

CHANDOS

VOL. TWO

WEINBERG

String Quartets
Nos 1, 7, and 11



ARCADIA QUARTET



© Olga Rakhal'skaya / Photograph kindly provided by Tommy Persson

Mieczysław Weinberg (right), with the composer Yury Levitin, late 1980s

Mieczysław Weinberg (1919 – 1996)

String Quartets, Volume 2

String Quartet No. 1, Op. 2 / 141 (1937, revised 1985) 20:44

in C major • in C-Dur • en ut majeur

Für Józef Turczyński

- | | | | |
|---|-----|--------------------|------|
| 1 | I | Allegro comodo | 7:21 |
| 2 | II | Andante tranquillo | 6:25 |
| 3 | III | Allegro molto | 6:57 |

String Quartet No. 7, Op. 59 (1957) 27:40

in C major • in C-Dur • en ut majeur

Juri Lewitin gewidmet

- | | | | |
|---|-----|---------------------------|-------|
| 4 | I | Adagio – Meno mosso – | 8:50 |
| 5 | II | Allegretto | 5:43 |
| 6 | III | Adagio – Allegro – Adagio | 13:06 |

String Quartet No. 11, Op. 89 (1965 – 66)

in F major • in F-Dur • en fa majeur

Für Viktoria Weinberg

21:00

7	I Allegro assai	6:30
8	II Allegretto – Coda	3:06
9	III Adagio semplice –	5:13
10	IV Allegro leggiero	6:06
		TT 69:44

Arcadia Quartet

Ana Török violin

Răsvan Dumitru violin

Traian Boală viola

Zsolt Török cello

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

Mieczysław Weinberg's signature

Kindly provided by Tommy Persson



© Raluca Ciomea

Arcadia Quartet

Weinberg: String Quartets, Volume 2

String Quartet No. 1 in C major, Op. 2/141

Until his escape from the Nazi invasion of Poland, in 1939, Mieczysław Weinberg (1919 – 1996) was more or less self-taught as a composer, absorbing techniques and styles from his piano repertoire, from the entertainment incidental music he performed as a pianist in his father's Jewish theatre band, and from concert life around him in Warsaw. A number of pieces for piano and for violin and piano duo survive from his teenage years, and his official opus 1 is a Lullaby for piano, in a neo-romantic style that owes much to his Polish role model at the time, Karol Szymanowski.

String Quartet No. 1, Op. 2 is an astonishing achievement for a teenager, self-taught in composition. It was composed in Warsaw in 1937 and carries a dedication to Józef Turczyński, Weinberg's piano teacher at the Conservatoire. There is no evidence that it was performed at that time, and in later life Weinberg observed of his Warsaw-composed works that their 'neo-impressionist' style (as he termed it) would soon be blown away by his encounter with the music of Shostakovich. Nevertheless, he seems to

have retained a certain fondness for this piece, because he returned to it and made revisions forty-eight years later as he was nearing the end of his cycle of seventeen quartets. At this point he recast and clarified the textures, leaving much of the harmony and formal design intact. So extensive did those revisions prove that he gave the work a new opus number. The manuscript score of the 1937 version survives, but in some places it is almost illegible, thanks to extensive scribbles-over and crossings-out, which suggest that Weinberg continued to work on the score long before its thorough overhaul in 1985. Although it is possible to reconstruct much of the original Op. 2 with some degree of confidence, the version heard in performances and recordings, including this one, is the Op. 141 revision.

The style of the quartet, in whichever version, is remarkable not just for its overheated chromaticism but for the assurance with which the still inexperienced composer keeps that language under control. If the textures rapidly tend towards saturation, that is no more than might be said of the music's nearest relatives from the mainstream

repertoire, such as the first two quartets of Bartók, the two by Szymanowski, and Berg's Op. 3.

The first movement is held in a state of moderate but persistent anxiety. The dense contrapuntal weaving of diminutions, superimpositions, and polyrhythms suggests a passionate attempt to achieve release from emotional torment. Formally, on the other hand, this *Allegro comodo* follows textbook sonata form layout, and even the traditional tonic / dominant areas of the exposition are detectable behind the dense chromatic overlay.

The muted second movement is a dreamy, almost hallucinogenic quasi-nocturne, in song form (ABA), an *Andante tranquillo* hovering above a tonal resolution that is never granted. The finale at last establishes the main tonality, which was more or less concealed in the first movement, as C (modal, rather than unequivocally major or minor). The motoric rhythm and irresistible forward momentum of this *Allegro molto* would become typical features of the mature Weinberg, especially in his finales. Indeed, with its strong ethnic tinge, this movement is surely the most characteristic of the three, and it carries the most pre-echoes of Shostakovich. Compare, for example, with the third and fifth movements of the latter's

Ninth Quartet (1964), which make use of many of the same principal gestures, textures, and even motifs. This resemblance may be no accident, because from the time of their first meeting, in September / October 1943, the two composers customarily played each other their latest music, and influence went both ways, especially in the genre of the string quartet.

String Quartet No. 7 in C major, Op. 59

The second to sixth quartets, which Weinberg composed within the space of six years, tell a story of progressive mastery, maturity, individuality, and ambition. Then the Sixth fell foul of the anti-formalist campaign in 1948, finding its way onto the notorious blacklist of works 'not recommended for performance'. Even when that short-lived ban was lifted, the artistic climate in the late-Soviet era was too oppressive for music of such technical complexity and emotional depth to be performable. Even more savagely crushed by the experience of imprisonment in the Lubyanka and Butyrka prisons, in 1953 (owing to family connections with one of those accused in the trumped-up Doctors' Plot), Weinberg continued what would prove to be a ten-year sabbatical from quartet composition.

