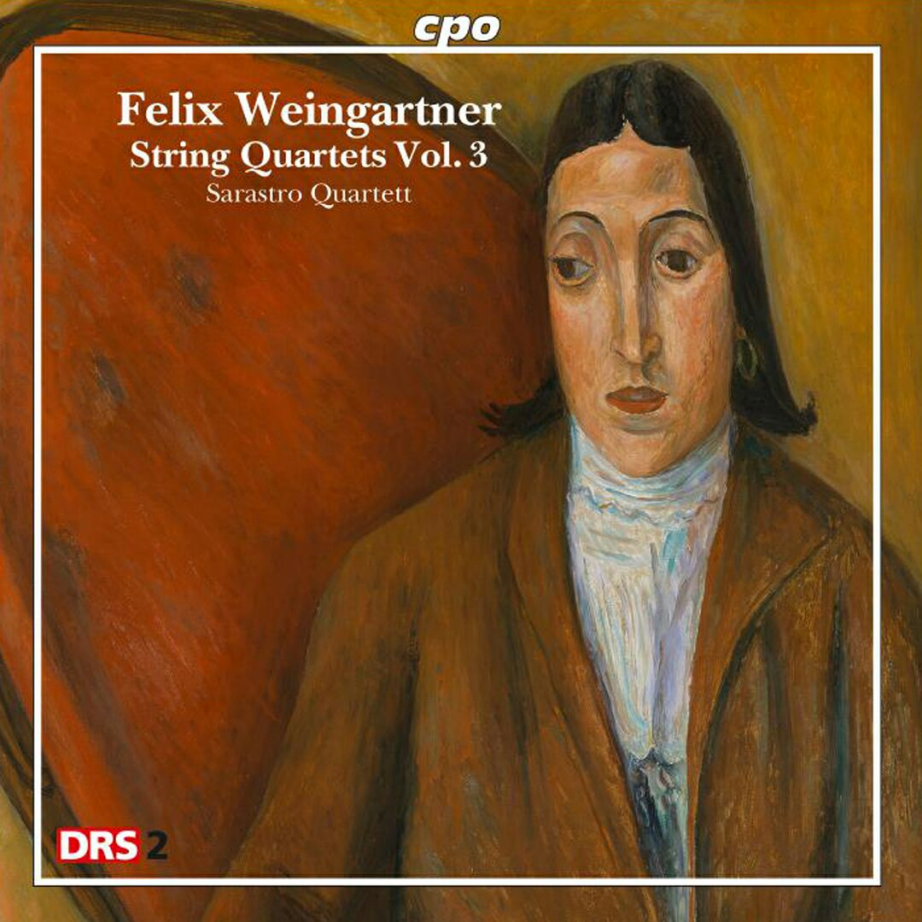


cpo

Felix Weingartner
String Quartets Vol. 3
Sarastro Quartett

DRS 2





Felix Weingartner

Felix Weingartner (1863-1942)

String Quartets Vol. 3

String Quartet No. 2 op. 26 in F minor

29'38

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | Allegro deciso | 6'34 |
| 2 | Allegretto quasi Scherzando | 7'26 |
| 3 | Fantasia. Adagio cantabile | 10'23 |
| 4 | Vivace furioso | 5'09 |

String Quartet No. 4 op. 62 in D major

28'23

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 5 | Allegro grazioso | 7'34 |
| 6 | Elegie. Andante un poco moto | 8'50 |
| 7 | Scherzo. Allegro vivo | 5'35 |
| 8 | Vivace assai | 6'22 |

T.T.: 58'02

Sarastro Quartett

Ralph Orendain, Violin · **Roman Conrad**, Violin

Hanna Werner-Helfenstein, Viola · **Stefan Bracher**, Violoncello

Felix Weingartner **Streichquartette Nr. 2 f-moll op. 26** **und Nr. 4 D-dur op. 62**

»Herr v. Weingartner schreibt schöne Briefe, immer weiter«, verrät ein beinahe augenzwinkernder Anton Bruckner am 14. April 1894 dem Leiter des Philharmonischen Chores Berlin, Siegfried Ochs. Und der alte Mann hat recht: Auf schöne Briefe versteht sich »Felix der Überglatte«, wie ihn Ludwig Thuille einmal titulierte, auf wohlgesetzte Worte, die den nicht ganz aufmerksamen Empfänger zunächst gründlich parfümieren, um ihn hinterher mit dem schummrigen Gefühl zurückzulassen, daß »irgendwas« nicht stimmt. Was dieses »irgendwas« sei, das versteckt sich in der verschnörkelten, schmeichelnden Eloquenz perfekter Rechtfertigungen, an deren Ende fast immer – eine höhere Macht steht, gegen die auch der bemühteste und strebsamste Geist nichts auszurichten imstande ...

Wie war das denn drei Jahre vorher gewesen, als der Mannheimer Hofkapellmeister unbeding Anton Bruckners achte Symphonie zur Uraufführung haben mußte, um diese, für den 26. März 1891 bereits fest anberaumte Premiere ohne jegliche Vorwarnung platzen zu lassen, da er sich zwei Wochen vorher, am 10. des nämlichen Monats, vertraglich »als Kapellmeister der Königlichen Oper zu Berlin für die Zeit vom 16. April 1891 bis zum 15. April 1896 mit einem jährlichen Gehalt von 9000 Mark verpflichtet«¹⁾ hatte. »Sie glauben nicht,« schreibt er Bruckner am 8. April, »welch aufrichtiges Bedauern ich fühle, dass ich Ihre Symphonie nicht mehr aufführen kann. Der Ruf nach Berlin kam so plötzlich und der Wechsel meiner Stellung so unerwartet, dass ich nicht einmal die Abonnementsconcerte fertig dirigieren konnte, sondern das letzte meinem Nachfolger überlassen muss. Im Theater werde ich jetzt sehr

ausgenützt, so dass ich fast jeden 2^{ten} Tag zu dirigieren habe und mir zur Vorbereitung für die Concerte wenig Zeit bleibt. Ein Werk wie das Ihrige kann aber nur durch die zahlreichsten Proben gut herausgebracht werden. Diese hätte ich aber nicht mehr halten können.« Nachdem er weiters über die vergeblichen Versuche mit vier Militärtubisten geklagt und vermutet hat, daß »Ihr Werk vielleicht bei unserem kleinen Streichquartett (wir haben nur 8-erste Geigen) nicht ganz die erwünschte Wirkung gemacht hätte«, kommt er zu der Versicherung, »dass ich ein aufrichtiger Bewunderer Ihres Genies bin und in Berlin *baldmöglichst* ein Werk von Ihnen zur Aufführung bringen werde. – Zürnen Sie mir nicht. Nicht ich, sondern die äusseren Umstände haben eine Aufführung Ihrer Symphonie hier verhindert.«

Jetzt auf einmal! Im verwischenen Herbst noch hatte Hermann Levi an Bruckner geschrieben, daß Weingartner »entzückt« gewesen sei, als er demselben das *Adagio* der Symphonie vorgespielt. Und wie hatte sich Levi nicht überhaupt für den jungen Kollegen bei Bruckner stark gemacht! Der werde viel probieren und sei ein »durchaus zuverlässiger Mensch«, der übrigens – ein weiteres Ornament am Rande – die drei ersten Sätze des Riesenwerkes für »ganz ausgezeichnet« hält, bevor er schließlich allen Beteiligten eine gewaltige Nase dreht. Am 19. April '91 gibt Levi in einem weiteren Brief an Bruckner seiner großen Enttäuschung über den Verlauf der Sache Ausdruck: »Weingartner hatte mir wiederholt versichert, daß sie am 26. März gespielt werden würde, und ich hatte mir für diesen Tag bereits Urlaub genommen. Es scheint, daß Weingartner durch seine Berufung nach *Berlin* etwas aus der Richtung gerathen ist, daß es ihm an der nöthigen Ruhe und Sammlung fehlte, was ja wohl begreiflich ist.«

Fortan kommen »schöne Briefe«, indessen Weingartner – Levi ahnt es – durch die Berufung nach Berlin

»aus der Richtung gerathen« ist. Allerdings nicht »etwas«, sondern ganz gewaltig, und weder zum ersten noch zum letzten Male. 1887 hatte er dringend von Danzig nach Hamburg gemußt, wo es ihn 1889 nicht mehr hält, weil man ohne ihn in Mannheim nicht mehr sein kann, bis ihn im Februar 1891 heimliche Verhandlungen mit der preußischen Hauptstadt von der Notwendigkeit eines weiteren Orts- und Aufgabenwechsels überzeugen – ohne daß er jedoch in der politischen und kulturellen Machtzentrale an der Spree, das muß er schon nach Monaten schmerzlich bemerken, auch nur annähernd so gewürdigt würde, wie er's verdiente, und demnach seines Bleibens nicht länger sein könnte: Heimliche Verhandlungen mit Frankfurt am Main, das Streben nach Bremen, wo's ihn ebensowenig hält wie bei den Münchner Kaim-Konzerten, endlich der bis in höchste diplomatische Kreise hineinreichende Hickhack um die Nachfolge Gustav Mahlers an der Wiener Hofoper (1907), die man ihm derart neidet, daß der »natürliche« alsbald unter Beschuß einer ganz bestimmten Presse gerät, die ihm sein gesamtes Wirken gleich wieder verleidet; die Hofkapellmeisterstelle in Darmstadt, die neuerliche Leitung der Wiener Philharmoniker, die an sich überaus ehrenvolle und mit großem Pomp angetragene Leitung des Basler Konservatoriums mit allen Extras, die sich ein Künstler nur wünschen kann – kaum ist er mal an einem Ort, da muß er eilends wieder fort, weil er was unerträglich findet und sich doch ganz vergeblich schindet. Am Ende landet er sage und schreibe ein drittes Mal in Wien, und wieder geht's wie stets zuvor: Aus der Ferne betrachtet, empfiehlt ihn sein künstlerischer Ruf, doch sobald man ihn in der unmittelbaren Nähe hat, entwickelt er um sich herum ein derart »abstoßendes« Krafffeld, daß man ihn gern wieder dort sähe, wo der Pfeffer wächst, ohne daß man denen, die dort lebten, seine Nachbarschaft wünschte.

Für gewöhnlich ging das immer relativ schnell und nach demselben Prinzip ab. Wenn die verletzte »Ehre« nicht genügte, nahm man sich eine Nervenkrise, die sich auf dringendes Anraten des Arztes nur durch einen sofortigen Urlaub beheben ließ. Wenn sich unscharfe Vertragskanten eigneten, um einem Abkommen zu entgehen, wandte man sich zwecks Prüfung an den Rechtsanwalt. Und wenn gar nichts half, nun, dann wurden eben Beleidigungsklagen angestrengt. Nur die Berliner, die zeigten dem Edlen von Münzberg, wo der Hammer hängt und der Bartel den Most holt. Da nützte keine Winkelzüge, keine kurzfristigen Ultimaten, keine Schlußfolgerungen: Die hatten einen Kapellmeister gewollt, der Repertoire dirigierte, und niemanden, der schon unmittelbar nach seinem Dienstantritt alles daransetzte, seine eigene (dritte) Oper *Genesisius* auf die Bühne des königlichen Hauses zu hieven.

