 1762 to 1796, was to significantly set the tone for the arts in Russia. Above all, she looked to her former compatriots who were either unable to make ends meet in their old homeland or who believed that Russia offered them more creative and more lucrative opportunities. Indeed, Peter the Great had previously capitalized on the pioneering spirit of German and Dutch artisans and engineers. Among the many diverse artistic personalities she lured to Russia there were a number of highly talented composers and music teachers who were to achieve wide acclaim in their new home. The thorough and didactically strict training which a number of Russian composers who later found fame and fortune received from



St. Petersburg 1753 - Makhayev Hachalov

their German mentors proved to be a defining experience. This applies for instance to Mikhail Glinka, who studied with Johann Leopold Fuchs (1785-1853), who not only gave lessons in composition but also published teaching manuals in Russian.

Instrumental music was not particularly popular with Russian audiences; they preferred songs accompanied by piano, romances, opera (an Italian court opera company was established in 1733), in short, just about any form of word-based music based on images, literary sources or non-musical inspiration reference points. Chamber music was seen as “erudite” or “German intellectual”, and so Russian composers saw no need to compose chamber music themselves. From about 1720 onwards, court society had become more intensively acquainted with chamber music as a result of weekly concerts given by a small chamber ensemble comprising some twelve German musicians in the service of the Tsar, but this tradition ceased around 1760 as a result of the migration of Italian musicians with their virtuoso soloists, which led to the discontinuation of the chamber concerts. Only when a new ensemble was appointed in 1771 focused on the violinist Anton Ferdinand Titz (1742-1810) did regular composition of chamber music revive, from about 1777. The musicians in questions included Sebastian George (?-1796), Johann Christian Fernhaber (1753-1828), Franz Adam Veichtner (1741-1822) and Anton Franz Josef Eberle (1765-1807). Their work laid the foundation stone for a wider interest in chamber music, which spread to the middle classes, around the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century. Not until 1850 did the up-and-coming generation of young Russian composers replace the local German influence, heralding a surge in an original style of national music that was able to compete with other nationalities.



St. Petersburg - Winter Palace

Anton Ferdinand Titz

“Even if Titz is no great violinist, let alone the greatest of all time, as some of his admirers would have us believe, he is yet undoubtedly a musical genius, as his compositions attest to more than adequately,” wrote the great violin virtuoso Louis Spohr of Titz after a stay in St. Petersburg in 1803. Born in Nuremberg, Titz was orphaned as a small child, and it was his uncle’s wish that he should follow in his guardian’s footsteps and become a painter; however, the young Anton Ferdinand had neither the desire nor the talent for that profession. Rejected by his step-father and then brought up by an aunt who recognized and nurtured his musical skills, he eventually became a violinist. An unhappy love affair took him to Vienna, where he made the acquaintance of Christoph Willibald Gluck (1714-1787), who soon became a trusted friend and patron. Titz occasionally socialized at the palace of Prince Ferdinand Philipp von Lobkowitz (1724-1784) and with his successor Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772-1816), who earned fame as a patron of Beethoven. It was there that a high ranking Russian civil servant, Pyotr A. Somyonov heard Titz play the violin and was so impressed that he invited the musician to come to Russia. In addition to heading up the ensemble at the Russian court, Titz also taught music, even to the future Tsar Alexander I (1777-1825), who sometimes played in the orchestra. Court society demanded constant musical entertainment, as a result of which Titz and his fellow musicians arranged many works, some of them from the opera, as well as symphonies and concertos, adapting them to the instrumental forces at their disposal. This did not satisfy Titz however, and he composed many works himself. He was particularly fond of the string quartet genre,



