

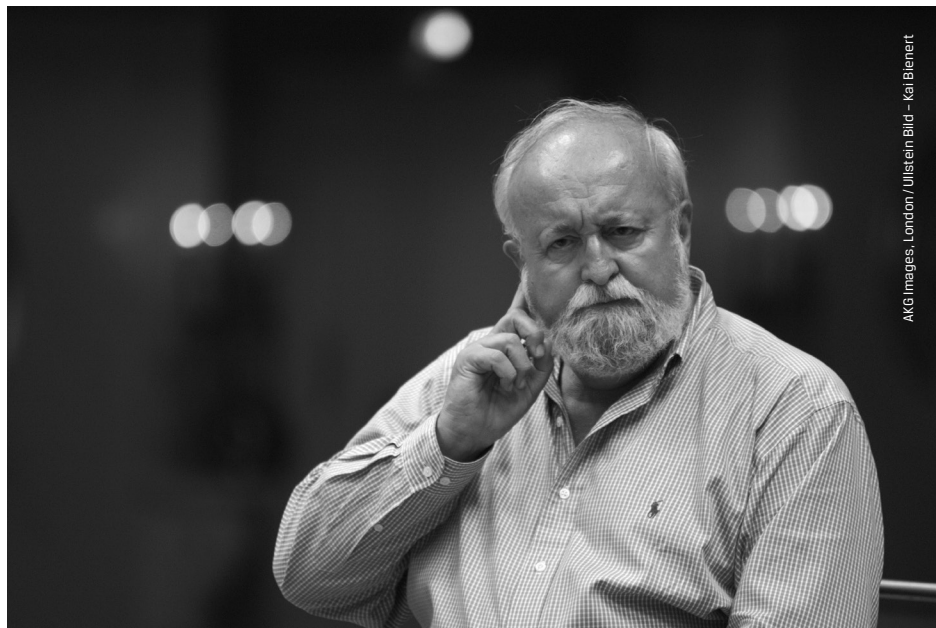
CHANDOS

PENDERECKI

COMPLETE
QUARTETS

PIOTR SZYMYŚLIK CLARINET
SILESIA QUARTET





Krzysztof Penderecki, 2005

Krzysztof Penderecki (1933 – 2020)

Complete Quartets

- | | | |
|--------------|--|-------------|
| <div>1</div> | String Quartet No. 1 (1960)
Julianowi Zarzyckiemu | 6:43 |
| <div>2</div> | String Quartet No. 2 (1968)
Heinrich Strobel gewidmet
Lento molto – Vivace – Lento molto – Vivace – Lento molto | 6:53 |
| <div>3</div> | Der unterbrochene Gedanke (1988)
for String Quartet
In Memoriam Arno Volk
Grave – Allegretto – Più mosso – Agitato – Grave | 2:10 |

	Quartet (1993)*	14:54
	for Clarinet and String Trio	
	Åke Holmquist gewidmet	
4	I Notturmo. Adagio	3:18
5	II Scherzo. Vivacissimo – Poco meno mosso – Vivacissimo – Agitato –	2:32
6	III Serenade. Tempo di Valse –	1:17
7	IV Abschied. Larghetto – Poco sostenuto – A tempo – Cadenza – Tempo I – Più animato – Sostenuto – Poco animato – A tempo – Sostenuto	7:38

	String Quartet No. 3 'Blätter eines nicht geschriebenen Tagebuches' (2008)	17:14
	(Leaves from an Unwritten Diary)	
8	Grave – Vivace – Poco meno vivace e scherzando – Vivace – Feroce – Pesante – Agitato – Tempo di Valse, poco rubato e sentimentale – Poco rubato – Agitato –	3:47
9	Adagio. Notturmo – Poco più mosso – Adagio –	3:42
10	Vivace – Pesante – Meno mosso – Vivace –	3:15
11	[Vivace] – Tranquillo – Ancora più tranquillo – Più lento – Adagio assai – Andante – Agitato – A tempo Andante – Tranquillo – Più tranquillo	6:29

	String Quartet No. 4 (2016)	6:10
	Belcea Quartett gewidmet	
12	I Andante	1:50
13	II Vivo – Pesante – [Vivo] – Pesante – Scherzando – Pesante – Molto meno mosso – Andante – Allegro giocoso – Allegretto – Poco meno mosso, calmo	4:13
		TT 54:25

Piotr Szymyślik clarinet*

Silesian Quartet

Szymon Krzeszowiec violin

Arkadiusz Kubica violin (all works except Clarinet Quartet)

Lukasz Syrnicki viola

Piotr Janosik cello

Penderecki: Complete Quartets

Introduction

Any glance over the career of Krzysztof Penderecki (1933–2020) – not least a recording such as this, spanning almost the full six decades of his creative life – must confront the same question: how do the works of his latter neo-romantic phase, beginning with his Violin Concerto No. 1 (1976–77), relate to the *avant-garde* 'sonoristic' works by which he made his early reputation? It is a question that challenges our usual understanding of an artist's career, as an expanding field of activity bound together by stylistic coherence and the diligent exploration of preferred themes. Artists – whether Beethoven or David Bowie – may leap forwards or even sideways from time to time, but it is usually possible to gather their whole *œuvre* under a single arc. It is rare for a mature artist to change direction completely.

String Quartet No. 1

When the LaSalle Quartet gave the first performance of Penderecki's First String Quartet (1960), in Cincinnati in 1962, nothing quite like it had been heard before. Dedicated to Penderecki's friend the music copyist

Julian Zarzycki, the work was written – apparently in just a few days – within the same white-hot creative period that birthed the orchestral works *Anaklasis* (1959), *Fluorescences* (1962), and the seminal *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960). Those compositions are characterised by a radical reinvention of instrumental technique in which every component of the instrument, from bow, string, reed, and key to chair and music stand, is appraised for its sound-making potential. But although he advanced a number of innovations in wind, brass, and vocal technique (notably in the St Luke Passion of 1963–66) it was with string instruments that Penderecki, whose own instrument was the violin, had his most dramatic sonic successes.

Penderecki's First Quartet became a calling card for the LaSalle and initiated a series of commissions that forms the backbone of postwar string quartet writing: after it, the LaSalle commissioned Witold Lutosławski's one and only quartet (1964), György Ligeti's second (1968), and Luigi Nono's *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979–80). Yet not until Helmut Lachenmann's *Gran Torso* of 1971–72 (not

a LaSalle commission) was Penderecki's deconstruction of string quartet playing exceeded. Although such things are common now, few scores in 1960 were prefaced by a page of guidelines for decoding their novel symbols and instructions as Penderecki's is. As well as indications for relatively normal playing techniques – *col legno*, *sul ponticello*, *senza vibrato*, and so on – it includes annotations for playing the highest available note, playing on or behind the tailpiece, striking either the strings (with the palm) or the instrument body (with the nut of the bow), and, perhaps most challengingly for string players, a *senza arco* instruction (similar to the 'hammer-on' technique of guitar playing) to trill using the fingers only.

