

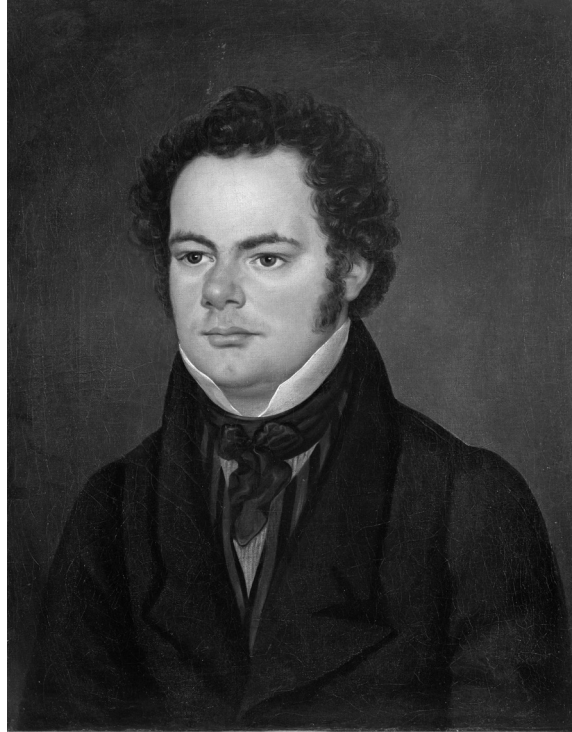
SCHUBERT

CHANDOS

| String Quartet in G major
| String Quartet in C minor 'Quartettsatz'



DORIC STRING QUARTET



Painting by Anton Felix Depauly (1801 – 1866), now in the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna / AKG Images, London / Erich Lessing

Franz Schubert, 1827 / 28

Franz Schubert (1797 – 1828)

1	Quartet, D 703 ‘Quartettsatz’ (1820) in C minor • in c-Moll • en ut mineur for two violins, viola, and cello Allegro assai	9:05
	Quartet, Op. post. 161, D 887 (1826) in G major • in G-Dur • en sol majeur for two violins, viola, and cello	52:31
2	Allegro molto moderato	22:12
3	Andante un poco mosso	11:43
4	Scherzo. Allegro vivace – Trio. Allegretto – Scherzo da capo	7:17
5	Allegro assai	11:02
		TT 61:50

Doric String Quartet

Alex Redington violin

Jonathan Stone violin

Hélène Clément viola

John Myerscough cello

Schubert: String Quartets, D 703 'Quartettsatz' and D 887

Introduction

It is hardly surprising that Franz Schubert (1797 – 1828) turned his thoughts to the string quartet almost as soon as he began composing, around the age of thirteen: he played the viola in one himself – if only a domestic affair, with his two brothers on violins and his schoolmaster father on the cello. Nor was this exceptional in the Vienna of his day, in which home music making went on all the time in the most modest households. He probably learned as much about composition from playing through quartets by Haydn, Mozart, early Beethoven, and others as from his basic training as a boy chorister and his more formal studies with Salieri. By the age of nineteen he had composed at least eleven quartets of his own: pleasing amalgams of cribs from the masters with occasional pre-echoes of the mature Schubert, but largely confined to the scope and capabilities of amateur players. No doubt several of these works would have found a ready market among Viennese musical circles had there been any possibility of publication. By his twentieth year, however, he was

bent on escaping his life as a teacher in his father's school and setting up as a freelance composer; his songs were beginning to gain him wider recognition and he had high hopes of making his name in the musical theatre. No further quartets were to appear for four years. And then, in December 1820, he sat down and launched into a new string quartet, his twelfth, that seems, without warning, to precipitate the listener into the fraught world of late Schubert.