Moving away from the self-assertion and occasional militancy of Nos 4, 5, and 6, the tone of his next two quartets is mainly

intimate and withdrawn, though in the case of No. 7 this mood eventually gives place to defiant tough-mindedness. The three-movement String Quartet No. 7 in C major, Op. 59 was composed between January and March 1957 and carries a dedication to Yury Levitin, a pupil of Shostakovich. Its first performance was given by the Borodin Quartet in the Chamber Hall of the Moscow Conservatoire on 22 December the same year, and the Borodins would go on to give the first performances of Weinberg's Eighth, Ninth, Eleventh, and Sixteenth Quartets. When their cellist, Valentin Berlinsky, described Weinberg's quartets as 'An encyclopaedia of the quartet art', he knew whereof he was speaking¹.

For the first time in his quartet output Weinberg opens with a long-drawn *Adagio*, inward and philosophical in tone. The opening gambit, in which a pure C major triad slips its moorings and is restored, each time by a longer and more tortuous route, is similar in principle to the opening movement of Shostakovich's First String Quartet (1938). But Weinberg's take on this process is more consistently serious, with

no hint of the gently ironic contrasting tone of Shostakovich's waltz-like second subject. Instead, the accompaniment toughens up towards gruff, march-like firmness, without disturbing the evolution of the meditative train of thought. Then, in a remarkable flash of inspiration, faster descant figurations appear, first in the second violin, then in the cello, and for a moment also in the first violin. These bring in unmistakable suggestions of ethnic dance music, as if to express what the opening of the movement had been meditating on all along.

The original second movement was a substantial scherzo. Perhaps in view of the length of the outer movements, Weinberg excised it, and it was only rediscovered in 2016. In its absence Weinberg takes us straight into a beautiful, muted, modestly paced interlude, with the quizzical mood of a slow polka, strongly klezmerish in texture from the word go. The special qualities of this *Allegretto* were recognised early on, one Soviet critic noting its 'special bright melancholy [and] restrained "smiling quality"². Every detail is subtly inflected and every turning point beautifully paced. Not for

¹ Valentin Berlinsky, "Yemu pomeshalo sosedsstvo s Shostakovichem" [His closeness to Shostakovich hindered him], interview with Il'ya Ovchinnikov, *Gazeta*, 8 December 2004, 13.

² Nikolayev, 'O tvorchestvo M. Vaynberga', 45. Nikolayev also supplied a preface to the 1961 published score, in which it appeared with an English translation: a mark of esteem not enjoyed by many Soviet music publications.

nothing did this movement become a favourite of the Borodin Quartet, who billed it in their recording as 'Intermezzo' – probably at their own initiative – and performed it as an encore on tour.

The finale of the Seventh Quartet opens with an *Adagio*, which ruminates on ideas from both preceding movements. There follows a large-scale *Allegro*, a colossal series of twenty-three variations on a nervy viola theme, accelerating, growing in intensity, and almost flying off the handle in the eleventh variation, after which variations twelve to seventeen pull things together in an extended climax zone. A general *decrescendo* and *decelerando* ensues, in the course of which the whole series of variations is recalled more or less in reverse order. In this roughly palindromic design, textural correspondences are close, though the music is constantly recomposed, in a technical *tour de force* that Bartók or Berg would surely have recognised as such, but of a kind that Weinberg himself essayed nowhere else in his output. Finally, the *Adagio* from the beginning of the finale reappears, to round off the entire quartet in a defiant C major that declares a deep-seated affinity with the long variation finale of Shostakovich's Second Quartet (1944).

String Quartet No. 11 in F major, Op. 89

By the time of his String Quartet No. 11 in F,

Op. 89, Weinberg had nothing to prove in the quartet genre, and he allowed himself to experiment with a tone of intimate, deceptive simplicity. Two and a half movements are played muted, and the slow movement – not muted – is largely soloistic. The quartet was composed between 13 October 1965 and 25 December 1966, at a time when he was mulling over the composition of his first opera, *The Passenger*. It is dedicated to his first daughter, Victoria, and was premièred by the Borodin Quartet on 13 April 1967 in the Chamber Hall of the Moscow Conservatoire.

The *Allegro assai* first movement opens in faux-naïf mood, gesturally paraphrasing the pecking *staccati* of Rameau's *La Poule* (Weinberg might equally have encountered them as part of Respighi's conflation known as *Gli uccelli*). After a repeat of the highly compact exposition, the central section is of extraordinary length and intensity, as if releasing a conflictual urge that the previous music had kept at bay. This section and the recapitulation (rather forlorn in character by comparison with the preceding build-up) are exquisitely dovetailed.

Weinberg discarded his first attempt at a second movement. Of what seems to have been a seventeen-page original *Allegro moderato*, only the first and last pages survive. The recomposition, made a year after

the completion of the rest of the quartet, is a wispy, laconic muted scherzo and trio with Coda. This *Allegretto* features bizarre contrasts of near-inaudible cluster-harmony chorales and violent *pizzicato* outbursts, harking back all the way to the second movement of Weinberg's Piano Quintet, of 1944.

The cowering *Adagio semplice* slow movement, with long solos for viola, first violin, and cello, has something of the blank inscrutability of very late Shostakovich. Here the pared-down textures invite the listener to fill in the gaps and probe beneath the surface.

Like the slow movement, the finale, *Allegro leggiero*, again muted, spends a dangerous amount of time in a state of something like post-traumatic bemusement, before eventually coming out of its shell into an uneasy waltz, in which memories of the moods of the first movement insinuate themselves. The ambivalent last page somehow reveals and yet conceals all, in this most elusive of Weinberg's quartets. It is hardly surprising that a well-meaning, but clearly rather perplexed, reviewer of the première wrote of 'signs of a certain reticence'.³

© 2022 David Fanning

³ [Valentin?] Zolotaryov, 'Cherti poiska' [Signs of Searching], *Sovetskaya kul'tura*, 1967 / 57 (16 May), 3.