It is with this last technique that the quartet begins, establishing a backdrop of fuzzy, semi-pitched noise the shape of which is drawn into increasingly jagged definition over the course of the work's first few minutes. Out of the thickets of *pizzicato* and other percussive sounds emerges a more 'conventional' soundworld: rhythmic motifs are passed around; there is an increased use of pitch; and after about two minutes continuous tones are introduced. From these it becomes possible to hear something like harmony (still heavily disguised), and then something like phrases, structure, and

drama. In spite of the defamiliarised context, we can make familiar associations, and it is against these that the work's concluding return to primordial noise – a recapitulation without resolution – is ultimately heard.

Whatever the reasons behind it, Penderecki's mid-70s gear change forces us to listen to early works such as this in light of the later ones, or *vice versa*. While the influence of the early nineteenth century is apparent in the enigmatically poised *Der unterbrochene Gedanke* (1988) or the deliciously nocturnal Quartet for Clarinet and String Trio (1993), dedicated to the Swedish arts administrator and Beethoven specialist Åke Holmquist, can we make out distant pre-echoes in the dramatic arc of the First Quartet? In the way in which the *arco* moments form a kind of resolution to the sonic experimentation before them (a feeling of new strength, in the manner of Beethoven's Op. 132)? Likewise, are there faint traces of, say, the first movement of Schubert's 'Der Tod und das Mädchen' (Death and the Maiden) Quartet in the vertiginous changes of dynamic at the start of the Second Quartet? Probably not, or not quite so specifically, but it does seem true that the rhetoric of early nineteenth-century music – if not its sound – was always somewhere in Penderecki's style.

String Quartet No. 2

In any case, history folds in and over itself. If not Schubert or Beethoven, there is certainly Bartók in the Second Quartet, especially the ferocious unisons of the Hungarian's Fifth Quartet, the arch-form design (in which the beginning is also the end), and the almost naive moments of calm within the chaos. At this point, 1968, Penderecki was at the height of his modernist powers: the Second Quartet was composed at the same time as his first opera, *Die Teufel von Loudun* (The Devils of Loudun), and between two masterpieces for chorus and orchestra, the 'Auschwitz Oratorio' *Dies Irae* (1967) and the massive setting of Orthodox ritual *Utrenja* (1969 – 71). As well as recapitulating many of the techniques introduced in the First Quartet (although with a greater emphasis on continuous line than percussive pointillism), Penderecki instructs his players to whistle, strum their instruments, and play in quartertones, and, at the end of the work, asks the cello slowly to detune its bottom string to plunge the piece into an inescapable conclusion. Retaining the exhilarating originality of sound of the First Quartet, the Second works through a more satisfying – if more conventional – ABA structure. Penderecki dedicated the Quartet to the German musicologist Heinrich Strobel, a long-time

supporter of his music, on the occasion of his seventieth birthday.

Der unterbrochene Gedanke / String Quartet No. 3

Besides the miniature *Der unterbrochene Gedanke*, written in memory of his friend and publisher Arno Volk (1914 – 1987), Penderecki did not return to the string quartet for another forty years. His Third Quartet, however, was his most substantial statement in the genre. In four sections – its second two sections variations on the first two – the work is framed by a short introduction and coda. The melancholy introduction, with prominent viola, introduces an unexpected shift from E flat minor to C sharp minor before the first main section, a series of variations on a primitive *Vivace* 'theme' of alternating minor thirds on G. Following these variations, of increasing complexity – one or two of which hint at the sound-orientated world of the first two quartets, recasting the minor third theme as pure texture – a short waltz leads into an *Adagio*, subtitled *Notturmo*, which comprises the bulk of the second section. After a viola cadenza, the *Vivace* music returns, recombined. The final section offers something of a departure, introducing a *kolomyika* folk melody from the Hutsul region of east Galicia. In his telling,

Penderecki first heard this tune as a child, played by his father, and although elements of it are foreshadowed in the Waltz section, it gifts the last section of the Quartet an uncomplicated clarity of its own.

The subtitle of the Third Quartet, 'Blätter eines nicht geschriebenen Tagebuches' (Leaves from an Unwritten Diary), has encouraged interpretations of the work as a retelling of the history of its composer, and there are suggestions of both earlier and later periods in his life (not least among them a chromatic theme used in the *Vivace* sections, but this motif can be heard across Penderecki's output – including the Clarinet Quartet), as well as nods to broader string quartet history from Haydn to Shostakovich. Less programmatically, though, we can think also of the fragmentary, non-narrative qualities of a diary – a freely episodic structure that closely resembles the Third Quartet's unpredictable twists and loops as the mind reinscribes and makes sense of daily unpredictability.

String Quartet No. 4

Penderecki's brisk Fourth Quartet was written for the Belcea Quartet, who gave its première at London's Wigmore Hall in 2016. The viola, given a prominent role in the Third, here takes centre stage – the first quarter

of this six-minute work is essentially a viola recitative. After a melodramatic central section, Penderecki turns once more to folk melody, a rustic country dance, for the work's conclusion.

Clarinet Quartet

Of all the chamber works of Penderecki, the connection to the early nineteenth century is most apparent in his Clarinet Quartet, the names of its movements – 'Notturmo', 'Scherzo', 'Serenade', and 'Abschied' – already carrying a wealth of associations with the romantic era. Shortly after completing the work, Penderecki participated in a symposium on his music at the Academy of Music in Kraków. There, in unusually specific fashion, he explained that it was inspired by the 1992 recording, by the Emerson String Quartet with Mstislav Rostropovich, of the String Quintet in C major, D 956 by Schubert (one of his last compositions). 'As for the Scherzo,' Penderecki explained,

my intention was to transform a typical Beethoven-style scherzo, although without quotations. The Serenade, which has a beginning but no end, is in the Viennese style. In its atmosphere it is close to the mood of the slow movement of Schubert's Quintet, but it would be difficult to find any other similarity.

Although the quartet is in four movements, it may be conceived as one large one – the last three movements are marked *attacca*, and the first and second may be played as though 'quasi attacca'. Recurring motifs, introduced in the first three short movements and then combined at greater length in the fourth, bind it still tighter. The first movement begins with a clarinet solo, to which the viola is added. When the cello enters on a low B flat pedal barely a minute later (the instrument's bottom string is tuned down one tone for this), the movement is almost over: the pedal signifies not a meeting point but a horizon towards which to depart. Hardly begun, the music is saying goodbye. The brief 'Scherzo' and 'Serenade' are related in material and in their light-hearted alternations of *stretti* and *accelerandi*, and their bathetic disintegrations, but they can only temporarily distract from the departure that is already underway.