String Quartet in C minor, D 703

In the event, he completed only the opening movement, which has, accordingly, become known, rather prosaically, as the *Quartettsatz*, meaning simply 'Quartet Movement'. But there is nothing prosaic about the music, which opens, unlike any previous string quartet, with an ominous *crescendo* of shivery *tremolo* triplets. No sooner is the home key of C minor established, than the music edges away into a long, arched, seemingly calmer second theme – except that it is in the key of A flat rather than the expected dominant, G major, and is soon interrupted

by further *tremolo* frissons, as well as flaring scalic uprushes for the first violin. After this the coda of the exposition does find its way to an uneasy G major with a wayward, lilting melody that is constantly shadowed by chromatic triplets derived from the work's introductory idea. The short development section perpetuates the pervasive feeling of instability, crosscutting tense attacks with phrases of yet another lyrical idea, and leading back unexpectedly to the recapitulation of the second subject, in B flat major. The movement swings to E flat and thence, via the frissons and flarings of the exposition, to a seemingly final stretch of C major – only to be challenged at the last moment by the long-postponed *tremolo* triplets of the opening, which pin the music down in a final C minor.

After such a turbulent, norm-breaking first movement, Schubert evidently felt the need for a complete contrast and began composing a serene *Andante* in A flat, but the sketch breaks off, after almost three minutes, at bar 41, just as the music seems about to evolve into a more eventful middle section. No sketches whatever survive for any scherzo or finale. Was Schubert himself taken aback by the innovatory wildness of his opening movement? Over the next two or three years, he was to abandon a number of major

projects – a pattern culminating in the great 'Unfinished' Symphony itself – as he strove to expand and master his means to measure up to his great hero, Beethoven. Or did he simply realise that the new Quartet was way beyond the capacity of amateur players, requiring the attention of professionals, whom he could not yet hope to interest? At any rate, there is no evidence that the completed movement was played through, in Schubert's lifetime or thereafter, until the manuscript came into the possession of Brahms, who enabled a performance in 1867 and edited the score for publication in 1870. The fragment of the second movement was not printed until 1897, and remains rarely heard.

String Quartet in G major, D 887

Schubert produced no chamber music for the next three years. Then suddenly, in February and March 1824, in remission from the venereal disease that was to undermine the rest of his brief life, he came out with a pair of string quartets back to back – the first two of three which he told a friend that he intended as studies towards a 'grand symphony'. Of these, the wistfully melodic Quartet No. 13 in A minor, D 804 'Rosamunde' was successfully premiered in March 1824 by the Schuppanzigh Quartet and published the same year, whereas

the fiercely driven Quartet No. 14 in D minor, D 810 'Death and the Maiden', though tried through in private, was not published until three years after Schubert's death. And the third of the projected trilogy was not completed until June 1826 – emerging, however, as the longest and most unyielding of all Schubert's chamber works.

Quite possibly, it was attending the Schuppanzigh Quartet's premiere of Beethoven's String Quartet in B flat, Op. 130, in March 1826, which fired Schubert's ambition. In its original form, with the 'Große Fuge' as finale, the six movements of the B flat Quartet run for an unprecedented forty-five minutes, yet the four movements of Schubert's G major Quartet amount to a good fifty minutes if the first movement exposition repeat is observed, as it is in this recording (though it is frequently elided in modern performances). For, while Schubert continues as ever to hold to the underlying forms of classicism – sonata form, scherzo and trio, rondo – his constituent paragraphs are far lengthier than the norm in Haydn or even Beethoven, and each one tends to be demarcated by its own insistent rhythm, so that the structure, particularly of the first movement, has a block-like, almost architectural spaciousness that more than

one commentator has heard as pre-echoing Bruckner (who in 1826 was still only two!). Yet if this suggests a sense of overarching stability, it is continually undermined by the tonal and expressive unease of Schubert's musical invention. The work's opening chord may be a tonic triad of G major, but the very next chord is G minor, and an ambiguous veering between major and minor modes pervades all four movements. Then, too, the obsessive use of string *tremolo* and rapid repeated-note figures imparts a continual nervous edge to the expression of a whole gamut of contrasting ideas.