Christoph Willibald Gluck 1775 by Joseph Siffred Duplessis

having learned the tradition in Vienna. Thanks to the Gerstenberg music shop, opened in St. Petersburg in 1791, he had access to all of the new works from western Europe and was able to study them and rehearse them for performance. In addition to the quartets of Haydn and Mozart, the court ensemble's music stands often held scores by foreign composers working in Russia. Titz himself published Six Quartets in 1781 with Artaria in Vienna. In 1801 the Dittmar publishing house brought out the Three Quartets dedicated to Tsar Alexander I; the Quartet No. 3 in A minor featured on this CD is from that set. Based on his Viennese Classical role models, Titz succeeded in this work in capturing a very individual, at times melancholy timbre that sounds almost early Romantic. He is completely in his element in the final movement, the Polonaise, which with its breakneck caprioles offers proof of his technical skill on the violin. A biographical article refers thus to his alleged shyness and his reluctance to perform as a soloist:

“In the quartet however he was in his element. There was nothing that could be compared to his elegant bowing and those wonderfully tender tones that he was able to coax from the strings of his violin. He was especially brilliant in the Adagio, his violin went in the true sense of the word, and it moved others to tears.”

When the Three Quartets were published the highest paid musician at the Russian Imperial court (3000 Roubles p.a.) had virtually retired from public performance. He never fully recovered from a psychological illness in 1797, and as a result the cultivation of music at court came to a standstill. He never returned to his native country.



Vienna Stephansplatz - painting by Franz von Alt 1838

The “Innovators” of Russian Music – the “Mighty Handful”

Born into a wealthy family, Mikhail Glinka (1804-1857) was able to undertake many long journeys to Europe in his youth, where he met Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti and Felix Mendelssohn, and studied with Wilhelm Dehn in Berlin. He was the first Russian composer of repute to write string quartets in 1823 and 1830. These early works do not reveal the dominant role that Glinka would eventually play in shaping an original Russian musical tradition. And yet they do mark a transition – at a time when the string quartet genre was developing into a sort of academic point of reference for aspiring young composers. That said, it was to be several more decades before a truly individual quartet tradition would establish itself in Russia. Anton Rubinstein (1829-1894) took the development further, tirelessly establishing the basis for solid training and sound performance structures in Russia, which was ultimately the first step on the road to a truly professional music scene in the country. His 10 string quartets are entirely based on Western models (above all on Mendelssohn, and later on Brahms) and their reception in Russia was somewhat restrained. Despite their superior formal structure, and in places their irresistibly imaginative musical charm, they were dismissed as unoriginal and rejected on the grounds that they were not in the Russian style. They were, however, undoubtedly indispensable for the development of many astoundingly high quality later Russian works from about 1870 onwards.

All the same, the difficulties faced by the string quartet even then are documented in an invocation by Pyotr Tchaikovsky to audiences declaring that music “by Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn and Schumann” promised “a profound and innovative pleasure” of which they had “hitherto been oblivious”. The composers who made up

the “Mighty Handful” (Могучая кучка in Russian) – Mily Balakirev (1836-1910), Alexander Borodin (1833-1887), César Cui (1835-1918), Modest Mussorgsky (1839-1881) and Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908) – had initially downgraded the string quartet as un-Russian and “boring”. They saw their goal as establishing an original, national music tradition in Russian that was independent of Western role models. It is therefore all the more remarkable that Borodin, “to the dismay” of the others, began in 1875 to sketch out a string quartet that he completed in 1877. He wrote at the time: “The wind is unexpectedly blowing in the direction of chamber music.” Tchaikovsky, already a rival to the group, had by then finished his three string quartets. The fact that both Cui and Rimsky-Korsakov later turned to the quartet is proof of how important the genre ultimately became.

Alexander Glazunov (1865-1936) & Mitrofan Belyayev (1836-1904)

Like that of Dmitry Shostakovich in the twentieth century, the name of Glazunov was the epitome in his time of a child prodigy. He was accomplished at the piano by the age of nine and began composing at eleven. Just three years later Balakirev, Borodin and in particular Rimsky-Korsakov became aware of him, when he began taking private lessons from Rimsky. “His talent does not develop from day to day, but literally from hour to hour,” the teacher confirmed. Glazunov composed his First Symphony, in E major op. 5, between 1880 and 1882. It proved a triumph at its premiere and the young composer was acclaimed as the great new hope in the field of music.