The fourth movement begins in the nocturnal spirit of the first, but incorporating motifs from movements two and three. A long clarinet melody over ethereal string chords leads to a violin cadenza and then a semi-recapitulation of the beginning for violin and clarinet, which draws more closely upon the first movement. Where the first movement concludes around a low cello pedal, the last

coalesces a fifth higher, on F, and this time for a full three and a half minutes – longer than any previous movement: having tied up all loose ends, the quartet is able to bid farewell as it had always intended to do.

As Penderecki acknowledged at the 1993 Kraków symposium, the Clarinet Quartet marked a second turning point in his career, away from the large-scale choral and orchestral works of the 1980s and early 1990s – notably his Second to Fifth Symphonies, the operas *Die schwarze Maske* (The Black Mask) and *Ubu Rex*, and the *Polish Requiem* – and towards chamber music (a shift anticipated by *Der unterbrochene Gedanke*). These later works are characterised by a more introspective, more personal manner – and, as we can hear in the Third and Fourth Quartets well, an easier acceptance of historical precedent. The dramatic forms that had to be captured in the First and Second Quartets, in a music of sonic adventure and youthful dynamism, find a place among much lighter strokes. Nevertheless, in the Clarinet Quartet Penderecki captures a luminosity and clarity that are almost unique in his entire output, and which have made it one of his most popular works. This spirit is not only due to the inspiration of Schubert's sublime quintet, but also to a change in the manner in which the Polish composer approached his art:

The last part is called Abschied, or Farewell, but a question should be asked: a farewell to what? Maybe to some kind of music, yet not necessarily the final farewell. There have been times in my life when I would become interested in one type of music and then I would return to some other type. Recently, this mischievous goblin which has been always present somewhere in my music and my personality has calmed down, giving way to lyricism and concentration. The time has come to retreat into privacy again, to leave the turmoil.

© 2021 Tim Rutherford-Johnson

A graduate of the Academy of Music in Katowice and of the Cleveland Institute of Music where he studied with Franklin Cohen, the clarinetist **Piotr Szymyślik** went on to master his skills under Ewald Koch, Karl Leister, and Guy Deplus, among others. In the course of his career, he has worked as principal clarinetist of the Polish National Radio Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia, and Polish Chamber Philharmonic Orchestra, in Sopot, and participated in multiple tours across Europe, the United States, and Far East. Since 1993, he has held the position of principal clarinetist of the

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Among his achievements as a soloist, interpretations of the clarinet concertos of Mozart and Copland and the *Première Rhapsodie* of Debussy stand out. He is a founding member of the contemporary music ensemble Solistas de Sevilla, with which he has performed works by composers such as Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Isang Yun, and Hans Werner Henze. Since 2016 he has been a lecturer at the Academy of Orchestral Studies, established by the Barenboim-Said Foundation. His discography includes important recordings of the clarinet quintets by Mozart and Brahms, with the String Quartet of the Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, and chamber music by Alexandre Tansman, with the Silesian Quartet. Piotr Szymyślik is also engaged in research into the effect on the sound of the clarinet by the use of synthetic reeds, which he has employed since 2000, and the modification and customisation of mouthpieces in order to obtain a personal sound.

One of the leading chamber music ensembles in Poland, the **Silesian Quartet** has performed in such venues as the Concertgebouw, in Amsterdam, Wigmore Hall, in London, Wiener Konzerthaus, deSingel, in Antwerp, Berliner Schauspielhaus, Tivoli, in Copenhagen, Salle Pleyel, in Paris, Carnegie Hall, in New York,

Jordan Hall, in Boston, Hoam Art Hall, in Seoul, and Palacio de Bellas Artes, in Mexico City, and in 2019 made its début appearance at the BBC Proms, in London. From 1993 to 2017, the Quartet organised the annual International Chamber Music Festival, the twenty five editions of which brought together dozens of outstanding Polish and foreign artists. Since 2014, it has given regular performances as one of the resident ensembles of the Polish National Radio Symphony Orchestra. Its extensive discography includes recordings of music from many different periods,

manifesting a particular emphasis on Polish music of the last several decades. It has released more than fifty CDs, on Chandos Records and many other labels. The Silesian Quartet has won the Fryderyk Award of the Polish Phonographic Academy seven times, and since 2016 has been involved in a project to record the complete string quartets of Mieczysław Weinberg. In 2017, its recording of the complete string quartets by Grażyna Bacewicz, for Chandos, earned the Quartet the prestigious *Gramophone* Award for Best Chamber Music Album of the Year.



Piotr Szymyślik

Penderecki: Sämtliche Quartette

Einleitung

Jede Betrachtung von Krzysztof Penderecki (1933 – 2020) Laufbahn, und nicht zuletzt eine Einspielung wie diese, die fast die gesamten sechs Jahrzehnte seines schöpferischen Lebens umfasst, muss sich mit der Frage auseinandersetzen, in welchem Verhältnis die Werke seiner späteren, neo-romantischen Periode – beginnend mit seinem Violinkonzert Nr. 1 (1976 / 77) – zu den *avant-garde* "sonoristischen" Werken stehen, die seinen frühen Ruf begründen. Dies ist eine Frage, die das normale Verständnis der Laufbahn eines Künstlers oder einer Künstlerin als ein sich ausweitendes, von stilistischer Kohärenz und der sorgsamten Erkundung bevorzugter Themen zusammengehaltenes Tätigkeitsfeld in Frage stellt. Künstler – sei es Beethoven oder David Bowie – mögen mal vorwärts oder sogar seitwärts springen, aber in der Regel ist es möglich, ihr gesamtes Œuvre unter einem einzigen Bogen zusammenzufassen. Es ist selten, dass ein reifer Künstler so vollkommen die Richtung ändert.

Streichquartett Nr. 1

Als das LaSalle Quartet 1962 Penderecki

Erstes Streichquartett (1960) in Cincinnati uraufführte, war etwas Vergleichbares nie zuvor zu hören gewesen. Es ist Penderecki Freund, dem Musikkopisten Julian Zarzycki gewidmet und entstand – offenbar im Zeitraum nur weniger Tage – während der gleichen glutheißen kreativen Periode, die auch die Orchesterwerke *Anaklasis* (1959), *Fluorescences* (1962) und das bahnbrechende *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960) hervorbrachte. Diese Kompositionen werden von einer radikalen Neuerfindung der Instrumentaltechnik definiert, bei der jeder Bestandteil des Instruments von Bogen, Saite, Rohrblatt und Taste bis hin zum Stuhl und Notenständer im Hinblick auf sein Potential zur Klangerzeugung überprüft wird. Doch obwohl er einige Erneuerungen in der Holz-, Blechbläser- und Gesangstechnik voranbrachte (insbesondere in der Lukaspassion von 1963 – 1966), war es auf dem Gebiet der Streichinstrumente, dass Penderecki, der selbst Geige spielte, seine dramatischsten akustischen Erfolge zu verzeichnen hatte.