Light in the dark: a note by the performers

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

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

For us it happened when we first encountered the string quartets of Mieczysław Weinberg. We felt instantly captivated by the wonderful music, the deeply inspired melodies and perfectly shaped structures. The joy of playing his music has only proved equalled by the enthusiastic response of the public every time we present these quartets in concert, so the obvious question arises: 'How can

it be that we never heard about Weinberg earlier?’

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

© 2021 Arcadia Quartet

Winner of the International Chamber Music Competition, Hamburg in 2009, International Chamber Music Competition, Almere in 2011, Wigmore Hall International String Quartet Competition, London in 2012, and Osaka International Chamber Music Competition in 2014, the **Arcadia Quartet** is one of the most exciting string quartets of its generation. Formed in 2006, the Quartet has performed throughout the world, making appearances at the Budapest Spring Festival, George Enescu International Festival, Aldeburgh Festival, North Norfolk Music Festival, International Chamber Music Festival Q'arto Mondì, Poznań, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Kammermusiktage Mettlach, and Zeist Music

Days, The Netherlands, as well as at the Cité Internationale des Arts and Salle Gaveau, Paris, Alte Oper, Frankfurt, Pollack Hall, Montreal, Royal Concertgebouw, Amsterdam, Wigmore Hall, London, Suntory Hall, Tokyo, Izumi Hall, Osaka, Wiener Musikverein, Berliner Konzerthaus, and Romanian Athenaeum, Bucharest, in addition to venues throughout the United Kingdom, in Portugal, Tel Aviv, and Beijing.

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

of Mieczysław Weinberg, issuing the first disc in January 2021. This was called one of 'the best classical albums released in 2021 so far'

by *BBC Music*, named Record of the Week by BBC Radio 3, and listed among 'Die Alben der Woche' by Westdeutscher Rundfunk.



© Olga Rak halskaya / Photograph kindly provided by Tommy Persson

Mieczysław Weinberg, with his first wife, Nataliya Vovsi-Mikhoels (left), and their daughter Victoria, c. 1965

Weinberg: Streichquartette, Teil 2

Streichquartett Nr. 1 in C-Dur op. 2 / 141

Bis zu seiner Flucht vor dem Einmarsch der nationalsozialistischen Truppen in Polen 1939 war Mieczyslaw Weinberg (1919 – 1996) als Komponist mehr oder weniger Autodidakt gewesen, wobei er Techniken und Stilrichtungen aus seinem Klavierrepertoire, der Bühnenmusik, die er als Pianist in der jüdischen Theaterkapelle seines Vaters aufführte, und dem ihn in Warschau umgebenden Konzertleben aufnahm. Einige Stücke für Klavier sowie für Klavier und Violine, die er als Jugendlicher schrieb, sind erhalten geblieben, und bei seinem offiziellen opus 1 handelt es sich um ein Wiegenlied für Klavier, welches in einem neoromantischen, stark seinem damaligen polnischen Vorbild, Karol Szymanowski, verpflichteten Stil gehalten ist.

Das Streichquartett Nr. 1 op. 2 ist eine erstaunliche Leistung für einen Jugendlichen, der sich das Komponieren selbst beigebracht hat. Es entstand 1937 in Warschau und ist Weinbergs Klavierlehrer am Konservatorium, Józef Turczyński, gewidmet. Es gibt keine Hinweise darauf, dass es zu jener Zeit auch aufgeführt wurde,

und in späteren Jahren merkte Weinberg bezüglich seiner in Warschau komponierten Werke an, dass ihr von ihm selbst so bezeichneter "neo-impressionistischer Stil" bald von seiner Begegnung mit der Musik Schostakowitschs vertrieben werden würde. Nichtsdestoweniger scheint er sich eine gewisse Zuneigung zu diesem Werk bewahrt zu haben, denn er kehrte zu ihm zurück und revidierte es achtundvierzig Jahre später, als er sich dem Ende seines Zyklus von siebzehn Quartetten näherte. Zu diesem Zeitpunkt formte er die Texturen um und verdeutlichte sie, ließ aber einen Großteil der Harmonik und des formalen Aufbaus intakt. Diese Änderungen stellten sich als so umfassend heraus, dass er dem Stück eine neue Opus-Nummer gab. Die Manuskript-Partitur der Version von 1937 ist zwar erhalten, doch teilweise dank ausführlichen gekritzelten Anmerkungen und Durchstreichen fast unleserlich, was nahelegt, dass Weinberg bereits lange vor der grundlegenden Revision von 1985 die Partitur immer weiter bearbeitet hatte. Obwohl man einen Großteil des ursprünglichen op. 2 einigermaßen überzeugend rekonstruieren kann, ist die

im Konzert und in Einspielungen zu hörende Fassung, wie auch hier, die Überarbeitung op. 141.

Der Stil des Quartetts ist – egal in welcher Fassung – nicht nur bemerkenswert für seine überhitzte Chromatik, sondern auch für die Sicherheit, mit welcher der noch junge Komponist diese Sprache beherrscht. Wenn die Texturen schnell zu übermäßiger Komplexität neigen, so könnte man das gleiche über die nächsten Verwandten dieser Musik aus dem Mainstream-Repertoire, wie etwa die ersten beiden Quartette Bartóks, die beiden von Szymanowski und Bergs op. 3 behaupten.

Der erste Satz verharrt in einem Zustand mäßiger aber durchgehender Beklommenheit. Das dichte kontrapunktische Gewebe von Verminderungen, Überlagerungen und Polyrythmik suggeriert einen leidenschaftlichen Versuch, sich aus emotionaler Qual zu befreien. In seiner Form folgt dieses *Allegro comodo* jedoch geradezu lehrbuchartig der Anlage eines Sonatenhauptsatzes, und selbst die traditionellen Tonika- und Dominant-Bereiche der Exposition sind hinter der dichten chromatischen Deckschicht erkennbar.