The first movement opens with strutting dotted rhythms of an almost baroque formality, but the principal melody is already undercut by a falling sequence of *tremolo* harmonies. In a similar manner the second subject, on a kind of insistent polonaise rhythm, is infiltrated by scudding triplet repeated notes that run on into the development section, where they come into sometimes violent confrontation with the strutting dotted-note figure. The *Andante* second movement opens with a bleakly limping E minor cello melody over a throbbing drone sounding like a pre-echo of Schubert's song cycle *Winterreise*, of 1827, and given a slightly sinister refrain-like counter-

subject; these ideas recur several times in the movement, always in differently articulated textures. The movement's unfolding is also twice interrupted by jagged recitative-like figures and furious *tremolo* progressions that get harmonically more and more out of kilter with the minor thirds stubbornly asserted by the first violin and viola. The ostensibly more zestful B minor Scherzo is again nervy with rapid repeated notes, and only on the arrival at the genial *Ländler*-like Trio in G major do we reach the one patch of unalloyed ease in the entire work. Like the finales of the 'Great' C major Symphony and the D minor Quartet, the last movement is a virtually unbroken gallop, running over 700 bars – less aggressive than in the D minor work, but more tonally unstable as it sequences through key after key. It does eventually arrive at an emphatic G major cadence, but lingers on in the mind as a kind of anxious, endless journeying. And once again, the work's impact was belated, for although the Quartet may have been played through in private in Schubert's lifetime, it was not publicly performed complete until 1850, or published till the year after that.

Schubert still had time to write one further masterpiece of chamber music for strings: the C major String Quintet, D 956, of 1828, in which dark portents of his approaching end

are more than offset by 'heavenly lengths' of rapturous calm. Listeners may argue as to whether the G major, his last string quartet, is his greatest. But it certainly remains his most uncompromising in its vastness, and perhaps his most prophetic of the musical future.

© 2017 Bayan Northcott

Described by the magazine *Gramophone* as 'one of the finest young string quartets', whose members are 'musicians with fascinating things to say', the **Doric String Quartet** has emerged as one of Britain's leading young quartets. Its numerous awards include First Prize in the Osaka International Chamber Music Competition, Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition in Italy, and Ensemble Prize at the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern in Germany. A regular visitor to some of Europe's leading concert halls, including the Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus in Vienna, Alte Oper in Frankfurt, Laeiszhalle in Hamburg, and De Singel in Antwerp, the Quartet also has a particularly close relationship with the Wigmore Hall in London, where it took part in the Hall's recent celebration of the music of Brett Dean. It undertakes annual

tours of North America, where highlights have included performances at the Frick Museum in New York, Library of Congress and Phillips Collection in Washington DC, and Vancouver Recital Society. It has also appeared at the Carinthischer Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Delft, Grafenegg, Schwetzingen, and Incontri in Terra di Siena festivals. The Quartet has collaborated with Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Alexander Melnikov, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova, and Cédric Tiberghien. Notable scheduled events include recitals at the Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus

in Berlin, Musikverein in Vienna, and Carnegie Hall in New York. The Quartet will return to the Wigmore Hall for several performances, among them a cycle of the complete Quartets, Op. 76 by Haydn, and make appearances at the Storioni Chamber Music Festival in The Netherlands and Risør Chamber Music Festival in Norway. Having recorded exclusively for Chandos Records since 2010, the Doric String Quartet has released widely praised CDs of works by Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů, and Walton, earning two *Gramophone* Award nominations. www.doricstringquartet.com