Penderecki's Erstes Quartett wurde zur Visitenkarte des LaSalle Quartets und führte

zu einer Reihe von Auftragswerken, welche das Rückgrat der Nachkriegskompositionen für Streichquartett ausmachen: Das Ensemble gab in der Folge Witold Lutoslawskis einziges Streichquartett (1964), György Ligetis Zweites Streichquartett (1968) sowie Luigi Nonos *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979 / 80) in Auftrag. Doch erst Helmut Lachenmanns *Gran Torso* aus den Jahren 1971 / 72 (kein Auftragswerk des LaSalle Quartets) übertraf noch Pendereckis Dekonstruktion des Streichquartett-Spiels. Obwohl heutzutage üblich ging 1960 wenigen Partituren eine ganze Seite mit Anleitungen zum Entziffern von neuartigen Symbolen und Anweisungen voraus, wie bei Penderecki der Fall. Neben Angaben zu recht normalen Spieltechniken wie *col legno*, *sul ponticello*, *senza vibrato* usw., enthält sie auch Notationen für das Spielen des höchstmöglichen Tons, Spielen auf oder hinter dem Saitenhalter, Schlagen der Saiten (mit der Handfläche) oder des Instrumentenkörpers (mit dem Frosch) sowie – vielleicht die größte Herausforderung für Streicher – eine *senza arco* Anweisung, ähnlich der "Hammer-on"-Technik beim Gitarrenspiel, bei der nur mit den Fingern getrillert wird.

Mit eben dieser Technik beginnt auch das Quartett, womit ein unscharfer, halbgestimmter Geräuschhintergrund entsteht,

dessen Form im Laufe der ersten Minuten des Werks immer schroffere Konturen erlangt. Aus dem Dickicht von *pizzicato* und anderen perkussiven Klängen tritt eine "konventionellere" Klangwelt hervor: Rhythmische Motive werden weitergegeben; der Einsatz von Tonhöhen nimmt zu, und nach etwa zwei Minuten erscheinen erstmals durchgehende Töne. Durch diese wird es möglich, etwas wie Harmonie zu hören (wenn auch immer noch stark verschleiert) und dann auch so etwas wie Phrasen, Strukturen und Drama. Trotz des verfremdeten Kontexts sind vertraute Assoziationen möglich, und vor diesen kehrt das Werk abschließend zu ursprünglichem Geräusch zurück – eine Reprise ohne Auflösung.

Was auch immer der Grund für Pendereckis Stilwechsel Mitte der 70er Jahre gewesen sein mag – er zwingt uns, sein frühes Werk im Lichte des späteren zu betrachten und umgekehrt. Während im rätselhaft ausbalancierten *Der unterbrochene Gedanke* (1988) oder dem exquisit nächtlichen, dem schwedischen Kunstadministrator und Beethoven-Spezialisten Åke Holmquist gewidmeten Quartett für Klarinette und Streichtrio (1993) der Einfluss des frühen neunzehnten Jahrhunderts deutlich zu spüren ist, stellt sich die Frage, ob dessen entfernter vorweggenommener Widerhall im

dramatischen Bogen des Ersten Quartetts zu errahnen ist. Oder schlägt er sich in der Art und Weise nieder, wie die *arco* Momente eine Form der Auflösung der ihnen vorangehenden akustischen Experimente bilden (ein Gefühl der neuen Stärke, wie in Beethovens Op. 132)? Oder gibt es in den schwindelerregenden Dynamikwechseln zu Beginn des Zweiten Quartetts Anflüge von etwa dem ersten Satz von Schuberts Quartett "Der Tod und das Mädchen"? Wahrscheinlich nicht, oder doch nicht so eindeutig, aber es scheint schon so, als sei die Rhetorik der Musik des frühen neunzehnten Jahrhunderts – wenn auch nicht ihr Klang – immer irgendwo in Pendereckis Stil zu finden gewesen.

Streichquartett Nr. 2

Fest steht, dass die Geschichte sich wiederholt. Wenn auch kein Schubert oder Beethoven, so findet sich doch im Zweiten Quartett unzweifelhaft Bartók, besonders die brutalen Unisoni des Fünften Quartetts des ungarischen Komponisten, sowie dessen bogenförmige Anlage (bei welcher der Anfang auch das Ende ist) und die fast naiven Momente der Ruhe im Chaos. Zu diesem Zeitpunkt – 1968 – befand sich Penderecki auf dem Höhepunkt seiner modernistischen Kräfte: Das Zweite Quartett entstand zur gleichen Zeit wie seine erste

Oper, *Die Teufel von Loudun* und zwischen zwei Meisterwerken für Chor und Orchester, dem "Auschwitz-Oratorium" *Dies Irae* (1967) und der gewaltigen Vertonung der orthodoxen Ritus' *Utrenja* (1969 – 1971). Während er auf viele der Techniken zurückgreift, die er bereits im Ersten Streichquartett eingesetzt hatte (allerdings mit größerer Betonung der durchgehenden Linie anstatt von perkussivem Pointillismus), weist Penderecki seine Spieler gleichzeitig auch an, zu pfeifen, die Saiten anzuschlagen sowie in Vierteltönen zu spielen, und am Schluss des Werks soll das Cello seine tiefste Saite verstimmen, um das Stück so in einen unausweichlichen Abschluss sinken zu lassen. Die aufregende Originalität des Ersten Quartetts beibehaltend, durchläuft das Zweite doch eine befriedigendere – wenn auch konventionellere – ABA-Struktur. Penderecki widmete das Quartett anlässlich dessen siebzigsten Geburtstag dem deutschen Musikwissenschaftler Heinrich Strobel, einem langjährigen Unterstützer seiner Musik.

Der unterbrochene Gedanke / Streichquartett Nr. 3

Abgesehen von der Miniatur *Der unterbrochene Gedanke*, die er im Andenken an seinen Freund und Verleger Arno Volk (1914 – 1987) schrieb, kehrte Penderecki erst vierzig Jahre später zum Streichquartett zurück. Bei seinem

Dritten Quartett handelt es sich jedoch um sein umfangreichstes Werk in diesem Genre. Es ist in vier Abschnitte aufgeteilt – wobei die letzten beiden Teile Variationen der ersten beiden darstellen –, die von einer kurzen Einleitung und einer Coda umrahmt werden. Die melancholische Einleitung, in der die Bratsche eine prominente Rolle einnimmt, führt vor dem ersten Hauptteil, einer Reihe von Variationen über ein primitives *Vivace* "Thema" alternierender kleiner Terzen auf G, einen unerwarteten Wechsel von es-Moll nach cis-Moll ein. Nach diesen Variationen von zunehmender Komplexität – von denen eine oder zwei Hinweise auf die klangerorientierte Welt der ersten beiden Quartette enthalten und das Kleine-Terz-Thema als reine Textur umgestalten – leitet ein kurzer Walzer ins *Notturmo* untertitelte *Adagio* über, welches den Hauptteil des zweiten Teils ausmacht. Einer Bratschenkadenz folgend, kehrt die *Vivace* Musik neu kombiniert wieder. Der letzte Abschnitt weicht etwas ab, indem er eine *kolomyika* Volksmelodie aus dem Hutsul Gebiet Ost-Galiziens einführt. Laut Penderecki hörte er diese Melodie zuerst als Kind von seinem Vater gespielt, und obwohl Elemente daraus in dem Walzer-Abschnitt vorweggenommen werden, verleiht sie dem letzten Teil des Quartetts eine ganz eigene unkomplizierte Klarheit.