For Glazunov, the support and encouragement he received from the rich timber merchant and amateur musician Mitrofan Belyayev was actually far more important than that praise. Belyayev mentored the young Glazunov, travelling with him throughout Europe, arranging meetings with the likes of Franz Liszt in Weimar, and financing the performance of his works. His patronage of Russian composers grew continually and eventually he withdrew from the timber trade.

In 1885 Belyayev founded the M.P. Belaieff music publishing house in Leipzig, thereby guaranteeing ambitious young Russian composers the opportunity to have their works published and gain a reputation. In all he published over 2000 works. From 1891 he initiated a private chamber music society in his own home, which over the ensuing years became a centre for the cultivation of the string quartet. A description by a contemporary music-lover who attended a concert there describes the event thus:

“Every Friday evening, shortly after 8 o’clock, the members of the Belyayev Quartet (the man himself on viola, plus three amateur musicians) would enter his living room, followed shortly afterwards by the invited guests. There was no lack of comfortable chairs and sofas. Before long more guests took their places in the dining room. After a while the musicians and their guests finished their tea and began to make their way into the enormous, brightly lit and yet intimate atmosphere of the music room which was almost as large as a formal chamber music hall. All round the room were armchairs, small sofas and even an enormous, artistic Persian cushion instead of the usual rows of uncomfortable concert-hall chairs. In the middle of the room, on an opulent rosewood platform, the musicians took their places and began with a quartet by Haydn, Mozart or Beethoven. Then they played something more modern, a quartet by Schubert or Mendelssohn for example, or a work by a less well known composer like Onslow, Bruch, Raff or Dittersdorf.



Alexander Glasunov 1887 and Mitrofan Belayev 1886 by Ilya Repin

“After that, they would play a Russian work, often playing by sight from the manuscript score. On such occasions, the musicians would often initiate a discussion with the composers in the audience – and with other musicians present – in between the movements, exchanging views and arguing about the relative merits of the music being played.

“Often after the end of this third phase in the proceedings, Belyayev would suddenly dash into his study, where a small group of composers were gathered round his desk. When he approached, he would see that as many as four or five of them were furiously copying individual parts from the score of some quartet or other onto manuscript paper. „Is it ready?“ he would ask impatiently. „Please, give us a moment more time, Mitrofan Petrovich!“ someone would say, Rimsky-Korsakov for example. One or two minutes later someone would inform him that the new work was finished. Belyayev would then hurry back into the concert room with the manuscript – the ink still wet on it – in order to premiere his new creation with the other musicians following in his wake. Even people who had been chatting in the adjacent rooms would hurry into the music room when they heard that a new work was about to be played.

“The evenings performance was always brought to a close by the performance of the newest work. Very soon afterwards the guests were called to the dining room, where a banquet awaited them. The long table was heaving due to the mere quantity of dishes, all served by Belyayev’s gourmet chef. There was always plenty of champagne and other wines to wash down the food. At the end, guests would drink mulled wine to fortify them for the journey home. Others who have written about these Fridays are unanimous that it is almost impossible to capture in words the true mood and charm of these wonderful evenings and the fascination they imparted to these lucky individuals who were present.”

A Monsieur
Nicolas de Sitchebatcheff

Poème lyrique.

Andantino
pour
grand  Orchestre
composé par
Alexandre Glazounow.

Op. 12

Partition d'Orchestre	Pr 2 50
Parties d'Orchestre	Pr 2 50
Parties supplémentaires	à 2 50
Réduction pour Piano à 4 mains par l'Auteur	Pr 2 50

Droits d'exécution réservés.
Propriété de l'Éditeur en toutes Parts.