Schubert: Streichquartette D 703 “Quartettsatz” und D 887

Einführung

Es ist kaum verwunderlich, dass sich Franz Schubert (1797 – 1828) fast von Anfang an mit der Komposition von Streichquartetten beschäftigte: Sein erstes Werk in dieser Gattung nahm er mit dreizehn Jahren in Angriff, nachdem er bereits im häuslichen Kreis an den regelmäßigen Quartettabenden teilgenommen hatte, bei denen seine beiden Brüder Geige, sein Vater Cello und er selbst Bratsche spielten. Auch war dies keineswegs ein Sonderfall im Wien seiner Zeit, wo Hausmusik selbst in den bescheidensten Familien zum Alltag gehörte. Als Komponist lernte er wahrscheinlich ebenso viel aus dem Spielen von Quartetten Haydns, Mozarts, Beethovens und anderer wie aus seiner grundlegenden Schulung als Sängerknabe und den strengeren Studien bei Salieri. Mit neunzehn Jahren hatte er bereits mindestens elf eigene Quartette vorgelegt: gefällige Pastiches aus dem Schaffen der großen Meister mit gelegentlichen Vorechos des reifen Schubert, aber weitgehend auf den Wirkungsbereich und die Fähigkeiten von Laienmusikern beschränkt. Zweifellos hätten einige dieser Arbeiten auch Abnehmer

in Wiener Musikkreisen gefunden, wenn sich eine Möglichkeit der Veröffentlichung geboten hätte. Doch zu dieser Zeit war Schubert fest entschlossen, sich aus der Enge eines Lebens als Schulgehilfe seines Vaters zu befreien und als freier Komponist zu wirken; seine Lieder fanden langsam breitere Anerkennung, und er hegte große Hoffnungen, im Musiktheater von sich reden zu machen. Vier Jahre lang erschienen keine weiteren Quartette, bevor er sich plötzlich im Dezember 1820 an ein neues Streichquartett setzte, sein zwölftes, das den Hörer nun ohne Vorwarnung in die spannungsgeladene Welt des späten Schubert zu reißen schien.

Streichquartett c-Moll D 703

Letzten Endes fand nur der Kopfsatz seine vorgesehene Gestalt, sodass das Stück unter dem prosaischen Beinamen *Quartettsatz* bekannt geworden ist. Dabei mangelt es der eigentlichen Musik keineswegs an Fantasie. Im Gegensatz zu allen vorherigen Streichquartetten beginnt der Satz mit einem ominösen Crescendo schimmernder Tremolotriolen. Kaum ist

die Grundtonart c-Moll etabliert, da weicht die Musik auf ein lang gewölbtes, scheinbar ruhigeres Nebenthema aus – nur steht es in As-Dur anstatt der erwarteten G-Dur-Dominante und wird schon bald von weiteren Tremoloschaudern und aufbrausenden Skalen in der ersten Violine unterbrochen. Daraufhin gelingt es der Expositionscoda, mit einer eigenwilligen, beschwingten Melodie, die ständig von chromatischen, aus dem Anfangsthema abgeleiteten Triolen verfolgt wird, den Weg zu einem unruhigen G-Dur zu finden. Die kurze Durchführung perpetuiert das allgegenwärtige Gefühl der Unruhe, indem er angespannte Attacken mit Phrasen eines weiteren lyrischen Themas konfrontiert und unerwartet zur Reprise des zweiten Themas in B-Dur zurückführt. Der Satz schwingt nach Es-Dur und von dort über das Schaudern und Flackern der Exposition zu einem scheinbar letzten C-Dur-Abschnitt – nur um im letzten Moment durch die lange verstummten Tremolotriolen der Einleitung herausgefordert zu werden und sich in einem abschließenden c-Moll zu fügen.

Nach einem derart turbulenten, bahnbrechenden ersten Satz verspürte Schubert offenbar das Bedürfnis nach einem deutlichen Kontrast und begann mit der Arbeit an einem ruhigen *Andante* in As-Dur,

aber kaum drei Minuten später bricht das Autograph nach einundvierzig skizzierten Takten ab – just in dem Moment, wo sich die Musik in einen lebhafteren Mittelteil zu entwickeln scheint. Von einem Scherzo oder Finale sind uns keinerlei Vorstellungen erhalten. War Schubert von der innovativen Wildheit seines Kopfsatzes selber überrascht? In den nächsten zwei, drei Jahren gab er eine ganze Reihe bedeutender Projekte auf (eine in der großen „Unvollendeten“ Sinfonie gipfelnde Tendenz), während er danach strebte, sich unter Erweiterung und Beherrschung seiner Fähigkeiten an seinem großen Vorbild Beethoven messen zu können. Oder wusste er einfach, dass er mit dem neue Quartett Laienmusiker bei weitem überfordern würde und professionelle Ensembles ansprechen musste, auf deren Interesse er noch nicht zu hoffen wagte? Jedenfalls deutet nichts darauf hin, dass der vollendete Satz noch zu Lebzeiten Schuberts oder selbst danach öffentlich dargeboten wurde, bevor die Handschrift in den Besitz von Brahms kam und dieser zunächst 1867 für eine Wiener Aufführung sorgte und dann für die Veröffentlichung drei Jahre später die Partitur editierte. Das Fragment des zweiten Satzes erschien erst 1897 im Druck und ist auch heute nur selten zu hören.