Der Untertitel des Dritten Quartetts, "Blätter eines nicht geschriebenen Tagebuchs", hat Lesarten des Werks als eine Nacherzählung der Geschichte des Komponisten befördert, und es finden sich Andeutungen sowohl auf frühere als auch auf spätere Perioden seines Lebens (nicht zuletzt ein chromatisches Thema, das in den *Vivace* Abschnitten eingesetzt wird, wobei dieses Motiv durch Pendereckis gesamtes Schaffen hindurch zu hören ist, auch im Klarinettenquartett), sowie Anspielungen auf die umfassendere Geschichte des Streichquartetts von Haydn bis Schostakowitsch. Mit einem weniger programmatischen Ansatz kann man aber auch an die fragmentarischen, nicht erzählenden Eigenschaften eines Tagebuchs denken – einer frei episodischen Struktur, die, in der Art der die Unwägbarkeiten des Tages umschreibenden und in einen Sinnzusammenhang bringenden Gedanken, stark den unvorhersehbaren Windungen und Schleifen des Dritten Quartetts ähnelt.

Streichquartett Nr. 4

Pendereckis lebhaftes Viertes Quartett entstand für das Belcea Quartet, welches das Werk 2016 in der Londoner Wigmore Hall uraufführte. Die Bratsche, die bereits im Dritten Quartett eine wichtige Rolle gespielt hatte, steht hier im Mittelpunkt – beim ersten Viertel

dieses sechs Minuten langen Werks handelt es sich im Grunde um ein Rezitativ für Bratsche. Nach einem melodramatischen Mittelteil wendet sich Penderecki für den Abschluss des Werks einmal mehr einer Volksmelodie zu (hier einem rustikalen ländlichen Tanz).

Klarinettenquartett

Von allen kammermusikalischen Werken Pendereckis weist sein Klarinettenquartett die deutlichsten Bezüge zum frühen neunzehnten Jahrhundert auf, denn schon die Namen der einzelnen Sätze – "Notturmo", "Scherzo", "Serenade" und "Abschied" – transportieren eine Fülle an Assoziationen mit der Romantik. Kurz nach Fertigstellung des Werks nahm Penderecki an einem Symposium zu seiner Musik an der Musikakademie von Krakau teil. Dort erklärte er ungewöhnlich spezifisch, dass eine Aufnahme von Schuberts Streichquintett in C-Dur D 956 (eine seiner letzten Kompositionen) durch das Emerson String Quartet mit Mstislaw Rostropowitsch aus dem Jahr 1992 das Stück inspiriert habe. "Was das Scherzo angeht," erklärte Penderecki,

war meine Absicht, ein typisches Scherzo im Stil Beethovens umzugestalten – jedoch ohne Zitate. Die Serenade, die einen Anfang aber kein Ende hat, ist im Wiener Stil gehalten. In ihrer Atmosphäre steht sie dem langsamen Satz von Schuberts Quintett

nahe, doch es wäre schwierig, weitere Ähnlichkeiten zu finden.

Obwohl das Quartett in vier Sätzen angelegt ist, kann es auch als ein einziger großer Satz gedacht werden, denn die letzten drei sind *attacca* markiert, und der erste und zweite können "quasi attacca" gespielt werden. Wiederkehrende Motive, die in den kurzen ersten drei Sätzen eingeführt und dann im vierten ausführlicher miteinander verbunden werden, erzeugen noch größeren Zusammenhalt. Der erste Satz beginnt mit einem Klarinettensolo, zu dem die Bratsche hinzugefügt wird. Wenn das Cello kaum eine Minute später mit einem Orgelpunkt auf einem tiefen B einsetzt (die tiefste Saite des Instruments wird zu diesem Zweck einen Ton tiefer gestimmt) ist der Satz schon fast vorbei. Der Orgelpunkt bedeutet keinen Treffpunkt, sondern einen Horizont, dem entgegen sich alles entfernt. Kaum dass sie begonnen hat, verabschiedet sich die Musik wieder. Die kurzen Sätze "Scherzo" und "Serenade" sind sowohl was ihr Material als auch was ihre unbeschwerten Wechsel von *stretti*, *accelerandi* und sentimental aufgelöst angeht, miteinander verwandt, doch sie können nur vorübergehend von dem bereits begonnenen Aufbruch ablenken.

Der vierte Satz beginnt in der nächtlichen Stimmung des ersten, schließt jedoch

Motive des zweiten und dritten ein. Eine lange Klarinettenmelodie über ätherischen Streicherakkorden leitet zunächst in eine Violinkadenz und dann in eine Art Reprise des Anfangs für Violine und Klarinette über, welche stärker auf den ersten Satz zurückgreift. Während der erste Satz um einen tiefen Orgelpunkt im Cello schließt, fließt der letzte eine Quinte höher auf einem F zusammen und zwar diesmal für ganze dreieinhalb Minuten – länger als jeder der vorangegangenen Sätze: Nachdem alles geklärt ist, kann sich das Quartett genauso verabschieden, wie es von vornherein seine Absicht war.

Wie Penderecki 1993 im Krakauer Symposium einräumte, markierte das Klarinettenquartett einen zweiten Wendepunkt seiner Laufbahn, und zwar weg von den groß angelegten Chor- und Orchesterwerken der 1980er und frühen 1990er (wie etwa seinen Sinfonien Nr. 2–5, den Opern *Die schwarze Maske* und *Ubu Rex* sowie dem *Polnischen Requiem*) und hin zur Kammermusik – ein Umdenken, das von *Der unterbrochene Gedanke* vorweggenommen wurde. Ebenso wie eine leichtere Akzeptanz des historischen Beispiels (im Dritten und Vierten Quartett gut zu hören) zeichnet diese späteren Werke ihr introspektiverer, persönlicherer Charakter aus. Die dramatischen Formen, die im Ersten und Zweiten Quartett in einer Musik voll

akustischer Abenteuer und jugendlicher Energie eingefangen werden mussten, finden jetzt ihren Platz unter viel leichteren Pinselstrichen. Dennoch fängt Penderecki im Klarinettenquartett eine Leuchtkraft und eine Klarheit ein, die in seinem gesamten Œuvre fast einzigartig sind und die es zu einem seiner beliebtesten Werke gemacht haben. Dieser Geist ist nicht nur der Inspiration durch Schuberts großartiges Quintett geschuldet, sondern auch dem Wandel in der Art und Weise, in welcher der polnische Komponist an seine Kunst heranging:

Der letzte Teil heißt Abschied, doch es sollte die Frage gestellt werden: Abschied von was? Vielleicht von einer Art von Musik, doch nicht unbedingt ein endgültiger Abschied. Es gab Zeiten in meinem Leben, als ich begann, mich für eine bestimmte Art von Musik zu interessieren, und dann kehrte ich zu einer anderen Art zurück. In letzter Zeit ist der schelmische Kobold, der immer irgendwo in meiner Musik und meiner Persönlichkeit präsent war, etwas zur Ruhe gekommen und hat Lyrik und Konzentration Platz gemacht. Die Zeit ist gekommen, sich wieder ins Private zurückzuziehen, den Tumult zurückzulassen.