Der gedämpfte zweite Satz ist ein verträumtes, fast halluzinogenes Quasi-Nocturne in Liedform (ABA), ein *Andante*

tranquillo, das über einer tonalen Auflösung schwebt, die jedoch nie gewährt wird. Das Finale etabliert schließlich die im ersten Satz noch mehr oder weniger verborgene Haupttonalität als C (modal statt eindeutig Dur oder Moll). Der motorische Rhythmus und der unwiderstehliche Vorwärtsdrang dieses *Allegro molto* sollten zu typischen Merkmalen des reifen Weinberg werden, besonders in seinen Finales. In der Tat handelt es sich bei diesem Satz mit seinem stark folkloristischen Einschlag mit Sicherheit um den charakteristischsten der drei, und in ihm klingt bereits am meisten Schostakowitsch an. Man vergleiche etwa den dritten und den fünften Satz von dessen Neuntem Quartett (1964), welche viele der gleichen Hauptgesten, -texturen und selbst -motive einsetzen. Möglicherweise ist diese Ähnlichkeit kein Zufall, denn seit sie sich im September / Oktober 1943 kennengelernt hatten, spielten sich die beiden Komponisten gewohnheitsmäßig ihre neuste Musik vor und beeinflussten sich gegenseitig, besonders was das Genre des Streichquartetts angeht.

Streichquartett Nr. 7 in C-Dur op. 59

Die Streichquartette Nr. 2 – 6, die Weinberg über einen Zeitraum von sechs Jahren komponierte, zeugen von fortschreitender Meisterschaft, Reife, Individualität und

Ambition. Doch dann kam das Sechste Quartett in Konflikt mit der Anti-Formalismus-Kampagne des Jahres 1948 und geriet auf die berüchtigte schwarze Liste von Werken, "die nicht zur Aufführung empfohlen werden". Selbst als dieses kurzlebige Verbot wieder aufgehoben wurde, war das künstlerische Klima der spät-sowjetischen Ära zu erdrückend, als dass Musik von solch technischer Komplexität und emotionaler Tiefe hätte aufgeführt werden können. Eine Inhaftierung 1953 in den Gefängnissen Lubyanka und Butyrka aufgrund von familiären Verbindungen zu Angeklagten in der fabrizierten Ärzteverschwörung war für Weinberg noch vernichtender, so dass er seine Pause von der Quartettkomposition, die letztlich zehn Jahre andauern sollte, fortsetzte.

Mit seinen nächsten beiden Quartetten, deren Ton hauptsächlich intim und zurückgezogen ist, entfernte sich Weinberg von dem Selbstbewusstsein und der zeitweisen Militanz der Quartette Nr. 4, 5 und 6, obwohl diese Stimmung in der Nr. 7 schließlich trotziger Störrischkeit weicht. Das dreisätzigige Streichquartett Nr. 7 in C-Dur op. 59 entstand zwischen Januar und März 1957 und ist Juri Lewitin, einem Schüler Schostakowitschs gewidmet. Es wurde am 22. Dezember des selben

Jahres im Kammermusiksaal des Moskauer Konservatoriums durch das Borodin Quartett uraufgeführt, und das Ensemble sollte später auch Weinbergs Streichquartette Nr. 8, 9, 11 und 16 uraufführen. Als sein Cellist, Walentin Berlinski, Weinbergs Quartette als "eine Enzyklopädie der Quartettkunst" beschrieb, wusste er wovon er sprach.¹

Weinberg beginnt hier erstmals in seinem gesamten Quartett-Œuvre mit einem lang gezogenen *Adagio* von introspektivem und philosophischem Charakter. Die Eröffnung, in der sich ein reiner C-Dur-Dreiklang aus der Verankerung löst und immer wieder eingefangen wird – jedes Mal auf längerem und qualvollerem Wege –, ähnelt grundsätzlich dem Anfangssatz von Schostakowitschs Erstem Streichquartett (1938). Doch Weinbergs Sichtweise dieses Prozesses ist von durchgängigerer Ernsthaftigkeit, ohne auch nur einen Hauch des sanft ironisch kontrastierenden Tons, den Schostakowitsch für sein an einen Walzer erinnerndes zweites Thema wählt. Stattdessen verhärtet sich die Begleitung hin zu schroffer, marschartiger Bestimmtheit, ohne dabei die Entwicklung des meditativen

¹ Walentin Berlinski, "Jemu pomeschalo sosedsvo s Schostakowitschem" [Seine Nähe zu Schostakowitsch hemmte ihn], Interview mit Ilja Owtschinnikow, *Gazeta*, 8. Dezember 2004, 13.

Gedankengang zu stören. In einem bemerkenswerten Geistesblitz erscheinen dann schnellere Figurationen in der obersten Stimme, zunächst in der zweiten Violine, dann im Cello und für einen Moment sogar in der ersten Violine. Diese führen unverkennbare Andeutungen folkloristischer Tanzmusik ein, als wollten sie damit zum Ausdruck bringen, worüber der Beginn des Satzes schon die ganze Zeit nachgesonnen hatte.