Streichquartett G-Dur D 887

Auf drei Jahre hinaus legte Schubert keine weitere Kammermusik vor. Dann aber, im Februar und März 1824 während einer Remission jener Geschlechtskrankheit, die ihn für den Rest seines kurzen Lebens plagen sollte, trat er mit einem Paar aufeinanderfolgender Streichquartette hervor: die ersten von drei solchen Werken, mit denen er sich – wie er einem Freund anvertraute – “den Weg zur großen Sinfonie” bahnen wollte. Zunächst wurde das sehnsuchtsvoll melodische Quartett Nr. 13 a-Moll D 804 (“Rosamunde”) im März vom Schuppanzigh-Quartett erfolgreich uraufgeführt, gefolgt von der Veröffentlichung noch im selben Jahr, während das heftig getriebene Quartett Nr. 14 d-Moll D 810 (“Der Tod und das Mädchen”) zwar privat gegeben, aber erst drei Jahre nach Schuberts Tod veröffentlicht wurde. Das dritte Werk in der geplanten Trilogie wurde erst im Juni 1826 vollendet und erwies sich als längstes und sperrigstes aller Kammermusikwerke Schuberts.

Durchaus möglich, dass Schubert neuen Ehrgeiz verspürte, als er im März 1826 die Premiere von Beethovens Streichquartett B-Dur op. 130 mit dem Schuppanzigh-Quartett erlebte. In seiner ursprünglichen

sechssätzigen Gestalt mit der “Großen Fuge” als Finale frappte das Werk durch beispiellose fünfundvierzig Minuten Spieldauer, und nun wird es von Schuberts G-Dur-Quartett mit vier Sätzen und gut fünfzig Minuten noch übertroffen, wenn die Exposition im ersten Satz anweisungsgemäß wiederholt wird, wie es in der vorliegenden Aufnahme der Fall ist (obwohl man in modernen Aufführungen häufig darauf verzichtet). Denn während sich Schubert weiterhin an die grundlegenden Gebote der Wiener Klassik hält – Sonatenform, Scherzo und Trio, Rondo – sind die einzelnen Abschnitte bei ihm weit länger als bei Haydn oder selbst Beethoven üblich und neigen dazu, sich individuell durch ihre eigene beharrliche Rhythmik abzugrenzen, so dass die Struktur, vor allem die des Kopfsatzes, eine blockartige, fast architektonische Weiträumigkeit aufweist, die mehr als einen Kommentator an das spätere Schaffen Bruckners erinnert hat (der 1826 erst zwei Jahre alt war!). Doch wenn dies ein Gefühl der allumfassenden Stabilität vermittelt, so wird es kontinuierlich durch die Unruhe der musikalischen Erfindungsgabe Schuberts in Klang und Ausdruck untergraben. Der Anfangsakkord des Werkes mag ein tonischer G-Dur-Dreiklang sein, wird aber sofort von einem g-Moll-Akkord

abgelöst, und dieses Schillern von Dur und Moll durchzieht alle vier Sätze. Darüber hinaus bringt der zwanghafte Einsatz von Tremolos und schnellen repetitiven Figuren eine Fülle kontrastierender Ideen fieberhaft zum Ausdruck.