M. N. Belyeff, L'Éditeur

1888
St. Pétersbourg, dépôt général chez Jurgensen, Nersisjan & Co.

Alexander Glasunovs op. 12 in an edition by Mitrofan Belayev 1888

Glazunov's first two contributions to the string quartet genre (of a total of eight up to 1930) were written at the same time as his First Symphony: the Quartet in D major op. 1 and the Five Novelettes op. 15. Initially, he called the latter work a suite, which is an appropriate description of the formal structure of the piece. Four of the five movements are dance-like in style. While the third movement Interludium in modo antico picks up the atmosphere of a Russian-Orthodox service, the dance elements take the styles of the non-Russian territories as their subject. Such geographic characteristics are not uncommon in Glazunov's works; sometimes they take their inspiration from remote corners of the world. Whether he incorporated original themes from the countries in question into *Alla spagnuola*, *Orientale*, *Valse* and *Alla ungherese* is a matter of conjecture. The intensity of colours and the rhythmic resonance that drive the individual dances forward is enthralling and perfectly written for the quartet. Glazunov pulls out all the stops when developing the orchestral and soloistic components, applying technical refinements in the strings that were for their time extremely modern and highly effective. All of the dance movements are triadic in structure. After a strongly contrasting middle section, the opening dances are usually repeated in an identical manner or brought to a close with a coda. With their easy-going approach to the genre's tradition, Glazunov's Novelettes occupy a unique place in the Romantic-era string quartet literature. Not until Erwin Schulhoff (1894-1942) would another composer, four decades later, write a similarly structured suite comprising 5 pieces for string quartet. Glazunov, who together with Tchaikovsky is perhaps the most important Romantic Russian symphonist, never left the path of tonality, and never sought to emulate the more modern style of Wagner, Mahler, Strauss or Stravinsky. A highly regarded composer during his lifetime, some people in the West must have rubbed their eyes in disbelief when he died in 1936, since for many he belonged to a long-gone generation of composers as a result of his Romantic orientation.

Pyotr Tchaikovsky's (1840-1893) Masterpiece

If Tchaikovsky's family had prevailed, Pyotr, who showed musical talent at a very young age, would have pursued a lifelong career as a civil servant. To please his parents, who hailed from a provincial township called Votkinsk, he initially went down that very route, but before long it was clear to him that he had to pursue his passion for music, regardless of the consequences. The knowledge of music he had acquired by 1862 was incomplete and the training he had undergone was more of a practical than an academic nature. It is striking that unlike many of his contemporaries he was not at all satisfied with an autodidactic approach to learning the basics of music. The conservatoire at St Petersburg, founded by Anton Rubinstein, offered him the opportunity to change that situation. He wrote to his sister at the time:

"I already wrote and told you that I have begun to learn the theory of music and with considerable success. [...] I fear however for my lack of character; in the end my lethargy will triumph, but if not, I promise you that I will yet make something of myself. Thankfully, it is not yet too late."

Anton's brother Nikolay Rubinstein offered Tchaikovsky a place to live in Moscow in 1866, which he was more than happy to accept for several years, as he was penniless. A post as a teacher at the Moscow conservatoire and work as a music critic brought an improvement in his pecuniary situation, but it would be a long time before he enjoyed the patronage of Nadezhda von Meck (1831-1894).

Tchaikovsky's orientation towards the established Western composers, and his profound interest in historical, formal and technical aspects were diametrically opposed to the principles of his nationally-orientated colleagues, especially the "Mighty Handful", and marginalized him – and later Rachmaninov. In 1877 Tchaikovsky went so far as to say, in a letter from San Remo to Nadezhda von Meck:

“All of the young Petersburg composers are very talented, but all terribly conceited, and all convinced in the most dilettante manner, that they are all better than the other musicians in the world. One exception is (in recent times) Rimsky-Korsakov. [...] This man is by nature very serious, honest and conscientious. As a very young man he fell in with a circle that firstly assured him he was a genius and secondly convinced him that he had no need to study because school kills any inspiration and and creative powers. Initially, he believed them. [...] Korsakov is the only one of them who some five years ago realized that the ideas promulgated by this group were utterly unfounded, and that such scorn for school and classical music, the negation of authority and masterpieces was nothing more than ignorance.”