© 2021 Tim Rutherford-Johnson

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



© Magdalena Jodłowska / MAYO

Silesian Quartet

Penderecki: Intégrale des quatuors

Introduction

Tout regard porté sur la carrière de Krzysztof Penderecki (1933 – 2020) – en particulier une gravure comme celle-ci, qui embrasse presque intégralement les six décennies de sa vie créative – se trouvera obligatoirement confronté à la même question: quel rapport existe-t-il entre les œuvres de sa dernière phase néoromantique, ayant débuté avec son Concerto pour violon no 1 (1976 – 1977), et les œuvres "sonoristes" d'avant-garde grâce auxquelles il lança sa réputation? C'est une question qui remet en cause la façon dont nous concevons habituellement la carrière d'un artiste, la voyant comme un champ d'activité en croissance, uni par la cohérence du style et l'exploration assidue de thèmes privilégiés. Qu'il s'agisse de Beethoven ou de David Bowie, il arrive que les artistes fassent de temps à autre un bond en avant ou de côté, mais il est généralement possible de faire rentrer leur œuvre tout entière au sein d'un parcours unique. Il est rare pour un artiste arrivé à sa maturité de changer complètement de direction.

Quatuor à cordes no 1

Lorsque le Quatuor LaSalle créa le Premier

Quatuor à cordes de Penderecki (1960) à Cincinnati, en 1962, on n'avait encore jamais entendu pareille chose! Dédiée à l'ami de Penderecki, le copiste de musique Julian Zarzycki, l'œuvre avait été écrite – vraisemblablement, en quelques jours, tout au plus – durant cette même période de créativité incandescente qui avait donné naissance à ses œuvres orchestrales *Anaklasis* (1959), *Fluorescences* (1962) et la séminale *Thrène aux victimes d'Hiroshima* (1960). Ces compositions se caractérisent par une réinvention radicale de la technique instrumentale, dans laquelle chaque élément en rapport avec l'instrument – d'archet, corde, anche et clé, jusqu'à chaise et porte musique – est évalué pour sa capacité à produire un son. Néanmoins, quoi qu'il ait fait avancer un certain nombre d'innovations dans le domaine des instruments à vent, des cuivres et de la technique vocale (notamment dans la *Passion selon saint Luc* de 1963 – 1966), c'est avec les instruments à cordes que Penderecki (dont le propre instrument était le violon) a obtenu ses succès soniques les plus spectaculaires.

Le Premier Quatuor de Penderecki devint la carte de visite du Quatuor LaSalle et amorça

une série de commandes formant l'essentiel des compositions pour quatuor à cordes de l'après-guerre: après cette œuvre, le Quatuor LaSalle commanda le seul et unique quatuor écrit par Witold Lutoslawski (1964), le Deuxième Quatuor de György Ligeti (1968) et *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979 – 1980) de Luigi Nono. Il fallut cependant attendre l'œuvre d'Helmut Lachenmann, *Gran Torso*, de 1971 – 1972 (qui n'était pas une commande du Quatuor LaSalle), pour que la déconstruction de la technique de jeu du quatuor à cordes entreprise par Penderecki soit surpassée. Bien que ce soit désormais chose fréquente, en 1960, il y avait peu de partitions qui étaient précédées d'une page d'instructions permettant d'en décoder les indications et symboles inédits, comme c'est le cas pour celle de Penderecki. Outre des indications concernant des techniques de jeu assez habituelles – *col legno*, *sul ponticello*, *senza vibrato* etc. – la préface comprend des annotations stipulant de jouer la note la plus aigüe possible, de jouer sur ou derrière le cordier, de frapper soit sur les cordes (avec la paume de la main), soit sur le corps de l'instrument (avec le bouton de l'archet), et, ce qui s'avère peut-être le plus difficile pour les cordes, l'instruction *senza arco* (comparable à la technique du "hammer-on" utilisée dans le jeu de la guitare) afin de triller en n'utilisant que les doigts.

C'est à l'aide de cette dernière technique que le quatuor débute, établissant une toile de fond indistincte de bruit semi-identifiable dont la forme, au fil des quelques premières minutes de la pièce, se précise pour devenir de plus en plus irrégulière. De cette forêt de *pizzicato* et autres sons percussifs émerge un monde sonore plus "conventionnel": les motifs rythmiques passent d'un instrument à l'autre; le recours aux hauteurs identifiées s'accroît; puis vient, environ deux minutes plus tard, l'introduction de tons continus. À partir de ceux-ci, il devient possible d'entendre un semblant d'harmonie (encore profondément déguisée), puis des semblants de phrases, de structure et de forme dramatique. En dépit de ce contexte défamiliarisé, nous parvenons à créer des associations familières, et c'est à l'encontre de celles-ci que l'œuvre fait finalement entendre son retour conclusif au bruit primordial – récapitulation qui ne s'accompagne pas d'une résolution.

Le virage pris par Penderecki au milieu des années soixante-dix, quelles qu'en soient les raisons, nous force à écouter ses premières œuvres, telle celle-ci, à la lumière de ses œuvres ultérieures, ou inversement. L'influence du début du dix-neuvième siècle nous paraît évidente dans le calme et énigmatique *Der unterbrochene Gedanke*

(1988) ou dans le Quatuor pour clarinette et trio à cordes (1993) au délicieux parfum de nocturne, qui fut dédié à l'administrateur des arts et spécialiste de Beethoven, le Suédois Åke Holmquist, mais est-il déjà possible de distinguer les lointains signes précurseurs de cette influence dans l'arc dramatique du Premier Quatuor? dans la façon dont les passages *arco* apportent en quelque sorte une résolution aux expérimentations soniques qui précèdent (un sentiment de force nouvelle, à la manière de l'opus 132 de Beethoven)? De même, existe-t-il de faibles traces, disons, du premier mouvement du Quatuor de Schubert, "Der Tod und das Mädchen" (La Jeune Fille et la Mort), dans les vertigineux changements de dynamique entendus au début du Deuxième Quatuor? Il est probable que non, ou tout au moins pas si expressément; en revanche, il semble clair que la rhétorique de la musique du début du dix-neuvième siècle – à défaut du son de celle-ci – a toujours été présente dans le style de Penderecki.