Der erste Satz beginnt stolzierend mit punktierten Rhythmen von fast barocker Förmlichkeit, aber die Hauptmelodie wird bereits durch einen Abstieg von Tremolo-Harmonien untergraben. Auf ähnliche Weise wird das zweite Thema, über einem beharrlichen, polonaise-ähnlichen Rhythmus, von jagenden Triolen aus Tonwiederholungen infiltriert, die in die Durchführung münden, wo sie zuweilen heftig mit der stolzierenden Punktnotenfigur kollidieren. Der als *Andante* ausgeführte zweite Satz beginnt im Violoncello mit einer trostlos hinkenden e-Moll-Melodie über einem pochenden Bordun, wie als Vorbote der *Winterreise*, Schuberts Liederzyklus von 1827, und bekommt ein etwas unheimliches, refrainartiges Gegenthema; diese Ideen werden im Verlauf des Satzes mehrmals aufgegriffen und immer wieder anders texturiert. Die Entfaltung des Satzes wird auch zweimal durch zackige, rezitativartige Figuren und wilde Tremolo-Progressionen unterbrochen, die harmonisch mehr und

mehr aus dem Gleichgewicht geraten, während die erste Violine und Bratsche hartnäckig die Mollterzen verteidigen. Das vorgeblich schwungvollere h-Moll-Scherzo erweist sich mit schnellen Tonwiederholungen abermals als unsicher, und erst mit dem Erscheinen des geselligen, ländlerartigen Trios in G-Dur erreichen wir in diesem Werk die einzige Stätte ungetrübter innerer Ruhe. Ebenso wie die Finalsätze der „Großen“ C-Dur-Sinfonie und des d-Moll-Quartetts ist der letzte Satz ein nahezu unaufhaltsamer Gewaltritt, der über mehr als 700 Takte führt – weniger aggressiv als im d-Moll-Quartett, aber tonal unsicherer, während eine Tonstufe nach der anderen überwunden wird. Letzten Endes erreichen wir eine emphatische G-Dur-Kadenz, aber was bleibt, ist die Erinnerung an eine angsterfüllte, schier endlose Odyssee. Und auch in diesem Fall kam das Werk erst spät zur Geltung, denn obwohl das Quartett zu Lebzeiten Schuberts im privaten Kreis zu Gehör gekommen sein mag, gelangte es erst 1850 zur öffentlichen Uraufführung und ein Jahr später in Druck.

Schubert war es noch gegeben, ein weiteres Meisterwerk der Kammermusik für Streicher hervorzubringen: das Quintett C-Dur D 956 von 1828, in dem dunkle Omen

seines nahenden Endes durch "himmlische Längen" verückter Ruhe mehr als wettgemacht werden. Man mag darüber streiten, ob das G-Dur-Streichquartett, sein letztes, auch sein größtes ist. Aber mit Sicherheit ist es in seiner Weite kompromisslos wie kein anderes aus seiner Feder und vielleicht auch von größter prophetischer Kraft.

© 2017 **Bayan Northcott**
Übersetzung: Andreas klatt

Das **Doric String Quartet**, das von dem Magazin *Gramophone* als "eines der besten jungen Streichquartette" beschrieben worden ist, dessen "Musiker faszinierende Dinge zu erzählen haben", hat sich zu einem der führenden jungen Quartette Großbritanniens entwickelt. Zu seinen zahlreichen Auszeichnungen gehören der Erste Preis bei der Osaka International Chamber Music Competition, außerdem der Zweite Preis bei der Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition in Italien und der Ensemble-Preis bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern in Deutschland. Das Doric String Quartet tritt regelmäßig in einigen der angesehensten Konzertsäle Europas auf, darunter das Concertgebouw