Just über diesen Hintergedanken schlug er der Länge nach mit einer Heftigkeit hin, die ihm ein Leben lang zu schaffen machte: Die »Stadt vom rasselnden Helmbusch«, wie er sie in seinem späten Märchen *Der Tempelbauer* nannte, beharrte in woffenstarender Sturheit auf der Einhaltung geschlossener Verträge, ahndete ungenehmigte Abwesenheiten mit Gehaltskürzungen und ließ sich selbst durch arbeitsrechtliche Prozesse nicht in die Knie zwingen. Nicht einmal der sonst immer wieder gern und erfolgreich bemühte Gesundheitszustand oder gedrechselt »schöne Briefex« konnten etwas ausrichten: Die nicht gerade glänzende Uraufführung des *Genesisius* am 15. November 1892 und die vor beinahe leerem Hause erfolgte Zweitvorstellung des Werkes sind Weingartner Grund genug, das Stück vom Spielplan zu nehmen, ehe es ein anderer tut, und reichen ihm als Motiv, um sich bereits zwei Wochen später – am 1. Dezember – in Neapel bei einem Briefe an den Berliner Generalintendanten Bolko Graf von Hoch-

berg zu erholen, den ich hier auszugsweise wiederzugeben mich weder entbrechen will noch kann, weil sich darin das Generalproblem dessen spiegelt, der in gewissermaßen psychotischer Weise selbst die größten Ideen, Eingebungen und Ausführungen durch eine trickreiche Verschlagenheit, um die ihn jeder moderne Politiker beneiden würde, sogleich wieder zum Einsturz bringen mußte.

»Ew. Excellenz! – Es war mir in den letzten Tagen vor Antritt meinesurlaubes nicht möglich gewesen, Ew. Excellenz meinen herzlichen und tiefgefühlten Dank auszusprechen für die vollendete Aufführung, die mein »Genesisus« im Königlichen Opernhause erlebt hat. So schön werde ich das Werk, falls es überhaupt nochmals wo gegeben werden sollte, nicht mehr hören, da keine Bühne im Augenblick über eine so große Anzahl erster Künstler, die mir Ew. Excellenz selbst für die kleinen Partien gewährten, zu verfügen hat. – Um so tiefer schmerzt es mich, daß all die ungeheure Arbeit, der bewunderungswürdige Fleiß und Enthusiasmus der Künstler keine besseren Früchte getragen haben. Und der Höhepunkt meines Schmerzes ist der, daß dieser durchschlagende Mißerfolg meines Werkes auch auf mich eine derartige Wirkung ausgeübt hat, daß ich nach reiflicher Überlegung von 14 Tagen heute Ew. Excellenz eine Bitte aussprechen muß, die ich, so schwer es mir wird, nicht zurückhalten kann. Meine Bitte ist die, daß Ew. Excellenz mir gütigst meine vollständige Entlassung aus dem Verbands der Königlichen Theater gewähren wollen. Es tut mir sehr weh, gerade Ew. Excellenz, der immer gütig und wohlwollend gegen mich war, diese Bitte vortragen zu müssen, und hätte ich je ahnen können, daß mein »Genesisus« der Anlaß dieser Bitte wäre, so hätte ich mein Werk niemals in Berlin zuerst aufgeführt. [...] Ich nahm mir den Urlaub, einerseits, weil ich Erholung dringend nötig habe, anderer-

seits, weil ich mir die Bitte, die ich heute Ew. Excellenz vortrage, gründlich und fern von Berlin überlegen wollte. Das Resultat bleibt immer dasselbe: Ich bin mit Berlin fertig. Dort will und kann ich nicht mehr so wirken, wie es mein Ideal ist. [...] Ich habe Ew. Excellenz offen und ehrlich geschrieben wie ich fühle und denke, und hoffe ich, daß Ew. Excellenz keinem Unwillen gegen mich Raum geben werden. Was dies alles herbeigeführt, ist ein trauriges Geschick, gegen das alle Menschenhilfe machtlos. – Leider mußte ich die italienische Reise allein antreten. Unser Mannheimer Arzt untersagte meiner Frau²⁾ auf das strengste eine größere Reise, drang jedoch darauf, daß ich meinen Plan ausführe. So blieb meine Frau bei ihren Eltern und ich weile seit einigen Tagen in Neapel, wo mich Nachrichten *poste restante* bis Freitag d. 9. früh treffen ... «³⁾

Er muß den Herrn Vorgesetzten für einen ausgemachten Ochsen gehalten haben, der sich im bürokratischen Schlummer die unbekömmliche Tinktur der Weingartnerschen Tinte so leicht ins Ohr hätte träufeln lassen wie weiland Hamlets Vater im Garten von Helsingör. Daß am 23. Oktober 1892 – sprich noch vor der Premiere des *Genesisus* – in Frankfurt am Main durch den Tod Otto Dessoffs die Position des Ersten Kapellmeisters freigeworden war, für die es 15.000 Mark p.a. hätte geben sollen, war in Berlin bekannt, und bald wußte man obendrein, daß der Hinterbühnen-Jongleur, der sich eben erst den Mannheimer Pflichten entzogen hatte, schon wieder heimlich verhandelte. Daß Hochberg & Co. vor diesem Hintergrunde »mauert«, ist auch dem nachvollziehbar, dessen Sympathien immer viel eher auf die kreative als die administrative Seite des Kulturbetriebs fallen. Wenn wir zudem die Darstellung kennen, die Weingartner 1912, also sage und schreibe zwanzig Jahre nach seiner gräßlichen Tarantella, über seine »Erlebnisse eines »Königlichen Kapellmeisters« in

Berlin« in den Buchhandel gab – dann verdichtet sich der nebulöse Verdacht, es könne dieser Schöpfer der »reinsten Ideale« (so an Hochberg) die ganze Welt der Kunst zum Besten gehabt haben, zur bitteren Gewißheit: »Hätte ich meine heutigen Erfahrungen schon damals besessen, so hätte ich allerdings lieber auf die Aufführung des Werkes verzichtet, als die Besetzung der Titelpartie durch einen hierfür vollständig ungeeigneten Künstler [Eloi Sylva] zuzulassen.« So entschuldigt unser mittlerweile fünfzigjähriger »Edelmann« seine einstige Unwissenheit, ohne auch nur im Entferntesten mit dem fleißigen »Rechtsanwalt am Kammergericht« zu rechnen, der dem *Fall Weingartner* einen subtil ironischen Doppelsinn einschleift: Die Fakten, die Artur Wolff aufischt, und der sachliche Tonfall, den er anschlägt, nehmen dem mißverstandenen *Tempelbauer*, dem gerade auch die »Stadt der tönenden Weisen« (= Wien) die Tür ihrer Hofoper vor der Nase zugeschlagen hat, sämtlichen Wind aus den empört aufgeblähten Segeln. Daß und wie sich Weingartner, als er gegen Ende der zwanziger Jahre den zweiten Band seiner *Lebenserinnerungen* schreibt, mit dieser Tatsachensammlung auseinandersetzt, fügt den Drehungen und Windungen eine weitere Pirouette hinzu, deren Glaubwürdigkeit beim ersten und zweiten Lesen man nie und nimmer in Frage stellen würde: Erst nach wiederholter Betrachtung entdeckt man listige Unterströmungen und Wirbel, und aus den Rissen im apollinischen Bilde linst mit verschlagenem Blicke einer, dem nie weiter als bis zur nächsten Ecke zu trauen ist. So das harte Urteil eines vielfach Genasführten, der schließlich im dritten, bis heute Typoskript gebliebenen Teil der »Erinnerungen« zwischen vielen anderen Ungereimtheiten zwei Sätze fand, an denen auch der letzte schöne Schein zerplatzt. Dort nämlich heißt es rückblickend auf die gedruckt erschienenen Memoiren: »Eine Neuauflage

des zweiten Bandes wird die Vorgänge und die seelische Einstellung zu schildern haben, die meine Eheschliessung mit Roxo Betty *Calisch*⁴⁾ herbeiführten. Rücksichten, die mich bei der Abfassung jenes Bandes zu diesbezüglichen Umschreibungen veranlassten, existieren heute (1939) nicht mehr.« Und nun sage mir jemand, wo der Anfang und wo das Ende all dieser – nicht allein privatesten – »Rücksichten« anzunehmen wären?

Nie ist Felix von Weingartner der Gedanke gekommen, daß »die dunkle Hand«, von der er sich sein Leben lang gebeutelt fühlte, ihm allein gehörte und er sich also den finsternen Theaterhimmel selbst übers ganze Dasein spannte. Ein diabolisch ausgeklügeltes System, das Jean-Paul Sartre für seine *Geschlossene Gesellschaft* ungeahnte Perspektiven eröffnet hätte: Größtes Talent, gekoppelt mit einem letztlich durchaus »echten« Streben nach hohen Zielen, das aber von den rostigen Nägeln der Ruhmsucht gekreuzigt, mit der Angst vor finanziellem Ruin und dem Fluchtinstinkt des gehetzten Wildes bekränzt wird – der Stoff für ein tragikomisches Monodram, dessen Figur nicht nur Prometheus, Götter und Adler, sondern auch Leber und Ketten vorstellt, Hase und Igelkolonie in einem spielt und dabei zu allem verschärfenden Überflusse auch noch eine Vielzahl wert- und gehaltvoller Kreationen hervorbringt, die den Betrachter sofort wieder in alle pejorativen Urteile über den Charakter des Wesens stürzt, das da sein Unwesen getrieben hat.

Wer streckte nicht vor dem hinreißend schönen Violinkonzert in G-dur op. 52 frei- oder wenigstens widerwillig die Waffen (*cpo* 999 424-2), würfe sich dem *Gefilde der Seligen* op. 21 nach Arnold Böcklin nicht

hemungslos in die sinnlich verspielten Arme (**cpo 777** 099-2) und rückte zumindest die graziöse erste und die weithin bukolisch sich gebärdende vierte Symphonie in die Gegend gelungenster Gattungsbeiträge – ganz zu schweigen von der aus Franz Schuberts *Unvollendeter* sich nähernden Sechsten, der *Sinfonia tragica* h-moll op. 74 (**cpo 777** 102-2) mit ihrer phänomenalen, vom ersten bis zum letzten Moment bezwingenden Geschlossenheit? Und wie ist das mit den kammermusikalischen Schöpfungen: dem bohrenden Sextett für Klavier, Streichquartett und Kontrabaß e-moll op. 33, dem offensichtlich von einem heimlichen Programm geformten Streichquintett C-dur op. 40 und dem kammersymphonischen Oktett G-dur op. 73?⁵) Diese drei Juwelen erheben sich so deutlich über allen Zweifel, daß man auch ohne bisherige Klangerfahrungen mit den beiden Violinsonaten op. 42 oder dem Quintett für Klarinette, Streichtrio und Klavier g-moll op. 50 fast blinde Wetten auf die Qualitäten auch dieser Partituren abschließen möchte.