Der ursprüngliche zweite Satz war ein umfangreiches Scherzo. Es wurde von Weinberg gestrichen – vielleicht im Hinblick auf die Länge der Außensätze – und erst 2016 wiederentdeckt. Ohne diesen Satz führt uns Weinberg direkt in das wunderschöne, gedämpfte Zwischenspiel in mäßigem Tempo, mit der eigenartigen Stimmung einer langsamen Polka und Texturen, die von Beginn an eine ausgeprägte Klezmer-Qualität aufweisen. Die besonderen Eigenschaften dieses *Allegretto* wurden schon früh erkannt, und ein sowjetischer Kritiker hob seine "besondere helle Melancholie [und] seine zurückgehaltene 'lächelnde Beschaffenheit'"² hervor. Jedes Detail ist subtil gefärbt und

² Nikolajew, "O tvortschestvo M. Wajnbega", 45. Nikolajew steuerte auch ein Vorwort zur 1961 erschienenen Partitur bei, in welcher es mit einer englischen Übersetzung erschien: ein Zeichen der Wertschätzung, das nicht vielen sowjetischen Musikpublikationen zuteil wurde.

jede Wendung wunderschön bemessen. Nicht umsonst wurde dieser Satz zu einem Favoriten des Borodin Quartetts, das ihn in seiner Aufnahme (wahrscheinlich in Eigeninitiative) als "Intermezzo" bezeichnete und bei Konzertreisen als Zugabe spielte.

Das Finale des Siebten Quartetts beginnt mit einem *Adagio*, welches über Ideen der beiden vorhergegangenen Sätze nachsinnt. Es folgt ein groß angelegtes *Allegro*, eine gigantische Reihe von dreiundzwanzig Variationen über ein nervöses Bratschenthema, das schneller wird, in seiner Intensität anwächst und in der elften Variation fast aus den Fugen gerät, woraufhin die Variationen zwölf bis siebzehn in einem ausgedehnten Kulminationsbereich die Dinge wieder in geordnete Bahnen bringen. Es folgt ein allgemeines *decrescendo* und *decelerando*, währenddessen die gesamte Abfolge von Variationen in mehr oder weniger umgekehrter Reihenfolge abgerufen wird: Dieser grob palindromische Aufbau weist, was die Textur angeht, enge Übereinstimmungen auf, obwohl die Musik ständig neu zusammengestellt wird und zwar in einer technischen *tour de force*, die Bartók und Berg sicherlich als solche erkannt hätten, doch von einer Art, wie sie Weinberg nirgendwo sonst in seinem Œuvre unternommen hat. Schließlich kehrt das

Adagio vom Anfang des Finales zurück, um das gesamte Quartett in einem trotzigem C-Dur-Akkord, der eine tief verwurzelte Affinität zu dem langen Variationsfinale von Schostakowitschs Zweitem Quartett (1944) bezeugt, zum Abschluss zu bringen.

Streichquartett Nr. 11 in F-Dur op. 89

Zum Zeitpunkt der Entstehung seines Streichquartetts Nr. 11 in F-Dur op. 89 hatte Weinberg im Quartett-Genre nichts mehr zu beweisen und erlaubte es sich, mit einem Klang von intimer, trügerischer Einfachheit zu experimentieren. Zweieinhalb Sätze werden mit Dämpfer gespielt, und der langsame Satz – ohne Dämpfer – ist größtenteils solistisch. Das Quartett entstand zwischen dem 13. Oktober 1965 und dem 25. Dezember 1966, zu einer Zeit, als er über die Komposition seiner ersten Oper, *Die Passagierin*, nachdachte. Es ist seiner ältesten Tochter Victoria gewidmet und wurde am 13. April 1967 vom Borodin Quartett im Kammermusiksaal des Moskauer Konservatoriums uraufgeführt.

Der erste Satz, *Allegro assai*, beginnt in gespielt naiver Stimmung und paraphrasiert in seiner Gestik die pickenden *staccati* von Rameaus *La Poule* (Weinberg könnte sie aber genauso gut als Teil von Respighis als *Gli uccelli* bekannter Zusammenstellung gekannt haben). Nach einer Wiederholung der

ausgesprochen kompakten Exposition ist der Mittelteil von außergewöhnlicher Länge und Intensität, ganz als gäbe er einem Drang zum Konflikt nach, den die vorhergehende Musik in Schach gehalten hatte. Dieser Abschnitt sowie die in ihrem Charakter im Vergleich zu dem vorherigen Aufbau recht verlorene Reprise, werden auf exquisite Art und Weise miteinander verzahnt.

Weinberg verwarf den ersten Entwurf eines zweiten Satzes. Nur die erste und die letzte Seite eines im Original augenscheinlich siebzehn-seitigen *Allegro moderato* bleiben erhalten. Bei der Neukomposition, die ein Jahr nach der Fertigstellung des restlichen Quartetts entstand, handelt es sich um ein zerbrechliches, lakonisches, gedämpftes Scherzo und Trio mit Coda. In diesem *Allegretto* kommen bizarre Kontraste zwischen fast unhörbaren Chorälen in Cluster-Harmonik und heftigen *pizzicato* Ausbrüchen vor, die sogar bis auf den zweiten Satz von Weinbergs Klavierquintett aus dem Jahr 1944 zurückgehen.

Der ängstlich geduckte langsame Satz *Adagio semplice* mit langen Solopassagen für Bratsche, erste Violine und Cello hat etwas von der ausdruckslosen Unergründlichkeit des sehr späten Schostakowitsch. Hier laden die abgespeckten Texturen die Hörenden dazu ein, die Lücken zu füllen und unter der Oberfläche nachzuforschen.

Wie schon der langsame Satz verbringt auch das wiederum gedämpfte Finale, *Allegro leggiero*, eine gefährlich lange Zeit im Zustand einer Art post-traumatischer Verwirrung, bevor es schließlich in einem unbehaglichen Walzer, in welchem sich Erinnerungen an die Stimmungen des ersten Satzes andeuten, aus sich heraus geht. Die ambivalente letzte Seite dieses am schwersten fassbaren Quartetts Weinbergs enthüllt irgendwie alles und verhüllt es dennoch. Es mag kaum überraschen, dass ein wohlmeinender aber offensichtlich recht ratloser Kritiker nach der Uraufführung von "Anzeichen einer gewissen Zurückhaltung"³ schrieb.