The fact that Tchaikovsky travelled widely in Europe, often for months at a time, additionally made others see him as suspect because of his apparent lack of national allegiance. Over time however, he achieved both national and international success with his music, which enhanced his standing. His first, brilliant, quartet helped to cement that reputation; previously he had merely experimented with a few movements for string quartet. He was unable however to repeat the technical mastery and a certain lightness of touch in the flow of that first work. He wrote of it himself: “This one I did best of all. No other work of mine has succeeded with such ease. I completed it, you might say, in a single séance.”

The slow movement enjoyed particular popularity, based as it was on a Ukrainian folk song which Tchaikovsky had heard a house painter whistling in the house of his sister in Kamenka. The song’s simplicity and depth led to many arrangements, all of which have enjoyed great popularity. The first movement with its unusually rhythmic, pulsating, homophonically structured theme in the difficult metre of 9/8 introduces the flowing main section; it was given the nickname “the accordion”. The third movement is an exciting Scherzo that gets feet tapping and is coupled with a racing, sweet trio. In the



Pyotr Tchaikovsky's op. 76 in an edition by Mitrofan Belayev 1896

finale, a movement that gets listeners excited, Tchaikovsky introduces a contrapuntal element joined by a playful yet complex fugue. As a master of melody, he engages in a successful balancing act of producing a work that is both “intellectual” and entertaining, which is why the quartet closes on a happy note. At the acclaimed premiere the leader of the quartet was the violinist Ferdinand Laub, to whom Tchaikovsky dedicated his Quartet No. 3 five years later as a sort of musical requiem. With his Quartet No. 1 op. 11 the cosmopolitan composer finally brought Russia alongside the great European composers of chamber music.

Text: Markus Fleck - English translation: Janet & Michael Berridge

casalQuartet

Founded in 1996, the casalQuartet’s formal training took place under the watchful eyes of the Carmina Quartet in Zurich, the Alban Berg in Cologne and Walter Levin in Basel.

The quartet has also benefited greatly from performing with musicians such as Martha Argerich, Clemens Hagen, Sol Gabetta, Emma Kirkby, Benjamin Schmid, Maurice Steger, Marcelo Nisinman, Christoph Prégardien, Khatia Buniatishvili and many others.

In unnumbered concerts in many parts of the world and at renowned festivals, the casalQuartet has captivated its audiences with inspired and precise musicianship and at the same time the integration of colleagues from other artistic disciplines. Concept oriented programming is equally important to the quartet’s vision – which it promulgates at several own festivals and concert series in Germany and Switzerland.

The four musicians see the string quartet as one of the most versatile genres in music,



Pyotr Tchaikovsky

equally successful in its journeys from the 17th century to Tango Nuevo, jazz and the newest works of today, and well adapted to extending previous programming boundaries by the inclusion of theatre, dance and literature. Projects for young people, as well as moderated concerts are features of the quartet's mission, which is to create a lively dialogue between tradition and innovation.

The intensive and substantial work on period instruments by Jacobus Stainer and the music of the 18th century during the last years culminated in the CDs „Birth of the string quartet“ I & II, which both received the highest critical acclaim. Along with the latest production, „Genesis“ - 7 string quartets by Franz Xaver Richter from 1757, they won the ECHO KLASSIK award in 2010 & 2015, the PIZZIKATO AWARD, the DIAPASON DÉCOUVERTE & DIAPASON D'OR. The cQ was also nominated twice for the ICMA-Award, the Deutsche Schallplattenpreis and the American Grammy.

www.casalquartett.de

www.casalquartett.ch

More CDs published with SoloMusica:

TANGO SENSATIONS - Astor Piazzolla SM 106

INTENSO - Beethoven-Janáček-Ammann SM 139

BIRTH OF STRING QUARTET Vol. I SM 126

BIRTH OF STRING QUARTET Vol. II SM 143

GENESIS - Franz Xaver Richter op. 5 SM 184

By purchasing CDs of the casalQuartet, you enable excellent audio productions and support high quality cambermusic.



casalQuartet live in Bucarest 2016