Doch Weingartner deswegen mögen? *Ihm* das Lob zollen, daß diese und viele andere Werke – am Ende sogar die eine oder andere szenische Hinterlassenschaft wie *Kain und Abel* oder, wer weiß, auch der *Genesis* – sich redlich verdienten? Es will und will nicht gehen, weil nämlich der *Creator spiritus*, der eben aufrichtige Bewunderung verdient, uns, ganz Hieronymus Bosch, die Kehrseite zeigt, der allerlei mephistische Äußerungen entweichen, wie jetzt auch für den Bereich der Streichquartette noch einmal zu zeigen sein wird.

Ein Jahr nach dem 1898 entstandenen Streichquartett Nr. 1 d-moll op. 24 komponierte Felix von Weingartner, wiederum am Eibsee bei Garmisch-Partenkirchen, sein nicht minder intensives **Opus 26**, das, wie aus dem zweiten Band der *Lebenserinnerungen* zu erfahren ist, »ebenfalls von Halir und seinen Kamera-

den aus der Taufe gehoben wurde und zunächst komisches Entsetzen erregte. Selbst die Halirs stützten und spielten es mit zaghaftem Respekt, während ein Teil des Publikums zischte. Das Stück hat durchwegs düsteren Charakter und klingt mitunter sehr herb; das Erschrecken darüber verstehe ich aber heute noch nicht. Immerhin war es um die Kunst besser bestellt, als man neuen Eindrücken ohne die Suggestion gegenübertrat, rückständig zu sein, wenn man sie ablehnt, und sich nicht verpflichtet fühlte, dort Gefallen zu heucheln, wo man abgestossen wird, oder das Gebotene nicht versteht, weil es in irgendeiner Hinsicht neu ist. Mein zweites Quartett erwarb sich erst Publikumserfolge, als ein Jahr nach der Berliner Erstaufführung das *Böhmische Streichquartett* es in mehreren Städten auf seine Programme setzte und in unvergleichlicher Weise spielte. Ich verdanke dieser Künstlervereinigung hohe Genüsse und ein mutvolles Eintreten für meine Schöpfungen.«

Ob diese ganz dezent versteckte Kritik an den Widmungsträgern des Opus 24 auch so geklungen hätte, wenn Carl Halir, der Primarius des Ensembles, nicht bereits 1909 aus dem irdischen Spielbetrieb ausgeschieden wäre? Wohl kaum! Die »Böhmen« jedenfalls konnte es freuen, denn die spielten ja noch – mit dem unverwüstlichen Josef Suk am zweiten Pult – und waren womöglich nochmal zu was nutze ...

Wie konnte es aber geschehen, daß diese beiden ersten Quartette, die das musikalische Zeug zu absoluten Repertoirestücken haben, nebst ihren drei jüngeren Geschwistern, die ihnen in nichts nachstehen, so gänzlich von der Bildfläche verschwanden? Als Weingartner zwischen dem *Gefilde der Seligen* und der überambitionierten zweiten Symphonie Es-dur op. 29 die zwei Kammermusiken schuf, war von der Wiener Avantgarde noch nichts zu vernehmen als ein wenig nachbrahmatische Schwelgerei; auch beim Erscheinen des dritten

Quartetts F-dur op. 34 (1902) hatte Arnold Schönberg noch lange nicht bemerkt, daß »alles hin« war und man besser »luft von anderen planeten« atmen sollte. Die beiden großen Rivalen – Gustav Mahler und Richard Strauss – schrieben keine Kammermusik, die sich hätte in den Erfolgsweg werfen lassen. Anfängliche Widerpenstigkeiten bei Publikum und Presse hätten den Autor nicht stören dürfen, da er doch im eingangs zitierten Brief aus Neapel voller Überzeugung betont hatte, daß »Werke, die keine Concessionen an den Tagesgeschmack machen, sondern die reinsten Ideale verfolgen, [...] sich niemals rasch Bahn gebrochen [haben].« Nein, vermutlich tauchen irgendwann einmal in dem bis heute nur partiell gesichteten Basler Nachlaß die passenden Worte auf, mit denen sich's Weingartner wiederum an allen Ecken und Enden verscherzt haben wird: »Man übersandte mir die erste Nummer eines neugegründeten, speziell der Kammermusik gewidmeten Blattes, auf dessen erster Seite das erwähnte Quartett [Opus 26] als abschreckendes Beispiel für diese Kunstart aufgeführt war. Als ich mit Opern hervortrat, fehlte mir das dramatische Talent, meine Lieder waren keine Lieder und die Themen meiner Symphonien nicht symphonisch. Wie einfach war es, mir auch die Begabung für die Kammermusik abzusprechen.« Derlei sollte er un widersprochen hingenommen haben?

Daß man sich schnell mit Felix Weingartners fünf Streichquartetten anzufreunden vermag, wurde bereits deutlich, als die beiden ersten Folgen der Gesamteinspielung erschienen (**cpo** 777 251-2 und 777 252-2, letztere einschließlich des Streichquintetts). Zu spüren war gleichermaßen, daß sich eine eigentliche Entwicklung im Sinne der stilistischen Progression nicht würde finden lassen. Und richtig: Formal steht Weingartner voll und ganz auf dem Boden einer Tradition, aus der sich der ihm so sympathische Franz Schubert mehr noch

als der späte Ludwig van Beethoven wegweisend erhebt. Viersätzig sind alle außer dem dritten Quartett, in dem eine *Adagio*-Einleitung vor dem *Allegro giocoso*-Finale immerhin einen solchen langsamen Teil andeutet. Das auffallendste formale Experiment, bestehend in den abschließenden Variationen nebst Fuge des ersten Quartetts, wird nicht noch einmal wiederholt. Und dennoch ist jedes Opus ein physiognomisch unverwechselbares Individuum, in dem aber zugleich gewisse Züge der thematischen, motivischen, harmonischen und architektonischen Gestaltung immer denselben Verfasser verraten. Dazu gehören etwa: Das Fehlen wörtlicher Reprisen, die fast permanente Durchführung einmal geäußerter Gedanken, insbesondere im Kopfsatz des zweiten Quartetts eine beinahe monothematisch sich entwickelnde, indessen aber auch wie blockhaft organisierte Anlage verschiedener »Felder«, die zum Teil durch lange Strecken arpeggierender Figuren getragen werden und immer wieder den brillanten Harmoniker Weingartner zeigen; ferner solch avancierte Experimente wie das »fugato pizzicato«, aus dem der Scherzoteil des Opus 26 lebt – ein klirrender, schroffer, vielmals chromatisch huschender Geisterreigen, in dem auch das pfeifende *sul ponticello* eine wesentliche Rolle spielt, weit »fortschrittlicher« als das burschikose Gegenstück des vierten Quartetts D-dur op. 62, das 1917 ganz unmittelbar der vierten Symphonie folgte. Wiederum echten Weingartner hören wir in der ausgedehnten *Fantasia* des Opus 26 mit ihren subtilen, nie wirklich zitierenden Anspielungen: Das Umschalten vom ruhigen Viervierteltakt in die ungewöhnlichen zwölf Sechzehntel [bei 3'55] genügt, um an eine berühmte *Arietta* zu erinnern, an den zweiten Satz der Beethovenschen Klaviersonate op. 111, der bei seinen Variationen bis in die anachronistischen Regionen des Jazz vorstieß. Weingartner legt bald den Weichenhe-

bel um, ruft uns den Beginn seines Quartetts in Erinnerung, läßt den *Fantasia*-Hauptteil *con passione* aufbrausen, um sich am Ende in letzten Gedanken – zum Teil *ppp* – noch einmal auf die ersten Takte des Werkes zu besinnen, die sich dann im Nichts verlieren. Eine deftige Tarantella zwischen Beethoven und Schubert, rondo-sonatenförmig, weit gespreizt in ihren Intervallsprüngen, setzt den Schlußpunkt wesentlich drastischer als das nachher im vierten Quartett geschieht, wo am Ende ein gewisser brahmischer Gestus thematisch wirksam wird.

Bis dahin haben sich freilich wiederum eigentümliche Dinge ereignet. In der eindeutig dualen Exposition des Kopfsatzes, deren zweites Thema [ab 1'00] den »heiteren« Weingartner der *Lustigen Ouvertüre* op. 53 beschwört und deren Nachsatz [vor 2'25 sowie in den letzten Takten] einer Wendung aus dem Violinkonzert op. 52 nahesteht – in dieser Exposition also werden die »Materialien« ausgebreitet, die einerseits ganz kurze Phasen geradezu brucknerscher Steigerungen [z.B. bei 0'30] ermöglichen, andererseits aber auch wieder über ihre eigenen Grenzen hinausdrängen wie eben der verspielte Nebengedanke, der, gehörig verschärft, im B-Teil des Scherzos [1'22] nach vorn tritt und bei näherer Inspektion eine gewisse Verwandtschaft mit dem Hauptthema der vierten Symphonie scheint preisgeben zu wollen. Zufälligkeiten sind bei Weingartner auf diesem Sektor völlig auszuschließen, weshalb wohl auch der Bezug des kleinen Motivs (e-g-f-d), das die zweite Geige am Ende der wunderschönen *Variations-Elegie* [bei 8'30] antimmt, zu den Variationen des Streichquartetts etwas zu sagen hat. Was das ist? Mit ziemlicher Sicherheit etwas, dessen Ehrlichkeit die »aufrichtigen« Worte unseres vielfach gespaltenen Solodarstellers Felix und seiner »schönen Briefe« weit hinter sich läßt. Wieder einmal und noch immer stehen wir ganz am

Anfang ... !

Eckhardt van den Hoogen

- 1) Arthur Wolff, *Der Fall Weingartner*. Eine aktenmäßige Darstellung, Berlin 1912.
- 2) Die Rede ist hier von Ehefrau No. 1, der Mannheimer Verlegerstochter Marie Juillerat.
- 3) zit. nach Wolff, a.a.O.
- 4) Ehefrau No. 4.
- 5) Sextett und Oktett sind zusammen auf **epo** 777 049-2 erschienen.

Sarastro Quartett

Das Sarastro Quartett wurde 1994 gegründet. Drei seiner Mitglieder sind seit damals als Konzertmeister, 1. Geiger und stellvertretender Solocellist im Musikkollegium Winterthur, einem der traditionsreichsten und vielseitigsten Klangkörper der Schweiz, tätig. Die Bratschistin stieß als freischaffende Musikerin im Jahr 2001 zum Ensemble.

In zahlreichen Konzerten in der Schweiz und im Ausland kann das Sarastro Quartett seither seine Hauptanliegen verwirklichen: eine Programmgestaltung mit Bezügen der Werke oder ihrer Komponisten untereinander – und eine Wahl von Konzertorten, welche durch ihre besondere Ausstrahlung die Verbundenheit zwischen Interpreten und Publikum begünstigen und das Konzert zu einem persönlichen Erlebnis werden lassen.