Amsterdam, das Konzerthaus Wien, die Alten Oper Frankfurt, die Laeiszhalle in Hamburg und De Singel in Antwerpen auf. Eine besonders enge Beziehung besteht auch zur Londoner Wigmore Hall, wo es kürzlich an einer Würdigung der Musik von Brett Dean mitwirkte. Tourneen führen das Ensemble alljährlich nach Nordamerika, wo Auftritte im Frick Museum in New York, in der Library of Congress und der Phillips Collection in Washington D.C. sowie in der Vancouver Recital Society zu den Highlights zählten. Das Doric String Quartet war außerdem zu Gast beim Carinthischen Sommer und auf den Festivals in Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Delft, Grafenegg, Schwetzingen und Incontri in Terra di Siena. Das Ensemble hat mit Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Alexander Melnikov, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova und Cédric Tiberghien zusammengearbeitet. Bemerkenswerte Engagements für künftige Konzerte umfassen Recitals im Concertgebouw in Amsterdam, im Berliner Konzerthaus, im Wiener Musikverein sowie in der New Yorker Carnegie Hall. Außerdem wird das Quartett für mehrere Aufführungen in die Wigmore Hall zurückkehren, unter anderem

mit einem vollständigen Zyklus der Quartette op. 76 von Haydn. Ferner sind Auftritte auf dem Storioni Kammermusik-Festival in den Niederlanden und dem Risør Kammermusik-Festival in Norwegen geplant. Das Doric String Quartet hat seit 2010 einen Exklusivvertrag

mit Chandos Records und bei diesem Label gefeierte CDs mit Werken von Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů und Walton eingespielt, die ihm zwei *Gramophone*-Award-Nominierungen eingebracht haben. www.doricstringquartet.com

Schubert: Quatuors à cordes, D 703 “Quartettsatz”, et D 887

Introduction

Lorsqu’il se mit à composer, vers l’âge de treize ans, il n’est guère surprenant que Franz Schubert (1797 – 1828) orientât quasiment aussitôt ses pensées vers le quatuor à cordes, car il jouait lui-même de l’alto dans un de ceux-ci – même si c’était seulement au sein du cercle familial, avec ses deux frères aux violons et son maître d’école de père au violoncelle. La chose n’était pas non plus exceptionnelle dans le Vienne de son époque où l’on s’adonnait à la musique dans les foyers les plus modestes. Il est probable qu’il acquit ses connaissances en composition tout autant par la pratique des quatuors écrits par Haydn, Mozart, le jeune Beethoven et d’autres, que par la formation de base qu’il reçut en tant que jeune choriste et par ses études plus conventionnelles avec Salieri. À l’âge de dix-neuf ans, il avait déjà à son actif la composition d’au moins onze quatuors: agréables amalgames de plagiats des grands maîtres laissant pressentir à l’occasion le Schubert de la maturité, mais limités dans une large mesure au champ et aux possibilités des musiciens amateurs. Plusieurs de ces œuvres

auraient sans doute bénéficié d’un marché tout trouvé au sein des cercles musicaux viennois, s’il y avait eu une quelconque possibilité de les faire publier. À l’âge de vingt ans, il résolut toutefois de se soustraire à sa vie d’enseignant dans l’école de son père pour s’établir comme compositeur indépendant: ses chants commençaient à lui valoir une notoriété plus étendue, et il avait grand espoir de se faire un nom au théâtre musical. Il ne devait plus y avoir d’autres quatuors pendant quatre années. Puis, en décembre 1820, il s’assit à sa table pour se lancer dans l’écriture d’un nouveau quatuor à cordes, son douzième, qui, semble-t-il, précipite subitement l’auditeur dans l’univers angoissé caractéristique d’un Schubert plus tardif.

Quatuor à cordes en ut mineur, D 703

Il n’en acheva en l’occurrence que le mouvement d’ouverture, qui fut de ce fait assez prosaïquement appelé le *Quartettsatz*, ce qui signifie simplement “Mouvement de quatuor”. Il n’y a cependant rien de prosaïque dans cette musique qui, à la différence de tous les autres quatuors à cordes précédents, débute