© 2022 David Fanning

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Licht im Dunkel: Anmerkungen der Interpreten

Im Bereich der klassischen Musik tendiert man dazu, Komponisten in zwei Gruppen aufzuteilen: die bekannten, deren Musik oft aufgeführt wird und ... die anderen. Die erste Gruppe ist jene, welche die Musikgeschichte geformt und der Menschheit eine ihrer wichtigsten Gaben geschenkt hat, nämlich

die Fähigkeit unserer Seele durch die Macht des Klangs Ausdruck zu verleihen. Die Musik dieser Komponisten ist allgegenwärtig und bereichert unser Leben mit Sinn, Schönheit und Freude.

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

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

Seine Musik ist wie ein Lichtstrahl, umgeben von der Dunkelheit des

³ W[alentin?] Solotarjow, "Tscherti pojska" [Zeichen der Suche], *Sowjetskaja kultura*, 1967/57 (16. Mai), 3.

Unbekannten, und wir setzten uns bald das Ziel, diese Schatten aufzuhellen. Mit jeder Einspielung und jeder Aufführung seiner Musik wollen wir etwas Licht auf dieses weitreichende, tiefgreifende Phänomen werfen, das so lange übersehen wurde, und

wir hoffen, dass Mieczyslaw Weinberg mit der Zeit den ihm gebührenden Platz in der Musikgeschichte einnehmen wird.

© 2021 Arcadia Quartet

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



© Tommy Persson / Photograph kindly provided by Tommy Persson

Mieczysław Weinberg, in his office, 1982

Weinberg: Quatuors à cordes, volume 2

Quatuor à cordes no 1 en ut majeur, op. 2 / 141
Mieczysław Weinberg (1919 – 1996), jusqu'à sa fuite devant l'invasion de la Pologne par les nazis, en 1939, était plus ou moins un compositeur autodidacte qui absorbait les techniques et les styles de son répertoire pour piano, de la musique de scène qu'il jouait comme pianiste au sein de l'orchestre de théâtre juif de son père, et des concerts alors entendus à Varsovie. De son adolescence, il subsiste un certain nombre de pièces pour piano et pour duo de violon et piano, mais son opus 1 est officiellement une Berceuse pour piano, écrite dans un style néoromantique devant beaucoup à son modèle polonais de l'époque, Karol Szymanowski.

Le Quatuor à cordes no 1, op. 2, est une réussite étonnante pour un adolescent qui n'avait jamais suivi de cours de composition. Il fut composé à Varsovie, en 1937, et comporte une dédicace à Józef Turczyński, le professeur de piano de Weinberg au conservatoire. Rien ne donne à croire que la pièce fut alors jouée, et Weinberg, abondant plus tard le sujet de ses œuvres composées à Varsovie, observa que leur

style "néo-impressionniste" (ainsi qu'il le qualifiait) allait bientôt être balayé par sa rencontre avec la musique de Chostakovitch. Il semble néanmoins avoir gardé une certaine affection pour la pièce, car il y revint pour lui apporter des révisions, quarante-huit ans plus tard, lorsqu'il arrivait vers la fin de son cycle de dix-sept quatuors. C'est alors qu'il en remania et en clarifia les textures, tout en laissant intacte une grande partie de l'harmonie et de la conception formelle. Ces révisions se révélèrent si considérables qu'il donna à l'œuvre un nouveau numéro d'opus. Quoique la partition manuscrite de la version datant de 1937 subsiste, elle est quasiment illisible à certains endroits, étant couverte de surcharges et de ratures, ce qui suggère un remaniement continu de la part de Weinberg, bien avant la refonte complète de 1985. S'il est possible de reconstruire avec une certaine assurance une grande partie de l'op. 2 original, c'est sa révision, l'op. 141, que l'on entend dans les concerts et les enregistrements, dont celui-ci.

Le style du quatuor, quelle qu'en soit la version, s'avère remarquable, pas seulement à cause de son chromatisme surchauffé,

mais par l'assurance avec laquelle ce compositeur, encore novice, maîtrise ce langage. Si les textures tendent rapidement vers la saturation, on pourrait en dire autant des plus proches parentes de cette musique qui figurent au grand répertoire, tels les deux premiers quatuors de Bartók, les deux quatuors de Szymanowski et l'op. 3 de Berg.

Le premier mouvement est maintenu dans un état d'anxiété modéré, mais persistant. Diminutions, superpositions et polyrythmie y forment de denses entrelacs contrapuntiques suggérant un effort passionné pour arriver à se libérer de ce tourment émotionnel. Par contre sur le plan formel, cet *Allegro comodo* épouse une forme sonate classique, où il est même possible de déceler, derrière la dense couverture chromatique, les passages de l'exposition faisant traditionnellement contraster tonique et dominante.

Joué en sourdine, le deuxième mouvement est un quasi-nocturne rêveur, presque hallucinatoire, en forme-*lied* tripartite (ABA): un *Andante tranquillo* qui flotte, hésitant, au-dessus d'une résolution tonale qui ne sera jamais accordée. Le finale établit enfin la tonalité principale, qui avait été plus ou moins dissimulée dans le premier mouvement, comme étant ut (un ut modal plutôt que catégoriquement majeur ou

mineur). Le rythme énergique, d'une régularité mécanique, et l'élan irrésistible de cet *Allegro molto* allaient devenir des traits caractéristiques d'un Weinberg à sa maturité, particulièrement dans les finales. D'ailleurs, par sa teinte fortement ethnique, ce mouvement se révèle certainement le plus caractéristique des trois, et celui qui contient le plus d'éléments présageant Chostakovitch. Comparons-le, par exemple, avec les troisième et cinquième mouvements du Neuvième Quatuor (1964) de celui-ci: ils utilisent un grand nombre de gestes, textures et même motifs principaux qui sont similaires. Il se peut que cette ressemblance ne soit pas accidentelle, car les deux compositeurs avaient pris l'habitude de se jouer leur toute dernière musique dès leur première rencontre, en septembre / octobre 1943, et il en résulta une influence réciproque, particulièrement dans le genre du quatuor à cordes.