Auf einer Konzertreise nach Argentinien brachte das Ensemble im August 2007 die zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Streichquartette des argentinischen Komponisten Constantino Gaito zur Wiederaufführung

und wurde vom Publikum und von der Kritik enthusiastisch gefeiert.

Bereits die ersten CD-Einspielungen des Sarastro Quartetts bei "pan classics" (Streichquartette von Eugène d'Albert, 1997 und von Camille Saint-Saëns, 2001) zeugen von der hohen Qualität des Ensembles und wurden international ausgezeichnet (u.a. durch ein "R10", die Höchstwertung der französischen Fachzeitschrift "Répertoire"); sie beweisen gleichzeitig eine glückliche Hand bei der Auswahl weniger bekannter Komponisten aus dem 19. oder 20. Jahrhundert, zu denen das Sarastro Quartett eine besondere Affinität entwickelt hat.

Inzwischen arbeitet das Quartett mit dem deutschen Label "**cpo**" (erste Gesamtaufnahme der Kammermusik für Streicher von Felix Weingartner) sowie mit dem argentinischen Label "Tradition" zusammen, letzteres veröffentlichte 2006 die Streichquartette von Constantino Gaito als "Welt - Ersteinpielung".

Auch die schweizerische Kammermusik liegt dem Sarastro Quartett besonders am Herzen. So initiierte das Ensemble 2002 die Schweizer Kammermusiktage Schloss Lenzburg, an denen es mehrheitlich Werke schweizerischer Komponisten aufführt, vorwiegend aus dem 20. Jahrhundert, immer wieder jedoch auch Uraufführungen, wie z.B. von Eric Gaudibert, Roland Moser und Fabian Müller.

In seiner näheren Umgebung ist das Sarastro Quartett als Veranstalter mit einem eigenen Zyklus, den Jahreszeitenkonzerten auf Schloss Kyburg, präsent.

Felix Weingartner: String Quartets no. 2 in F minor op. 26, no. 4 in D major op. 62

"Mr von Weingartner is still writing beautiful letters," revealed an almost mischievous Anton Bruckner to the leader of the Berlin Philharmonic Choir Siegfried Ochs on April 14, 1894. And the old man was right; "Felix the oversmooth", as Ludwig Thuille once dubbed him, was adept in sending beautiful letters using elegant expressions which at first thoroughly flattered the less attentive recipient and afterwards left him with the vague feeling that "something" was not quite right. That "something" was hidden in the ornate, persuasive eloquence of perfect justifications for things determined by a heavenly power against which even the most diligent and ambitious spirit could do nothing ...

Three years earlier, as conductor at the Mannheim court, Weingartner had wanted to premiere Anton Bruckner's Eighth Symphony at all costs; the date was set for March 26, 1891. Then, without any warning, he cancelled the event, having two weeks previously, on the 10th of the same month, signed a contract which made him "conductor at the Royal Opera in Berlin for the period from April 16, 1891 to April 15, 1896 with an annual salary of 9000 marks".¹⁾ "You cannot imagine," he wrote to Bruckner on April 8, "how sincerely I regret that I can no longer perform your symphony. The call to Berlin has come so suddenly and has changed my position so unexpectedly, that I have not even been able to finish conducting the subscription concerts, but must leave the last one to my successor. I am now very busy at the opera, so that I have to conduct almost every 2nd day and little time remains to prepare for the concerts. But a work like yours can only be brought out properly after numerous rehearsals. I would no longer

have been able to manage them." After going on to complain about his vain attempts with four military tuba players and presuming that "your work would not perhaps have created quite the desired effect with our small string quartet (we have only 8 first violins)", he comes his assurance "that I am a sincere admirer of your genius and will stage a performance of a work of yours in Berlin as soon as possible. – Do not be angry with me. Not I, but circumstances beyond my control have prevented a performance of your symphony here."

There we have it! Hermann Levi had written to Bruckner the previous autumn to tell him that Weingartner had been "delighted" when he played the *Adagio* from the symphony to him. Levi had done his best to recommend his young colleague to Bruckner, saying that he rehearsed a great deal and was an "altogether reliable person", who by the way – another feather in Weingartner's cap – held the three first movements of the gigantic work to be "absolutely excellent", before finally turning up his nose at all those concerned. On April 19, 1891, in another letter to Bruckner, Levi expressed his great disappointment about the course of events: "Weingartner had assured me repeatedly that it would be performed on March 26, and I had already freed myself of obligations for the day. It seems that being called to *Berlin* knocked Weingartner a little off course, that he lacked the necessary peace and composure, which is understandable after all."

The "beautiful letters" continued but, as Levi had guessed, being called to Berlin had knocked Weingartner off course – not "a little", but very much so, and not for the first or the last time. In 1887 he had simply had to leave Danzig to go to Hamburg, where he could not stay beyond 1889 because Mannheim could not do without him – until in February 1891 secret negotiations

with the Prussian capital convinced him of the necessity of yet another change. There, as he must painfully have noticed after just a few months, he was not appreciated as he deserved, which meant that he could not stay. There followed secret negotiations with Frankfurt am Main, efforts to go to Bremen, where there was just as little to hold him as the Munich concerts organized by Franz Kaim, until at last – in a squabble extending to the highest diplomatic circles – he succeeded Gustav Mahler at the Vienna Hofoper in 1907. He was so envied for the post that he "naturally" at once came under attack by a quite determined press, which soon spoiled everything for him again. A conducting post at the court in Darmstadt, a return to the Vienna Philharmonic Orchestra, the direction of the Basel Conservatory with all the perks an artist could wish for – hardly was he settled somewhere than he had to rush away again because he found conditions insufferable and had laboured in vain. In the end he landed up in Vienna for the third time, and again things took their usual course. From afar, his artistic reputation recommended him, but as soon as the man himself arrived, such a "repulsive" aura surrounded him that people wished he would go to hell.

It usually all happened quite quickly and followed the same pattern. If his injured "dignity" did not suffice, he developed an emotional crisis, which at the urgent advice of a doctor could only be alleviated by an immediate holiday. If imprecise contractual elements suggested that an agreement could be circumvented, he turned to a lawyer for clarification. And if absolutely nothing else helped, an action for libel might. Only the Berliners showed the minor aristocrat Weingartner how the land lies and exactly what is what. None of his dodges, sudden ultimatums or considered inferences were of any use there. They had wanted a conductor to conduct the

repertoire, and not someone who directly after assuming office was hell-bent on staging his own (third) opera *Genesisius* at the Royal Opera.

He continued to pursue that ulterior motive for a long time, with the vehemence that got him into trouble all his life. The "city of the rattling crest", as he called it in his late fairy tale *Der Tempelbauer*, insisted with armed-to-the-teeth stubbornness on the observance of signed contracts, punished unauthorized periods of absence with salary cuts and did not allow itself to be intimidated by court proceedings. His state of health – a common excuse that had been successful elsewhere – had no effect, nor did his "beautiful letters". The less than triumphant premiere of *Genesisius* on November 15, 1892 and the almost empty house which greeted the second performance were reason enough for Weingartner to remove the work from the programme before someone else did. In Naples a fortnight later, on December 1, he recovered by writing a letter to artistic director Count Bolko von Hochberg in Berlin – extracts from which I neither will nor can refrain from quoting here – which reflects the general problem of how, in virtually psychotic manner, even the greatest ideas and inspirations must be brought low by an artful slyness that would be the envy of every modern politician.

"Your Excellency! – In the time prior to embarking on my holiday it was not possible for me to convey to Your Excellency my cordial and heartfelt thanks for the perfect performance of my 'Genesisius' in the Royal Opera House. I will never hear the work performed so beautifully again, if it is ever produced again at all, for at the moment there is no other opera house with such a large number of first-class artists as Your Excellency granted me even for the minor roles. – All the deeper is my pain over the fact that all the incredible work, the admirable diligence and enthusiasm of the artists, bore

no better fruit. And the climax of my pain is the fact that this resounding failure of my work has had such an effect on me, that after 14 days' careful deliberation I must today request something of Your Excellency which, hard though it is for me, I cannot hold back. My request is that Your Excellency be so gracious as to grant my complete discharge from the Royal Theatre company. It pains me greatly to have to request this of Your Excellency in particular, who has always been kind and benevolent towards me, and had I been able to know that my 'Genesisius' would be the occasion for this request, I would never have performed my work in Berlin to begin with. [...] I allowed myself the holiday, on one hand, because I badly needed a rest, and on the other, because I wished to consider the request, which I today submit to Your Excellency, thoroughly and far from Berlin. I always reach the same conclusion: I am finished with Berlin. I neither will nor can work there in accordance with my ideal any longer. [...] I have written to Your Excellency openly and honestly about how I feel and think, and hope that Your Excellency will not be displeased with me. The cause of all this is a sad fate, against which all mortal help is impotent. – I unfortunately had to make the Italian journey alone. Our Mannheim doctor prohibited my wife²⁾ from making a long journey in the strictest terms, but urged me to pursue my plan. My wife has therefore remained with her parents and for the last few days I have been sojourning in Naples, where letters will reach me *poste restante* until the morning of Friday the 9th ... "3)

He must have held his superior for a downright ass who in a bureaucratic doze would allow the indigestible tincture of Weingartner's ink to trickle into his ear like Hamlet's father in the garden of Elsinore. The fact that on October 23, 1892 – before the first performance of *Genesisius* – the death of Otto Dessoff had

caused the 15,000 marks p.a. position of principal conductor in Frankfurt am Main to fall vacant was known in Berlin, and people also soon knew that the backstage juggler who had just withdrawn from his duties in Mannheim was again negotiating in secret. Against this background, the fact that Hochberg and friends "stonewalled" is understandable even to one whose sympathies lie more with the creative than the administrative side of the arts. When we additionally bear in mind the account Weingartner published of his "Experiences of a 'Royal Conductor' in Berlin" in 1912, no less than twenty years after his tarantella with the Count, then the nebulous suspicion condenses into the bitter certainty that this creator of the "purest ideals" (as he styled it to Hochberg) had been stringing along the whole world of art: "Had I then had the experience I have today, however, I would rather have done without the performance of the work than allow the title role to be played by so completely unsuitable an artist [Eloi Sylva]." That was the manner in which our now fifty-year-old "nobleman" apologized for his former ignorance, without the slightest inkling of the ironic ambiguity that the diligent "lawyer at the supreme court" was to etch upon the Weingartner case. The facts that Artur Wolff dished up and the objective tone he struck knocked all the wind out of the indignantly swollen sails of the misunderstood creator of *Der Tempelbauer*, in whose face the "city of music-making sages" (Vienna) had just shut the door of its Court Opera. The fact that Weingartner confronted this collection of facts and the manner in which he did so when he wrote the second volume of his memoirs in the late 1920s adds to all the turns and convolutions yet another pirouette, the credibility of which one would not by any stretch of the imagination call into question at the first or second reading. Only after repeated contemplation does one discover

cunning undercurrents and eddies, and through the rents in the Apollonian picture there peeks someone who looks so shifty that one would never trust him beyond the next corner. This is the harsh verdict of one often led by the nose who, among many other anomalies in the third, still unpublished part of Weingartner's "Memoirs", has finally found two sentences which destroy the last semblance of keeping up appearances. With reference to the already published volumes of his memoirs, Weingartner writes: "A new edition of the second volume will depict the processes and the emotional state that led to my marriage with Roxo Betty Calisch.⁴⁾ Considerations that caused me to use circumlocutions when writing the original version no longer exist today [1939]." So somebody please tell me where all these "considerations" – and not just the most private ones – might begin and end?!