Quatuor à cordes no 2

De toute façon, l'histoire se répète. À défaut de Schubert ou de Beethoven, c'est certainement Bartók que l'on retrouve dans le Deuxième Quatuor, tout particulièrement les unissons farouches trouvés dans le

Cinquième Quatuor du compositeur hongrois, la structure en forme d'arc (dans laquelle le début est aussi la fin) et les moments de calme presque naïf au sein du chaos. À ce stade, en 1968, Penderecki avait atteint son apogée de moderniste: le Deuxième Quatuor fut composé à la même époque que son premier opéra, *Die Teufel von Loudun* (Les Diables de Loudun), et entre deux chefs-d'œuvre pour chœur et orchestre, le Dies Irae "Oratorio à la mémoire des victimes d'Auschwitz" (1967) et la gigantesque mise en musique du rite orthodoxe *Utrenja* (1969 – 1971). Tout en reprenant un grand nombre des techniques introduites dans le Premier Quatuor (bien qu'en insistant ici davantage sur la continuité de la ligne plutôt que sur le pointillisme percussif), Penderecki donne aux instrumentistes l'instruction de siffler, racler de leur instrument et jouer en quarts de ton, puis, à la fin de l'œuvre, demande au violoncelliste de désaccorder lentement la corde grave de son instrument afin de faire sombrer la pièce dans une conclusion inévitable. Tout en conservant la grisante originalité sonore du Premier Quatuor, le Deuxième suit une structure de forme ABA plus satisfaisante – quoi que plus conventionnelle. Penderecki dédia le quatuor au musicologue allemand Heinrich Strobel, défenseur de longue date de sa musique, à

l'occasion du soixante-dixième anniversaire de celui-ci.

Der unterbrochene Gedanke / Quatuor à cordes no 3

Exception faite de la miniature *Der unterbrochene Gedanke*, écrite à la mémoire de son éditeur et ami, Arno Volk (1914 – 1987), Penderecki ne revint au quatuor à cordes que quarante années plus tard. Son Troisième Quatuor fut cependant sa plus imposante affirmation dans le genre. Comptant quatre sections – les deux sections venant en second, étant des variations des deux premières – l'œuvre se trouve encadrée d'une courte introduction et d'une coda. L'introduction mélancolique, qui met l'alto en valeur, introduit un passage inattendu du mi bémol mineur au ut dièse mineur avant que ne débute la première section principale, série de variations sur un "thème" primitif *Vivace* où alternent des tierces mineures sur sol. À la suite de ces variations, d'une complexité croissante – dont une ou deux font allusion au monde orienté vers le son des deux premiers quatuors, en donnant au thème en tierces mineures un rôle de simple texture – une courte valse mène à un *Adagio*, sous-titré *Notturmo*, qui comprend la majeure partie de la deuxième section. Après une cadence exécutée par l'alto, la musique

Vivace revient, recombinaison. La section finale change de direction, introduisant un air de danse traditionnelle *kolomyika*, originaire de la région houtsoule de Galicie orientale. Penderecki racontait avoir entendu l'air pour la première fois, dans son enfance, joué par son père, et bien que la section de valse en laisse présager certains éléments, cet air confère à la dernière section du quatuor une clarté et une simplicité qui lui sont propres.

Le sous-titre du Troisième Quatuor, "Blätter eines nicht geschriebenen Tagebuches" (Pages d'un journal non écrit), a encouragé à interpréter l'œuvre comme retraçant l'histoire de son compositeur. Il s'y trouve des passages suggérant des périodes tantôt plus anciennes, tantôt plus récentes de sa vie (et plus particulièrement parmi eux, un thème chromatique utilisé dans les sections *Vivace*, quoi que ce motif revienne tout au long de la production de Penderecki, y compris dans le Quatuor avec clarinette), ainsi que des clins d'œil à l'histoire plus générale du quatuor à cordes, de Haydn à Chostakovitch. Cependant, d'un point de vue moins programmatique, nous pouvons aussi penser au caractère fragmentaire, non narratif d'un journal, structure librement épisodique qui présente une ressemblance étroite avec le parcours sinueux et imprévisible du Troisième Quatuor,

l'esprit y reformulant l'imprévisibilité du quotidien pour en saisir la signification.

Quatuor à cordes no 4

Plein d'effervescence, le Quatrième Quatuor de Penderecki fut écrit à l'intention du Quatuor Belcea, qui le créa au Wigmore Hall de Londres, en 2016. L'alto, qui tenait un rôle important dans le Troisième Quatuor, occupe ici le devant de scène – le premier quart de cette œuvre longue de six minutes est pour l'essentiel un récitatif confié à l'alto. Après une section centrale mélodramatique, Penderecki se tourne une fois de plus vers le style de la mélodie traditionnelle, une danse rustique, pour conclure l'œuvre.

Quatuor avec clarinette

De toutes les œuvres de chambre écrites par Penderecki, c'est dans le Quatuor avec clarinette que le lien avec le début du dix-neuvième siècle s'avère le plus apparent, d'ailleurs le nom des mouvements – "Notturmo", "Scherzo", "Sérénade" et "Abschied" – comporte déjà toute une mine d'associations avec la période romantique. Peu après avoir achevé l'œuvre, Penderecki participa à un symposium consacré à sa musique, à l'Académie de musique de Cracovie. Ce fut là qu'il expliqua, avec une précision inhabituelle, que l'œuvre avait été inspirée par la gravure

du Quintette à cordes en ut majeur, D 956, de Schubert (une de ses dernières œuvres) qui avait été réalisée par le Quatuor à cordes Emerson, avec Mstislav Rostropovitch, en 1992. "Quant au Scherzo," expliqua Penderecki:

mon intention était de transformer un scherzo de style beethovenien typique, mais sans introduire de citations. La Sérénade, qui a un début, mais aucune fin, est écrite dans le style viennois. Elle est proche, par l'atmosphère, du mouvement lent du Quintette de Schubert, mais il serait difficile de trouver toute autre ressemblance.