Quatuor à cordes no 7 en ut majeur, op. 59

Les cinq quatuors, allant du no 2 au no 6, que Weinberg composa en l'espace de six ans, mettent en lumière la progression de sa maîtrise, sa maturité, son individualité et son ambition. Puis le Sixième eut maille à partir avec la campagne anti-formaliste de 1948 et se retrouva sur la célèbre liste noire des œuvres qu'il était "déconseillé de jouer".

Toutefois, même lorsque cette interdiction de courte durée fut levée, le climat artistique de la fin de l'ère soviétique se révéla trop oppressif pour qu'une musique montrant tant de complexité technique et de profondeur émotionnelle soit jouable. Se sentant encore plus brutalement opprimé par son incarcération dans les prisons de Loubianka et Boutyrka, en 1953 (en raison de ses liens familiaux avec un des accusés du prétendu "complot des blouses blanches"), Weinberg continua à suspendre toute composition de quatuors, congé sabbatique qui devait durer dix ans.

S'éloignant de l'affirmation de soi et du militantisme sporadique des nos 4, 5 et 6, le ton de ses deux quatuors suivants est en majeure partie intime et introverti, quoique dans le cas du no 7, cette humeur cède finalement la place à une inflexibilité pleine de défi. Le Quatuor à cordes no 7 en ut majeur, op. 59, qui comporte trois mouvements et fut composé entre janvier et mars 1957, est dédié à un élève de Chostakovitch, Youri Lévitine. L'œuvre fut créée par le quatuor Borodine dans la Petite Salle du conservatoire de Moscou, le 22 décembre de la même année. La formation allait plus tard créer les Quatuors nos 8, 9, 11 et 16 de Weinberg. Aussi, lorsque le violoncelliste Valentin Berlinsky qualifia les quatuors de Weinberg

d'"encyclopédie de l'art du quatuor", il parlait à bon escient¹.

Pour la première fois dans sa production de quatuor, Weinberg débute par un *Adagio* prolongé, au ton intime et philosophique. La formule d'ouverture, où une triade naturelle de ut majeur largue les amarres pour être rétablie par une voie à chaque fois plus longue et plus tortueuse, suit un principe similaire à celui du mouvement d'ouverture du Premier Quatuor à cordes de Chostakovitch (1938). Toutefois Weinberg traite le processus avec un sérieux plus soutenu, sans la moindre trace du ton contrastant, doucement ironique, qui se trouve dans le second sujet proche de la valse chez Chostakovitch. Au lieu de cela, l'accompagnement se durcit, prenant une fermeté brusque, digne d'une marche, sans que la chaîne d'idées méditatives ne voie son évolution perturbée. Ensuite, par un remarquable trait d'inspiration, des motifs de déchant plus rapides apparaissent, d'abord au second violon, puis au violoncelle, mais aussi, pendant un instant, au premier violon. Ils introduisent des allusions évidentes à la musique de danse ethnique, comme

¹ Valentin Berlinsky, "Yemu pomeshalo sosedsvo s Shostakovichem" [Son affinité avec Chostakovitch l'a handicapé], interview avec Ilya Ovchinnikov. *Gazeta*, 8 décembre 2004, 13.

pour exprimer ce sur quoi l'ouverture du mouvement avait médité tout au long.

Le deuxième mouvement était à l'origine un imposant scherzo. Toutefois Weinberg le supprima, peut-être en raison de la longueur des mouvements externes, et le mouvement ne fut redécouvert qu'en 2016. En son absence, Weinberg nous amène directement à un bel interlude en sourdine, à l'allure modérée, affichant l'atmosphère narquoise d'une polka lente et présentant dès le début une texture très proche de la musique klezmer. Les particularités de cet *Allegretto* furent reconnues très tôt, un critique soviétique notant "sa mélancolie enjouée [et] son sourire contenu, bien particuliers"². Chaque détail s'y trouve modulé avec subtilité et chaque moment décisif merveilleusement réglé. Ce n'est pas pour rien que le mouvement devint un morceau favori du quatuor Borodine, qui l'intitula "Intermezzo" – probablement de sa propre initiative – dans son enregistrement et le joua en rappel au cours de ses tournées.

Le finale du Septième Quatuor débute sur un *Adagio* qui rumine des idées issues

² Nikolayev, 'O tvorchestvo M. Vaynberga', 45. Nikolayev fournit aussi une préface à la partition publiée en 1961, dans laquelle elle parut avec une traduction en anglais: marque d'estime dont jouirent peu de publications musicales soviétiques.

des deux mouvements précédents. Vient ensuite un *Allegro* à grande échelle, série colossale de vingt-trois variations sur un thème d'alto nerveux, qui s'accélère, croît en intensité, et sort presque de ses gonds à la onzième variation, après quoi les variations douze à dix-sept s'emploient à rétablir la cohésion au long d'une zone de paroxysme prolongée. Il s'ensuit un *decrecendo* et *decelerando* général, au cours duquel la série de variations toute entière se trouve rappelée, en ordre plus ou moins inverse. Au sein de cette structure pouvant s'assimiler dans les grandes lignes à un palindrome, les correspondances de texture sont étroites, quoique la musique soit constamment recomposée, grâce à un véritable exploit technique que Bartók ou Berg auraient certainement reconnu comme tel, mais d'un genre auquel Weinberg lui-même ne s'essaya nulle part ailleurs dans sa production. Finalement l'*Adagio* entendu au début du finale revient pour conclure le quatuor tout entier dans un ut majeur, plein de défi, dévoilant une affinité profonde avec le long finale de variations du Deuxième Quatuor de Chostakovitch (1944).