It never entered Felix von Weingartner's head that "the dark hand" he felt had misused him all his life was his alone and that he himself had spanned the sombre canopy over his whole existence – a diabolically ingenious scheme that would have opened undreamt-of perspectives to Jean-Paul Sartre for his *No Exit*. He had tremendous talent, coupled with an ultimately altogether "real" striving for high ideals, but was crucified with the rusty nails of his craving for glory and garlanded with the fear of financial ruin and the flight instinct of hunted game – material suitable for a tragicomic monodrama about a figure who represents Prometheus both as bringer of divine fire and as tortured victim, who runs with the hare and hunts with the hounds, and who to top it all also brings forth several valuable and rich creations – all of which again immediately confronts the viewer with all the pejorative verdicts about the charac-

ter of the person responsible.

Who would not voluntarily or at least reluctantly lay down arms in the face of the breathtakingly beautiful Violin Concerto in G major op. 52 (**cpo** 999 424-2), or throw himself unrestrainedly into the sensually playful arms of *Das Gefilde der Seligen* (the fields of the blessed) op. 21 after Arnold Böcklin (**cpo** 777 099-2)? And do not at least the graceful First Symphony and the largely bucolic Fourth Symphony come close to the most successful essays in the form – to say nothing of the Sixth Symphony, the *Sinfonia tragica* in B minor op. 74 (**cpo** 777 102-2), which feeds upon Franz Schubert's "Unfinished" Symphony and is phenomenally compelling in its unity from the first to the last moment? And how about the chamber creations – the probing Sextet for piano, string quartet and double bass in E minor op. 33, the String Quintet in C major op. 40, which obviously has a secret programme, and the chamber-symphony-like Octet in G major op. 73?⁵) Those three gems so clearly erase all doubt that one is likely to bet blindly on the scores of the two Violin Sonatas op. 42 and the Quintet for clarinet, string trio and piano in G minor op. 50, even without hearing them.

But does that mean *liking* Weingartner? Does it mean giving *him* the praise that these and many other works – ultimately even one or two from his theatrical legacy, like *Kain und Abel* or, who knows, even *Genesis* – honestly deserve? It simply does not feel right, because the creator *spiritus*, who indeed deserves sincere admiration, has, much like Hieronymus Bosch, shown us his reverse side, from which all manner of noxious utterances emanate, as will now once again be shown with reference to the string quartets.

A year after writing the String Quartet no. 1 in D minor op. 24 at Eibsee near Garmisch-Partenkirchen in

1898, Felix von Weingartner was back at Eibsee to compose his no less intense String Quartet no. 2 in F minor op. 26 which, as we learn from the second volume of his memoirs, was premiered by the Carl Halir quartet "and at first engendered comical horror. Even the Halirs were nonplussed and played it with timid respect, while some of the audience hissed. The piece is generally gloomy in character and sometimes sounds very bitter; yet to this day I do not understand the shock it caused. At least art was taken seriously to the extent that there was no suggestion of its being behind the times, even from those who rejected it, and they did not feel obliged to feign acceptance if they were disgusted or could not understand it because it was in some way new. My second quartet was not a success with the public until a year after the Berlin first performance, when the *Bohemian String Quartet* included it in their programmes in several cities and played it in an incomparable manner. I am grateful to that group of artists for giving me great delight and taking a courageous stand for my creations."

The question is whether that very discreetly concealed criticism of the dedicatees of op. 24 would have been the same if the first violin Carl Halir had not ceased performing on earth in 1909? Probably not! The "Bohemians" were at all events glad, for they were still playing – with the indefatigable Josef Suk as second violin – and would possibly be of use again ...

But how did it come about that these two first quartets, which have the musical substance to be stock pieces, together with their three later siblings, which are in no way inferior, have disappeared so completely from the repertoire? When Weingartner created the two chamber works between *Das Gefilde der Seligen* and the overambitious Second Symphony in E flat major op. 29, nothing had yet been heard from the Vienna

avant-garde except for a little post-Brahmsian wallowing; even when Weingartner's Third Quartet in F major op. 34 appeared in 1902, Arnold Schoenberg was still a long way from remarking that "everything was over" and that one should rather breathe the "air of other planets". Weingartner's two major rivals – Gustav Mahler and Richard Strauss – wrote no chamber music that might have put them on the road to success. Weingartner did not allow initial recalcitrance on the part of audience and press to disturb him, for in the letter from Naples he had stressed with conviction that "Works that make no concessions to the tastes of the day but pursue the purest ideals [...] have never quickly set a trend." No, in Weingartner's still only partially examined Basel estate, the suitable words will presumably someday be found with which Weingartner will again have forfeited his credit with all and sundry. "I was sent the first issue of a new periodical especially devoted to chamber music, which on the first page cited the quartet I mentioned [op. 26] as an exemplary deterrent to this art form. When I attracted notice with operas, I lacked dramatic talent; my songs were not songs; and the themes of my symphonies not symphonic. How simple it was to deny me a gift for chamber music as well." Can we believe he took such criticism without raising objections?

It became apparent how easily one could come to like Felix Weingartner's five string quartets when the two first volumes of the complete recording were released (**cpo** 777 251-2 and 777 252-2, the latter including the String Quintet). It was equally apparent that one would not find true development in the sense of stylistic progression. And it is correct to say that in terms of form, Weingartner is completely rooted in the tradition of Franz Schubert, with whom he so identified, rather than in that of the forward-looking late Ludwig van Beethoven. All the quartets have four movements except

the third, in which an *Adagio* introduction before the *Allegro giocoso* final movement nonetheless suggests a slow movement. The most striking formal experiment – the concluding variations with fugue in the First Quartet – is never repeated. Each opus is nonetheless unmistakably a unique individual, in which certain thematic, motivic, harmonic and architectural elements always reveal the same composer. Among them are the absence of literal recapitulation, the almost constant development of the ideas introduced, especially in the opening movement of the Second Quartet an almost monothematically developing conception, but also the block-like organization of various "fields", which sometimes comprise long stretches of arpeggiating figures and again reveal Weingartner the brilliant harmonist; furthermore, there are advanced experiments like the "fugato pizzicato" which animates the scherzo of op. 26 – a crackling, brusque, often chromatically flitting dance of the spirits in which a whistling *sul ponticello* also plays an essential role and which is far "more progressive" than its jolly counterpart in the Fourth Quartet in D major op. 62, which directly followed upon the Fourth Symphony in 1917. On the other hand, we hear the most genuine Weingartner in the extensive *Fantasia* movement of op. 26, with its subtle allusions that are never true quotations. The switch from peaceful 4/4 time to the unusual twelve semiquavers to the bar [at 3'55] is enough to suggest the famous *Arietta* that forms the second movement of Beethoven's Piano Sonata op. 111, with its variations that venture into the anachronistic region of jazz. Weingartner soon changes course, recalls the beginning of the quartet and has the main *Fantasia* section flare up *con passione* before ending the movement by contemplating – partly in *ppp* – its opening bars, which then fade away into silence. A ribald tarantella in sonata rondo form, poised between

Beethoven and Schubert and containing wide intervallic leaps, closes the work in far more drastic manner than the later Fourth Quartet, at the end of which a certain Brahmsian lilt emerges in the themes.

But peculiar things have of course happened by then. In the unmistakably dual exposition of the opening movement, the second theme [from 1'00] conjures up the "happy" Weingartner of the *Lustige Ouverture* (merry overture) op. 53, while the after-phrase [before 2'25 and in the final bars] is similar to a phrase in the Violin Concerto op. 52. The "materials" are thus spread out in the exposition, enabling very short phases to climax in almost Brucknerian manner [e.g. at 0'30], but also going beyond their own limits, like the playful secondary theme which, appropriately intensified, gains prominence in the B section of the scherzo [1'22] and on closer inspection seems to reveal a certain degree of relationship to the principal theme of the Fourth Symphony. Coincidences can be completely ruled out in this sector of Weingartner's work, which is why the relationship between the variations of the string quintet and the small motif (E-G-F-D) that strikes up in the second violin at the end of the wonderful variational *Elegie* [at 8'30] must mean something. But what? Almost certainly something whose honesty goes way beyond the "sincere" words of our often schizoid solo performer Felix and his "beautiful letters". Which brings us back to where we started ...!

Eckhardt van den Hoogen
Translation: J & M Berridge

- 1) Artur Wolff, *Der Fall Weingartner*. Eine aktenmässige Darstellung (the Weingartner case: a documentary account), Berlin 1912.
- 2) Wife no. 1, Marie Juillerat, daughter of a Mannheim publisher.
- 3) Quoted after Wolff, loc. cit.
- 4) Wife no. 4.
- 5) Sextet and Octet released on **cpo** 777 049-2.

Sarastro Quartet

The Sarastro Quartet was founded in 1994. Ever since then three of its member have been the concertmaster a first violinist, and the second-chair solo cellist in the Musikkollegium Winterthur, one of Switzerland's most richly traditional and versatile orchestras. The violinist joined the ensemble as a freelance musician in 2001.

In its many concerts in Switzerland and abroad since its founding, the Sarastro Quartet has gone on to realize its main objectives: a program design interrelating the compositions or composers presented and a selection of attractive concert venues creating an ambience bringing the interpreters and public together and making each concert a personal experience.

On a concert tour to Argentina in August 2007, the ensemble performed the string quartets of the Argentine composer Constantino Gaito and met with enthusiastic acclaim from the public and music critics for its rediscovery of these wrongly forgotten works.

The Sarastro Quartet's very first CD recordings on pan classics (String Quartets of Eugène d'Albert, 1997, and of Camille Saint-Saëns, 2001) attested to its high quality and received international awards (e.g., »R10,« the highest rating of the French music journal *Réper-*

toire). At the same time these releases demonstrate the ensemble's skillful hand in the selection of lesser-known composers from the nineteenth and twentieth centuries for whom it has developed a special affinity.

The quartet now records for the German label **cpo** (first complete recording of Felix Weingartner's chamber music for strings) as well as for the Argentine label Tradition (world-premiere recording of Constantino Gaito's string quartets in 2006).