Bien que le quatuor comporte quatre mouvements, il est possible de le concevoir comme un long mouvement unique – les trois derniers mouvements sont marqués *attacca*, et le premier et le deuxième peuvent se jouer "quasi attacca". Des motifs récurrents, introduits au cours des trois courts premiers mouvements pour être ensuite combinés plus longuement au cours du quatrième, contribuent à créer une union encore plus étroite. Le premier mouvement débute sur un solo de clarinette, auquel vient s'ajouter l'alto. Puis, lorsque, à peine une minute plus tard, le violoncelle fait son entrée sur une pédale grave de si bémol (la corde grave de l'instrument est abaissée d'un ton

pour l'occasion), le mouvement est presque terminé: la pédale n'indique pas un lieu de convergence, mais un horizon en direction duquel partir. Ayant à peine débuté, la musique fait déjà ses adieux. Les brefs "Scherzo" et "Sérénade" sont apparentés au niveau du matériau et de la façon enjouée dont ils font alterner *stretti* et *accelerandi*, et même par leur désagrégation bathétique, mais ils ne peuvent que détourner temporairement l'attention du départ déjà en cours.

Le quatrième mouvement débute dans l'esprit de nocturne caractérisant le premier, mais en incorporant des motifs empruntés aux mouvements deux et trois. Une longue mélodie à la clarinette, qu'accompagnent les accords éthérés des cordes, amène à une cadence au violon, puis à une semi-récapitulation du début, pour violon et clarinette, faisant davantage appel à la musique du premier mouvement. À la différence du premier mouvement qui s'achève autour d'une pédale grave tenue au violoncelle, le dernier fusionne une quinte plus haut, sur fa, et cette fois pendant pas moins de trois minutes et demie (plus longtemps que chacun des mouvements ayant précédé): ayant réglé les détails qui restaient, le quatuor est en mesure de dire adieu, comme il en avait depuis toujours l'intention.

Comme Penderecki le reconnut au cours du symposium de Cracovie, en 1993, le Quatuor avec clarinette marqua un second tournant dans sa carrière: son éloignement des œuvres chorales et orchestrales de grande envergure ayant marqué les années quatre-vingts et le début des années quatre-vingt-dix – notamment ses symphonies, de la Deuxième à la Cinquième, les opéras *Die schwarze Maske* (Le Masque noir) et *Ubu Rex*, ainsi que le *Requiem polonais* – en faveur de la musique de chambre (changement qui avait été annoncé par *Der unterbrochene Gedanke*). Ces œuvres plus tardives se caractérisent par une manière plus introspective, plus personnelle – et comme nous le percevons bien dans les Troisième et Quatrième Quatuors, l'acceptation plus facile du précédent historique. Les formes dramatiques qu'il fallait saisir, dans le Premier Quatuor et le Deuxième, au sein d'une musique tournée vers l'aventure sonore et empreinte de dynamisme juvénile, trouvent ici leur place au milieu de touches bien plus légères. Toutefois dans le Quatuor avec clarinette, Penderecki parvient à créer une luminosité et une clarté quasiment uniques dans toute sa production, ce qui en a fait une de ses œuvres les plus populaires. Cet esprit n'est pas uniquement dû à l'inspiration tirée du sublime quintette de Schubert, il provient

aussi d'un changement dans la manière dont
le compositeur polonais abordait son art:

La dernière partie s'intitule Abschied, ou
Adieu; toutefois il faudrait poser cette
question: un adieu à quoi? Peut-être à
une sorte de musique, sans qu'il s'agisse
nécessairement de l'adieu final. Il m'est
arrivé à certains moments de ma vie de me
mettre à un style de musique en particulier,
et puis de revenir à un autre. Récemment,

ce lutin espiègle qui a toujours été
présent dans un endroit quelconque de
ma musique et de ma personnalité s'est
calmé, cédant la place au lyrisme et à
la concentration. L'heure est venue de
me retirer à nouveau dans la solitude,
d'abandonner l'agitation et le trouble.

© 2021 Tim Rutherford-Johnson

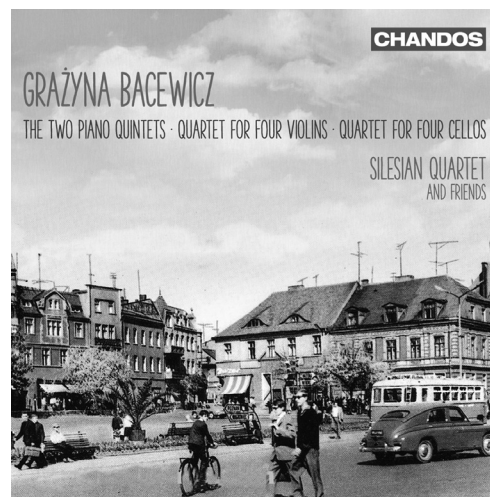
Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Also available



Bacewicz
Complete String Quartets
CHAN 10904(2)

Also available



Bacewicz
Chamber Works
CHAN 10976

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs 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 / 44.1 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 44.1 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. 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.

Executive producer Ralph Couzens
Recording producer Silesian Quartet
Sound engineer Beata Jankowska-Burzyńska
Editor Beata Jankowska-Burzyńska
Chandos mastering Patrick Friend
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Concert Hall of the Karol Szymanowski Academy of Music, Katowice, Poland;
12–17 September 2012 (all works except Quartet No. 4) and 24 January 2021 (Quartet No. 4)
Front cover Photograph of Krzysztof Penderecki, 1985 / AKG Images, London / Horst Maack
Back cover Photograph of Silesian Quartet © Magdalena Jodłowska / MAYO
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers PWP – Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, Warsaw (Quartet No. 1), PWM
Edition – Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków / Schott's Söhne Musikverlag (Quartet No.
2), B. Schott's Söhne, Mainz (*Der unterbrochene Gedanke*), Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
(other works)
© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

PENDERECKI: COMPLETE QUARTETS – Szymyslik / Silesian Quartet

CHANDOS
CHAN 20175

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20175

KRZYSZTOF PENDERECKI (1933–2020)

COMPLETE QUARTETS

- | | | |
|-------|---|----------|
| 1 | STRING QUARTET NO. 1 (1960) | 6:43 |
| 2 | STRING QUARTET NO. 2 (1968) | 6:53 |
| 3 | DER UNTERBROCHENE GEDANKE (1988)
FOR STRING QUARTET | 2:10 |
| 4–7 | QUARTET (1993)*
FOR CLARINET AND STRING TRIO | 14:54 |
| 8–11 | STRING QUARTET NO. 3 'BLATTER EINES NICHT GESCHRIEBENEN
TAGEBUCHES' (2008)
(LEAVES FROM AN UNWRITTEN DIARY) | 17:14 |
| 12–13 | STRING QUARTET NO. 4 (2016) | 6:10 |
| | | TT 54:25 |

PIOTR SZYMYSLIK CLARINET*

SILESIA QUARTET

SZYMON KRZESZOWIEC VIOLIN

ARKADIUSZ KUBICA VIOLIN (ALL WORKS EXCEPT CLARINET QUARTET)

LUKASZ SYRNICKI VIOLA

PIOTR JANDSIK CELLO

© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

PENDERECKI: COMPLETE QUARTETS – Szymyslik / Silesian Quartet

CHANDOS
CHAN 20175