Quatuor à cordes no 11 en fa majeur, op. 89

À l'époque du Quatuor à cordes no 11 en fa, op. 89, Weinberg n'avait plus rien à prouver

dans le genre du quatuor, et il se permit d'expérimenter en utilisant un ton d'une simplicité intime, trompeuse. Deux mouvements et demi y sont joués en sourdine, et le mouvement lent – qui n'est pas en sourdine – est en majorité pour soliste. Le quatuor fut composé entre le 13 octobre 1965 et le 25 décembre 1966, à une époque où Weinberg retournait dans son esprit la composition de son premier opéra, *La Passagère*. La pièce, qui est dédiée à sa première fille, Victoria, fut créée par le quatuor Borodine, le 13 avril 1967, dans la Petite Salle du conservatoire de Moscou.

Le premier mouvement, *Allegro assai*, débute dans une atmosphère de fausse naïveté, paraphrasant par les gestes, les coups de bec *staccato* trouvés dans *La Poule* de Rameau (il se pourrait aussi que Weinberg ait entendus ces derniers dans l'assemblage de pièces dû à Respighi, intitulé *Gli uccelli*). Après une reprise de l'exposition elle-même très concise, la section centrale se révèle d'une longueur et d'une intensité extraordinaires, comme si elle donnait libre cours à une soif de conflit tenue à distance par la musique antérieure. Cette section et la récapitulation (d'un caractère plutôt solitaire par rapport à l'accumulation qui a précédé) s'imbriquent de manière exquise.

Weinberg mit au rebut sa première tentative de deuxième mouvement. Il ne subsiste que la première et la dernière page de ce qui fut à l'origine, semble-t-il, un *Allegro moderato* de dix-sept pages. La recomposition, effectuée un an après l'achèvement du reste du quatuor, donna un scherzo et trio avec coda, en sourdine, vaporeux et laconique. Le présent *Allegretto* fait entendre de bizarres contrastes entre des chorales quasi-inaudibles, aux harmonies de clusters, et de violents emportements *pizzicato*, ceci présentant un retour en arrière vers le deuxième mouvement du Quintette avec piano, composé par Weinberg en 1944.

Semblant vouloir se dérober, le mouvement lent, *Adagio semplice*, où figurent de longs solos pour alto, premier violon et violoncelle, a quelque peu le caractère sibyllin des toutes dernières œuvres de Chostakovitch. Les textures réduites invitent ici l'auditeur à combler les vides et à sonder sous la surface.

Tout comme le mouvement lent, le finale, *Allegro leggiero*, à nouveau en sourdine, passe un temps dangereusement long dans un état de perplexité quasi traumatique, avant de sortir finalement de sa coquille pour faire entendre une valse malaisée, dans laquelle s'insinuent les réminiscences

d'atmosphères rencontrées au premier mouvement. Dans ce quatuor, un des plus énigmatiques trouvés chez Weinberg, la dernière page, chargée d'ambivalence, d'une certaine manière divulgue tout, et pourtant dissimule tout. Il n'est guère surprenant qu'un critique bien intentionné, encore que manifestement plutôt perplexe, ait mentionné lors de la création les "signes d'une certaine réticence"³.

© 2022 David Fanning

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Une lumière dans l'obscurité: note des interprètes

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

Bien qu'il nous arrive parfois de tomber sur une musique que nous n'avons jamais entendue auparavant, il s'agit rarement d'une musique que nous voudrions écouter à nouveau ou rejouer. À notre époque, avec la technologie de l'information dont nous disposons, il est plutôt difficile de découvrir quelque chose de significatif et de grande valeur, qui était passé inaperçu à une époque antérieure, mais quand cela se produit, c'est un moment vraiment extraordinaire.

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

Sa musique est pareille à une chaude lumière cernée par l'obscurité de l'inconnu, et il est vite devenu une de nos priorités de tenter de diluer ces ténèbres. Avec chaque enregistrement et chaque interprétation

³ V[alentin?] Zolotaryov, "Cherti poiska" (Signes de recherche), *Sovetskaya kul'tura*, 1967 / 57 (16 mai), 3.

live de sa musique, nous avons l'intention de mettre en lumière ce phénomène profond et d'une grande diversité, négligé pendant si longtemps, et nous espérons qu'avec le temps, Mieczysław Weinberg prendra la

place qui lui revient dans l'histoire de la musique.

© 2021 Le Quatuor Arcadia
Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Also available



Weinberg
String Quartets, Volume 1
CHAN 20158

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

Acknowledgement

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

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Alexander James

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 17–19 November 2021

Front cover Photograph of Arcadia Quartet © Raluca Ciornea

Back cover Photograph of Arcadia Quartet © Raluca Ciornea

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publisher Peermusic Classical GmbH, Hamburg

© 2022 Chandos Records Ltd

© 2022 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

WEINBERG: STRING QUARTETS, VOL. 2 – Arcadia Quartet

CHANDOS

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20174

MIECZYŚŁAW WEINBERG (1919 – 1996)

String Quartets, Volume 2

- | | | |
|------|---|----------|
| 1-3 | String Quartet No. 1, Op. 2 / 141 (1937, revised 1985)
<small>in C major - in C-Dur - en ut majeur</small> | 20:44 |
| 4-6 | String Quartet No. 7, Op. 59 (1957)
<small>in C major - in C-Dur - en ut majeur</small> | 27:40 |
| 7-10 | String Quartet No. 11, Op. 89 (1965 – 66)
<small>in F major - in F-Dur - en fa majeur</small> | 21:00 |
| | | TT 69:44 |

ARCADIA QUARTET

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

© 2022 Chandos Records Ltd © 2022 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

WEINBERG: STRING QUARTETS, VOL. 2 – Arcadia Quartet

CHANDOS
CHAN 20174