The Sarastro Quartet also has a special interest in Swiss chamber music. In 2002 the ensemble initiated the Swiss Chamber Music Days at Lenzburg Castle. The majority of the works performed at this event are by Swiss composers, and most of these are from the twentieth century. Première performances of works by composers such as Eric Gaudibert, Roland Moser, and Fabian Müller are also regularly held.

In its home base the Sarastro Quartet is active as a organizer of its own concert cycle, the Jahreszeit-konzerte at Kyburg Castle.

Felix Weingartner **Quatuors à cordes n° 2 en fa mineur op. 26** **et n° 4 en ré majeur op. 62**

«Monsieur v. Weingartner n'arrête pas d'écrire de bien belles lettres» confie Anton Bruckner d'un air entendu au directeur du Chœur philharmonique de Berlin, Siegfried Ochs, le 14 avril 1894. Il a raison, le vieil homme: «Felix der Überglatte» (l'hyperdouceux) comme l'avait surnommé Ludwig Thuille, s'y entend en fait de belles lettres, de termes choisis, qui commencent par inonder de parfum leur destinataire trop peu attentif pour le laisser ensuite avec l'idée inconfortable que «quelque chose ne va pas». Ce «quelque chose» se dissimule dans l'éloquence alambiquée, flagorneuse, des justifications parfaites, au bout desquelles se trouve, presque toujours, une puissance supérieure, contre laquelle l'esprit le plus appliqué et le plus zélé ne peut rien...

N'est-ce pas exactement ce qui s'était passé trois ans plus tôt? Le maître de la chapelle de la cour de Mannheim avait absolument voulu diriger la création de la 8e Symphonie de Bruckner, pour ensuite faire capoter, sans avertissement préalable, la première fixée au 26 mars 1891 au motif que, deux semaines avant, soit le 10 du même mois, il avait signé son contrat d'engagement «comme maître de chapelle de l'Opéra royal de Berlin, pour la période du 16 avril 1891 au 15 avril 1896, au salaire annuel de 9000 marks»⁽¹⁾. Le 8 avril, il écrit à Bruckner: «Vous ne croiriez pas combien je regrette, sincèrement, de ne plus pouvoir créer votre symphonie. La demande de Berlin est arrivée si subitement et mon changement d'emploi fut si inattendu que je n'ai même pas pu terminer de diriger la série des concerts par abonnement et que j'ai dû laisser le dernier à mon successeur. Je suis actuellement

surchargé au théâtre car je dois diriger pratiquement un jour sur deux et il me reste donc très peu de temps pour me préparer aux concerts. Une œuvre comme la vôtre ne peut être jouée correctement qu'après de très nombreuses répétitions. Je n'aurais plus pu assumer celles-ci». Après avoir déploré ensuite des essais ratés avec quatre tubistes militaires et supposé que «avec notre petit ensemble de cordes (nous n'avons que 8 premiers violons) votre œuvre n'aurait peut-être pas fait exactement l'effet souhaité», il termine par «soyez assuré que je suis un admirateur sincère de votre génie et que je ferai interpréter le plus tôt possible une de vos œuvres à Berlin. – Ne m'en veuillez pas. Ce n'est pas moi mais les circonstances extérieures qui ont empêché l'exécution de votre symphonie».

Maintenant, tout subitement! L'automne précédent encore, Hermann Levi avait écrit à Bruckner que Weingartner avait été «ravi» lorsqu'il lui avait joué l'Adagio de la Symphonie. Et Levi s'était porté garant de son jeune collègue auprès de Bruckner, assurant qu'il répéterait beaucoup, qu'il était un «homme absolument fiable» qui d'ailleurs – cerise sur le gâteau – considérait les trois premiers mouvements de l'œuvre gigantesque comme «tout à fait excellents» - avant de faire un énorme pied de nez à toutes les personnes concernées.

Le 19 avril 1891, Levi, dans une autre lettre à Bruckner, lui fait part de sa grande déception: «Weingartner m'avait assuré à plusieurs reprises qu'elle serait jouée le 26 mars et j'avais déjà pris congé pour cette date. Il semble que Weingartner ait un peu perdu les pédales avec sa nomination à Berlin et qu'il ait manqué de la sérénité et de la concentration nécessaires, ce qui est compréhensible».

Et le flot de «belles lettres» ne tarit pas, vu que, comme le suppose Levi, la nomination à Berlin a fait «perdre les pédales» à Weingartner – et pas «un peu»

mais complètement! Ce n'est d'ailleurs ni la première ni la dernière fois. En 1887, il avait dû quitter Dantzig d'urgence pour Hambourg, où il ne put rester en 1889 parce qu'on ne pouvait pas se passer de lui à Mannheim, jusqu'à ce que des tractations secrètes avec la capitale de la Prusse le persuadent, en février 1891, de la nécessité d'un nouveau changement de lieu et d'affection. Toutefois, comme il s'en rendit douloureusement compte après quelques mois, il ne fut pas honoré comme il le méritait dans le centre politique et culturel sur la Spree, ce qui le convainquit de ne pas y demeurer plus longtemps. Nouvelles négociations secrètes avec Francfort-sur-le-Main, escale à Brême, où il ne reste pas plus longtemps qu'aux Concerts Kaim de Munich, et enfin, la succession de Gustav Mahler à l'Opéra de la cour de Vienne (1907), résultat d'histoires qui vont jusqu'aux plus hauts cercles diplomatiques. Elle suscite une telle envie qu'il devient «évidemment» la cible d'une certaine presse qui le dégoûte à nouveau de toutes ses activités. Viennent ensuite le poste de maître de chapelle à la cour de Darmstadt, à nouveau la direction du Philharmonique de Vienne puis l'entrée en grande pompe à la direction du Conservatoire de Bâle, extrêmement flatteuse en soi et qui comporte tous les extras qu'un artiste pourrait souhaiter. A peine est-il quelque part qu'il doit en partir de toute urgence, parce qu'il y trouve toujours quelque chose d'insupportable et qu'il s'y éreinte en vain. Finalement, pour aussi incroyable que cela paraisse, il débarque une troisième fois à Vienne et le même scénario recommence. Vu de loin, sa réputation artistique parle pour lui, mais dès qu'on est dans son entourage immédiat, il crée autour de lui une sorte de champ magnétique «repoussant» qui fait qu'on l'enverrait volontiers au diable tout en plaignant ceux qui s'y trouvent déjà de devoir subir sa compagnie...

Habituellement, tout se déroulait relativement vite et selon le même principe. Quand «l'honneur» blessé ne suffisait pas, on s'offrait une crise de nerfs dont, selon le médecin, on ne pouvait se remettre que par un congé immédiat. Lorsque les termes d'un contrat étaient suffisamment vagues pour qu'on puisse se soustraire à un accord, on les faisait examiner par un avocat. Et en dernier recours, il restait la plainte pour diffamation. Seuls les Berlinoïses réussirent à montrer à Monsieur «de» Münzberg de quel bois ils se chauffaient et à lui faire comprendre qui tirait les ficelles. Manœuvres, ultimatums, dépôt de conclusions – rien n'y fit. Ils avaient engagé un *kapellmeister* pour diriger les œuvres du répertoire et non quelqu'un qui, directement après son entrée en fonction, fit tout pour hisser son propre opéra (le troisième), *Genesisius*, sur la scène de la royale maison!

C'est sur cette arrière-pensée qu'il se cassa bel et bien la figure. L'affront allait le poursuivre toute sa vie. Berlin, la «ville du plumet cliquetant» comme il la nomma dans son conte *Der Tempelbauer*, campa sur ses positions, exigea le respect des contrats conclus, sanctionna les absences non autorisées par des diminutions de salaire et ne se laissa pas mettre à genoux par des procès devant le tribunal du travail. Ni l'état de santé si souvent invoqué avec succès ni les «belles lettres» n'y changèrent rien. Le succès pour le moins confidentiel de la création de *Genesisius*, le 15 novembre 1892, et sa deuxième représentation devant une salle quasi vide contraignirent Weingartner à retirer l'œuvre du programme avant qu'un autre ne s'en charge et lui fournissent un motif pour partir, à peine deux semaines plus tard soit le 1^{er} décembre, se reposer à Naples d'où il envoya au directeur général du théâtre de Berlin, le comte Bolko von Hochberg, une lettre que je m'en voudrais de ne pas reproduire partiellement ici. En effet,

elle reflète le problème fondamental de celui qui, d'une manière que l'on pourrait qualifier de psychotique et avec une rouerie que les politiciens modernes lui envieraient, ne pouvait que faire capoter les plus grandes idées, inspirations et représentations.

«Votre Excellence, les derniers jours avant le début de mon congé, il ne m'a pas été possible d'exprimer à Votre Excellence mes remerciements les plus vifs et les plus sincères pour la représentation aboutie dont mon '*Genesisius*' a fait l'objet à l'Opéra royal. Au cas où l'œuvre devrait encore être donnée quelque part, elle ne serait jamais plus aussi belle que je l'ai entendue car actuellement, aucune scène n'a à sa disposition un aussi grand nombre d'artistes de premier plan, ceux que Votre Excellence m'a accordés même pour les petits rôles. Que tout cet immense travail, ce zèle et cet enthousiasme remarquables des artistes n'aient pas porté de meilleurs fruits me peine d'autant plus. Et le sommet de ma douleur est que cet échec écrasant de mon œuvre a eu un tel effet sur ma personne que, après avoir mûrement réfléchi pendant 14 jours, je dois adresser à V. Excellence une requête que je ne peux retenir, pour aussi pénible que cela soit. Je demande donc à V. Excellence de bien vouloir me relever complètement de mes engagements envers le Théâtre royal. Cela me peine profondément de devoir adresser cette demande justement à Votre Excellence, qui avez toujours été bon et bienveillant envers moi, et si j'avais jamais supposé que mon '*Genesisius*' serait à l'origine de cette demande, je n'aurais jamais joué cette œuvre pour la première fois à Berlin. [...] J'ai pris ces vacances, d'une part parce que j'avais un urgent besoin de repos et d'autre part, parce que je voulais longuement réfléchir, loin de Berlin, à la demande que j'adresse ce jour à Votre Excellence. Le résultat reste le même: je n'ai plus rien à faire à Berlin. Je ne veux et ne peux plus y travail-

ler conformément à mon idéal. [...] J'ai écrit sincèrement et honnêtement à V. E. ce que je ressens et ce que je pense et j'espère que V. E. ne laissera pas cours à quelque courroux envers moi. Ce qui a provoqué tout cela est un destin funeste contre lequel toute assistance humaine est impuissante. J'ai malheureusement dû partir seul en Italie. Notre médecin de Mannheim a strictement interdit à ma femme⁽²⁾ tout long voyage mais m'a pressé de réaliser mon projet. C'est ainsi que mon épouse est restée avec ses parents et que je séjourne depuis quelques jours à Naples, où les nouvelles me parviennent au matin, *poste restante*, jusqu'au vendredi 9 courant...»⁽³⁾

Il doit avoir pris son supérieur pour un parfait imbécile, qui, dans un demi-sommeil bureaucratique, se serait laissé verser l'encre «weingartnerienne» dans l'oreille aussi facilement que le père d'Hamlet au jardin d'Elseuer. On savait à Berlin que, le 23 octobre 1892 – soit avant la première de *Genesisius* – le poste de premier maître de chapelle à Francfort-sur-le-Main, au salaire de 15.000 marks par an, s'était libéré suite au décès d'Otto Dessoff. On sut très vite également que le jongleur de l'arrière-scène, qui venait juste de se soustraire à ses engagements à Mannheim, avait déjà commencé ses tractations secrètes. Que, dans ces circonstances, Hochberg & Co aient fait de l'obstruction est compréhensible même à celui dont les sympathies vont toujours plutôt vers le côté créatif que vers le côté administratif de la culture. Si, de plus, nous connaissons les «*Erlebnisse eines Berliner Kapellmeisters / Aventures d'un maître de chapelle berlinois*» que Weingartner a mises sur le marché du livre en 1912, vingt ans après cette histoire, le soupçon nébuleux que ce créateur des «idéaux les plus purs» (comme il le déclare à Hochberg) ait pu se moquer de tout le monde de la culture devient une amère certitude: «Si j'avais eu à l'époque

l'expérience que j'ai maintenant, j'aurais plutôt renoncé à la représentation de l'œuvre que confié le rôle-titre à un artiste complètement inadapté pour cela [Eloi Sylva]». C'est ainsi que notre «aristocrate», qui a entre-temps atteint l'âge de 50 ans, excuse son ignorance d'autrefois; mais c'est sans compter le moins du monde avec le zèle de «l'avocat de la Chambre d'appel» qui donne au *Fall Weingartner (Cas Weingartner)* un double sens subtilement ironique: les faits dévoilés par Artur Wolff et le ton objectif qu'il prend font retomber tout le vent qui enflait les voiles hissées bien haut par le *Constructeur de temple (Tempelbauer)* inconnus, au nez duquel Vienne, la «ville des sages musiciens», vient justement de claquer les portes de l'Opéra de la cour.

La façon dont Weingartner manipule cette accumulation de faits lorsqu'il écrit ses *Lebenserinnerungen* (Mémoires), à la fin des années vingt, ajoute à la liste des retournements et volte-face une pirouette qui semble absolument crédible, à la première comme à la deuxième lecture. Ce n'est qu'après un long temps de réflexion que l'on découvre les courants sous-marins et les traîtres tourbillons, et que les fissures dans le masque idyllique laissent filtrer le regard sournois d'un individu avec lequel on ne ferait pas trois pas. Tel est le jugement sévère de quelqu'un qui s'est fait plusieurs fois mener par le bout du nez et qui, finalement, dans le troisième volume de ses *Mémoires*, non publié à l'heure actuelle, a trouvé entre beaucoup d'autres inepties, deux phrases sur lesquelles se brise la dernière belle apparence. Il y est dit, en référence aux *Mémoires* déjà publiés: «Une nouvelle édition du deuxième volume devra dépendre les processus et la disposition intérieure qui ont abouti à mon mariage avec Roxo Betty Calisch⁽⁴⁾. Les égards qui m'ont conduit à certaines circonlocutions n'existent plus aujourd'hui (1939)». Que quelqu'un viennois donc nous dire où il faudrait situer le début et la

fin de tous ces «égards» - et pas seulement des plus privilégiés!

Il n'est jamais venu à l'esprit de Felix von Weingartner que «la sombre main» par laquelle il s'est senti exploité toute sa vie n'appartenait qu'à lui et qu'il a donc lui-même tissé le sombre firmament de théâtre de son propre destin. Un système diaboliquement étudié, qui aurait ouvert des perspectives insoupçonnées au Jean-Paul Sartre de *Huis Clos*: un grand talent, allié à une «vraie» aspiration à des buts nobles, mais crucifié par les clous rouillés de la course à la célébrité, avec l'angoisse de la ruine financière et couronné par l'instinct de fuite du gibier pourchassé - les ingrédients d'un monodrame tragicomique, une figure qui incarne tout à la fois non seulement Prométhée, les dieux et l'aigle mais aussi le foie et les chaînes, le lièvre et la famille de hérissons et qui pour couronner le tout, propose aussi une abondance de créations, à la fois belles et au contenu intéressant, qui renvoient à la figure du spectateur tous les jugements péjoratifs sur le caractère de leur auteur.

Qui, librement ou à son corps défendant, ne rendrait les armes devant le magnifique Concerto pour violon en sol majeur op. 52 (**cpo** 999 424-2), hésiterait à se jeter dans les bras sensuellement voilés du *Séjour des Bienheureux* (*Gefilde der Seligen*) op. 21 d'après Arnold Böcklin (**cpo** 777 099-2) ou rechignerait à faire figurer au moins la si gracieuse et bucolique quatrième Symphonie dans le pré carré des réussites du genre - sans parler de la sixième, proche de *l'Inachevée* de Schubert, la *Sinfonia tragica* en si mineur op.74 (**cpo** 777 102-2), d'une homogénéité phénoménale de bout en bout? Et qu'en est-il des créations en musique de

chambre: du lancinant Sextuor pour piano, quatuor à cordes et contrebasse en mi mineur op. 33, du Quintette à cordes en do majeur op. 40, visiblement issu d'un programme secret, et de l'Octuor en sol majeur op. 73, qui prend l'allure d'une symphonie de chambre?(5) Ces trois joyaux émergent avec une telle souveraineté que, sans même passer par l'expérimentation sonore, on peut parier les yeux fermés sur les qualités des partitions des deux Sonates pour violon op. 42 ou du Quintette pour clarinette, trio à cordes et piano en sol mineur op. 50.

Mais, pour cette raison, aimer Weingartner? Lui payer le tribut que ces œuvres et beaucoup d'autres - voire l'un ou l'autre legs scénique comme *Kain und Abel* ou, qui sait, peut-être même *Genesis* - méritent-ils? Cela marche et ne marche pas parce que le *Creator spiritus*, qui mérite une admiration sincère, nous montre aussi - du pur Jérôme Bosch - le revers de la médaille, duquel s'exhalent toutes sortes de déclarations méphitiques, comme il est temps de le démontrer à nouveau, dans le domaine du quatuor à cordes, cette fois.

Un an après le Quatuor à cordes n° 1 en ré mineur op. 24, écrit en 1898, Felix Weingartner composait, au nouveau au bord de l'Eibsee près de Garmisch-Partenkirchen, son non moins intense opus 26. Comme nous l'apprend le deuxième volume des *Lebenserinnerungen*, cette œuvre fut «également portée sur les fonts baptismaux par Halir et ses camarades et suscita d'abord un effroi comique. Même les Halir étaient déconcertés et ils l'ont jouée avec un respect peureux, tandis qu'une partie du public chahutait. L'œuvre a un caractère totalement sombre et sonne à certains endroits très aride; mais je ne comprends toujours pas aujourd'hui la crainte qu'elle a suscitée. En tout cas, c'était beaucoup mieux pour l'art quand on accueillait

de nouvelles impressions sans craindre d'être rétrograde si on les rejette et quand on ne se sentait pas obligé de feindre le plaisir alors qu'on est rebuté ou que l'on ne comprend pas ce que l'on vous propose, parce que c'est neuf à l'un ou l'autre égard. Mon deuxième Quatuor n'a connu les faveurs du public que lorsque le *Böhmisches Streichquartett* l'a mis à son programme dans plusieurs villes, un an après la première à Berlin, et l'a joué de façon incomparable. Je dois à cet ensemble d'artistes de merveilleux moments de plaisir et un engagement courageux pour mes créations.

Cette critique, si élégamment voilée, des dédicataires de l'opus 24 aurait-elle résonné de la même manière si le premier violon du Quatuor, Carl Halir, ne s'était pas retiré du jeu terrestre dès 1909? On peut en douter! Elle pouvait en tout cas réjouir les «Tchèques» car ils jouaient toujours - avec l'indestructible Josef Suk au deuxième pupitre - et étaient encore utiles à quelque chose...

Comment se peut-il que ces deux premiers Quatuors, qui possédaient tout l'attirail musical pour devenir des pièces de répertoire, aient complètement disparu de la circulation, tout comme leurs trois cadets, qui ne leur cédaient d'ailleurs en rien? Lorsque Weingartner a écrit ces deux pièces de chambre, entre le *Gefilde der Seligen* et la deuxième Symphonie en mi bémol majeur op. 29, aux ambitions démesurées, on ne connaissait pratiquement rien de l'avant-garde viennoise, sinon un peu de complaisance post-brahmsienne. Lors de la parution de troisième Quatuor en fa majeur op. 34 (1902), Arnold Schönberg allait mettre encore beaucoup de temps avant de remarquer que «tout était perdu» et qu'on ferait mieux d'aller «respirer l'air d'autres planètes». Les deux grands rivaux - Gustav Mahler et Richard Strauss - n'écrivaient pas de musique de chambre. Rien ne barrait donc le chemin du succès. Les

premiers revers auprès du public et de la presse n'auraient pas dû troubler le compositeur, qui avait souligné avec conviction dans la lettre de Naples citée plus haut que «les œuvres qui ne font aucune concession au goût du jour mais poursuivent les idéaux les plus purs [...] ne s'imposent jamais rapidement». Non, on peut supposer que les mots qui conviennent apparaissent quelque part dans la succession de Bâle qui n'a pas encore été totalement dépouillée, mots avec lesquels Weingartner se sera à nouveau perdu par sa faute: «On m'a envoyé le premier numéro d'une revue fondée récemment, consacrée spécialement à la musique de chambre, sur la première page de laquelle le Quatuor mentionné [l'opus 26] figure comme exemple à ne pas suivre de cette forme artistique. Lorsque j'ai produit mes opéras, j'étais dépourvu de talent dramatique, mes mélodies n'étaient pas des mélodies et les thèmes de mes symphonies n'étaient pas symphoniques. Comme c'était simple de me dénier également tout talent pour la musique de chambre». Et il aurait toléré ce genre de chose sans opposer de démenti?

Dès la parution des deux premiers volumes de l'intégrale des œuvres de Felix Weingartner (**cpo** 777 252-1 et 777 252-2, comprenant également le Quintette à cordes), il est apparu que l'on pouvait rapidement se familiariser avec les cinq quatuors à cordes de Felix Weingartner. On ressentait également qu'une véritable évolution, au sens d'une progression stylistique, ne s'y laisserait pas trouver. Et de fait: formellement, Weingartner se trouve solidement ancré dans une tradition où le sympathique Franz Schubert le précède encore plus clairement que le Beethoven de la maturité. Tous les quatuors sont en quatre mouvements à l'exception du troisième, dans lequel une introduction *Adagio* précède toutefois une section lente avant le finale *Allergioocosco*. L'expérimentation formelle la plus frap-

pante, les variations conclusives avec fugue du premier Quatuor, n'est pas répétée. Et pourtant, chaque opus est un individu à la physionomie très caractéristique, dans lequel, toutefois, certains traits de la structuration thématique, motivale, harmonique et architectonique trahissent toujours le même auteur. Nous citons: l'absence de réexpositions littérales, le développement presque permanent d'idées exprimées une fois, et, particulièrement dans le premier mouvement du deuxième Quatuor, une structure quasi monothématique qui se développe mais semble aussi organisée en blocs de différents «champs» qui sont en partie portés par de longues portions de figures en arpèges et qui montrent le brillant harmoniste Weingartner à l'œuvre. Nous pouvons y ajouter des expérimentations aussi avancées que le «fugato pizzicato» sur lequel repose le scherzo de l'opus 26 - une ronde des esprits grincante, rude, en mille glissements chromatiques, dans laquelle le *sul ponticello* sifflant joue un rôle prépondérant - bien plus «progressiste» que son désinvolte pendant du quatrième Quatuor en ré majeur op. 62 de 1917, qui suit directement la quatrième Symphonie. C'est du Weingartner le plus pur que nous entendons de nouveau dans la longue *Fantasia* de l'opus 26, avec ses allusions subtiles qui ne sont pas de véritables citations. Le passage de la paisible mesure à quatre temps aux inhabituelles 12 doubles croches [à 3'55] suffit pour évoquer une *Arietta* célèbre, celle du deuxième mouvement de la Sonate pour piano op. 111 où Beethoven s'avance jusqu'aux anachroniques régions du jazz. Weingartner ne tarde pas à changer l'aiguillage pour nous remettre en mémoire le début de son Quatuor, il fait retentir con passione la section principale *Fantasia* pour, dans ses dernières idées, méditer à nouveau - en partie ppp - sur les premières mesures de l'œuvre, qui se perdent alors dans le néant. Une Tarentelle affirmée, entre Beet-

hoven et Schubert, en forme de rondo de sonate, parsemée de larges sauts d'intervalle, conclut l'œuvre par un point final tout à fait clair. Rien de tel dans le quatrième Quatuor où, à la fin, c'est un certain geste brahmien qui devient thématiquement efficace.

Il faut bien dire que, jusqu'alors, des choses bizarres se sont à nouveau passées. Dans l'exposition clairement duale du premier mouvement, dont le deuxième thème [à partir de 1'00] fait revivre le Weingartner joyeux de la *Lustige Ouverture* op.53 et dont le conséquent [avant 2'25 ainsi que dans les dernières mesures] est proche d'une tournure du Concerto pour violon op. 52 - dans cette exposition, donc, sont déployés les matériaux qui permettent, d'une part, des phases très brèves de véritables intensifications brucknériennes [p.ex. à 0'30], mais, d'autre part, débordent aussi de leurs propres frontières - par exemple, l'idée secondaire enjouée qui, affinée comme il se doit, s'avance à l'avant-plan dans la section B du scherzo [1'22] et, à y regarder de plus près, semble vouloir révéler une certaine parenté avec le premier thème de la quatrième Symphonie. Dans ce secteur, rien n'est le fruit du hasard chez Weingartner, comme le confirme le rapport entre le petit motif (mi-sol-fa-do) joué par le second violon à la fin de la merveilleusement belle *Élégie* en variations [à 8'30] et les variations du Quintette à cordes. Qu'est-ce? Sans risque de se tromper, quelque chose dont la sincérité n'a rien à voir avec les mots «sincères» de notre soliste Felix aux multiples facettes dans ses «belles lettres». Comme toujours, nous revoici encore une fois à la case départ...!

Eckhardt van den Hoogen
Traduction: Sophie Liwyszyc

1) Arthur Wolff: *Der Fall Weingartner. Eine aktenmäßige Darstellung*, Berlin 1912.

2) Il s'agit ici de son épouse n° 1, Marie Juillerat, fille de l'éditeur de Mannheim.

3) Cité d'après Wolff (voir note 1).

4) L'épouse n° 4.

5) Le Sextuor et l'Octuor ont été publiés ensemble chez **cpo** (777 049-2).

Sarastro Quartett

Le Quatuor Sarastro fut fondé en 1994. Trois de ses membres sont depuis cette époque l'un premier violon solo, le deuxième premier soliste et le dernier second violoncelle solo au Musikkollegium Winterthur, l'un des orchestres suisses les plus éclectiques et les plus riches en traditions. L'altiste s'est jointe à l'ensemble en 2001 ; elle est artiste indépendante.

Le Quatuor mène à bien la mission qui lui tient à cœur dans le cadre de nombreux concerts, tant en Suisse qu'à l'étranger: offrir des programmes où les œuvres ou leurs compositeurs sont présentés en relations les uns avec les autres. Il choisit des lieux d'interprétation qui favorisent, par leur rayonnement tout particulier, les liens entre les interprètes et le public et qui permettent de faire des concerts de véritables expériences personnelles.

Lors d'une tournée en Argentine, en août 2007, l'ensemble a remis à l'honneur les quatuors à cordes injustement oubliés du compositeur argentin Constantino Gaito. Ses prestations ont été accueillies avec grand enthousiasme par le public et par la critique.

Ses premiers enregistrements discographiques réalisés chez pan classics (quatuors à cordes d'Eugène d'Albert, 1997, et de Camille Saint-Saëns, 2001) ont dès le départ témoigné de la qualité de son travail, et ont reçu

des distinctions internationales (notamment le R10, la plus grande distinction de la revue spécialisée française Répertoire). Ils témoignent également d'un choix heureux parmi les compositeurs peu connus des 19^e et 20^e siècles, avec lesquels le Quatuor Sarastro a développé une affinité toute spéciale.

Le Quatuor travaille aujourd'hui avec le label allemand **cpo** (premier enregistrement intégral de la musique de chambre pour cordes de Felix Weingartner) et avec le label argentin Tradition, pour lequel il a publié en 2006 les quatuors à cordes de Constantino Gaito en première mondiale.

La musique de chambre suisse compte également parmi les principaux centres d'intérêts du Sarastro Quartett. Ainsi, en 2002, l'ensemble a créé les Journées de musique de chambre du château de Lenzburg où sont présentées principalement des œuvres de compositeurs suisses du 20^e siècle et diverses créations d'œuvres (notamment d'Eric Gaudibert, Roland Moser et Fabian Müller).

Le Quatuor organise son propre cycle de concerts dans sa région, les Concerts des Saisons au Château de Kyburg.

Felix Weingartner & **cpo** • Already available

Symphonic Works Vol. 1

König Lear, Symphonic Poem op. 20

Symphony No 1 op. 23

Sinfonieorchester Basel

Marko Letonja

cpo 999 981-2 (SACD,Hybrid,DDD,03)

International Record Review 12/2004: »These seem to be excellent performances. Moreover the recording is first-rate, one of the best I've heard from cpo.«

Symphonic Works Vol. 2

Der Sturm, Overture & Suite

Serenade for String Orchestra

Symphony No 4 op. 61

Sinfonieorchester Basel

Marko Letonja

cpo 777 098-2 (SACD,Hybrid,DDD,03)

klassik-heute.com 6/2005: »Weingartner's music is of a timeless freshness such as only befits a composer who never had the ambition to number among the avant-garde. We are already looking forward to the continuation of this series!«

Symphonic Works Vol. 3

Symphony No 2 op. 29

Das Gefilde der Seligen op. 21, Symphonic Poem

Sinfonieorchester Basel

Marko Letonja

cpo 777 099-2 (SACD,Hybrid,DDD,05)

International Record Review 4/06: »Once again Marko Letonja directs what seem first-rate performances in clear sympathy with Weingartner's idiom and idealism, and in superb sound. The disc deserves a very warm recommendation.«

Symphonic Works Vol. 4

Symphony No 3 op. 49, Lustige Ouverture op. 53

Sinfonieorchester Basel, Marko Letonja

cpo 777 100-2 (SACD,Hybrid,DDD,05)

American Record Guide 12/06: »All of our writers who have reviewed these recordings have viewed them favorably, and all emphasized their melodic richness. The Basel Symphony plays splendidly, and Marko Letonja seems to be having a marvelous time.«

Symphonic Works Vol. 5

Symphony No 5 op. 71, Overture »Aus ernster Zeit« op. 71

Sinfonieorchester Basel, Marko Letonja

cpo 777 101-2 (SACD,Hybrid,DDD,06)

Classicstoday.com 11/07: »Weingartner's symphonies go through all the motions.«

Sextet op. 33 • Octet op. 73

Ensemble Acht + Oliver Triendl, Piano

cpo 777 049-2 (DDD,05)

ensemble 11/07: »The new melodic ideas constantly unfolding amid late-romantic opulence of sound and from absolutely inexhaustible imaginative resources make for a profound impression.«

String Quartets Vol. 1

Quartets No 1 op. 24 & No 3 op. 34

Sarasro Quartett

cpo 777 251-2 (DDD,06)

ClassicsToday 7/08: »The Sarasro Quartett's polished and passionate performances make the most of the composer's wide range of moods without overdoing it. This disc is self-recommending to collectors who wish to explore the string quartet genre's obscure points of interest.«

String Quartets Vol. 2

Quartet No 5 op. 81 & String Quintet op. 40

Sarasro Quartett

+ Petra Vahle, Viola

cpo 777 252-2 (DDD,07/08)

klassik-heute.com 10/10: »Wie die Musiker das monumentale Werk bewältigen, verdient ebenso höchste Bewunderung wie die Unbeirrbarkeit, mit der sie sich durch das harmonische Labyrinth des Quartetts hindurcharbeiten. Mit ihrer ebenso leidenschaftlichen wie feinfühligem Wiedergabe leisten sie einen hervorragenden Beitrag, um die zu Unrecht vergessene Musik Weingartners wieder ins Bewusstsein zu rufen.«

Felix Weingartner (1893-1942)**String Quartets Vol. 3****String Quartet No. 2 op. 26 in F minor****29'38**

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | Allegro deciso | 6'34 |
| 2 | Allegretto quasi Scherzando | 7'26 |
| 3 | Fantasia. Adagio cantabile | 10'23 |
| 4 | Vivace furioso | 5'09 |

String Quartet No. 4 op. 62 in D major**28'23**

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 5 | Allegro grazioso | 7'34 |
| 6 | Elegie. Andante un poco moto | 8'50 |
| 7 | Scherzo. Allegro vivo | 5'35 |
| 8 | Vivace assai | 6'22 |

T.T.: 58'02**Sarastro Quartett****cpo** 777 253-2Co-Production: Schweizer Radio DRS2/**cpo**

Recording: Kirche Marthalen, October 16-18, 2008

Recording Supervisor & Digital Editing: Andreas Werner

Executive Producers: Rolf Grolimund/Burkhard Schmilgun

© Cover Painting: René Victor Auberjonois, »La Dame italienne«, Basel, Kunstmuseum; © Photo: Artothek, 2011

© VG Bild-Kunst Bonn; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte© 2011 **cpo** - Made in Germany**DRS 2**

DDD

LC 8492

7 61203 172532 8