sur un sinistre *crescendo* de triplets *tremolo* frissonnants. La tonalité de base en ut mineur est à peine établie que la musique s'en éloigne furtivement pour faire entendre un long second thème en courbe, apparemment plus calme – mis à part qu'il est en la bémol plutôt qu'en sol majeur, la dominante, à laquelle on s'attendait, puis se trouve bientôt interrompu par l'arrivée d'autres trémolos frissonnants et par de fulgurants traits ascendants dans le style de la gamme, exécutés au premier violon. Après cela, la coda de l'exposition se fraye un chemin jusqu'à un sol majeur troublé avec une capricieuse mélodie rythmée constamment escortée de triplets chromatiques dérivés de l'idée introductrice de l'œuvre. La courte section de développement perpétue le sentiment omniprésent d'instabilité, des attaques tendues y alternant avec les phrases d'une idée lyrique (qui se révèle une fois de plus nouvelle), et ramenant subitement à la récapitulation du second sujet, en si bémol majeur. Le mouvement vire au mi bémol et de là, repassant par les frissons et les éclats fulgurants de l'exposition, à un passage en ut majeur qui semble vouloir être final – mais dont la tonalité se trouve remise en question au dernier moment par le retour longtemps retardé des triplets *tremolo* de l'ouverture, qui assujettissent la musique à la tonalité finale de ut mineur.

Après un premier mouvement si turbulent, en rupture avec la norme, Schubert ressentit manifestement le besoin d'introduire un contraste total et se mit à composer un *Andante* serein en la bémol, mais dont l'esquisse s'interrompt après à peine trois minutes, à la mesure 41, juste au moment où la musique semble vouloir évoluer vers une section centrale plus mouvementée. Il ne subsiste pas la moindre esquisse de scherzo, ni même de finale. Schubert fut-il lui-même décontenancé par la violence novatrice de son mouvement d'ouverture? Pendant les deux ou trois années qui suivirent, il devait abandonner un certain nombre de projets majeurs (tendance dont la grande Symphonie "inachevée" elle-même marque l'aboutissement) alors qu'il s'efforçait de développer et de maîtriser le moyen d'égaliser son grand héros, Beethoven. S'était-il plutôt rendu compte tout simplement que son nouveau Quatuor dépassait les capacités des musiciens amateurs et exigeait l'attention de professionnels qu'il ne pouvait encore avoir l'espoir d'intéresser? Toujours est-il que rien ne permet de dire que le mouvement achevé fût joué en entier, pas plus du vivant de Schubert qu'après, jusqu'à ce que le manuscrit tombe dans la possession de Brahms, qui permit son interprétation en 1867 et en éditait la partition en vue de sa publication en 1870. Quant au

fragment du deuxième mouvement, il ne fut imprimé qu'en 1897 et reste rarement entendu.

Quatuor à cordes en sol majeur, D 887

Schubert ne produisit aucune œuvre de musique de chambre pendant les trois années qui suivirent. Puis subitement, en février et mars 1824, en rémission de la maladie vénérienne qui devait gâter le restant de sa courte vie, il produisit deux quatuors à cordes coup sur coup – les deux premiers d'un total de trois qui, confia-t-il à un ami, lui serviraient d'études préalables à l'écriture d'une "grande symphonie". De ceux-ci, le Quatuor no 13 en la mineur, D 804 "Rosamunde", œuvre mélodique teintée de nostalgie, fut créé avec beaucoup de succès par le Quatuor Schuppanzigh en mars 1824 et publié la même année, tandis que le Quatuor no 14 en ré mineur, D 810 "La Jeune Fille et la Mort", œuvre animée d'une énergie farouche, même s'il fit l'objet d'auditions intégrales en privé, ne fut publié que trois années après la mort de Schubert. Quant à la troisième œuvre de la trilogie, elle ne fut achevée qu'en juin 1826 – mais se révèle la plus longue et la plus implacable de toutes les œuvres de musique de chambre écrites par Schubert.

Il est tout à fait possible que l'ambition de Schubert fût galvanisée par le fait qu'il

assista à la création du Quatuor à cordes en si bémol, op. 130, de Beethoven qui fut donnée par le Quatuor Schuppanzigh en mars 1826. Si l'on considère l'œuvre sous sa forme originale, avec la "Große Fuge" pour finale, ses six mouvements durent quarante-cinq minutes, ce qui est sans précédent. Or les quatre mouvements du Quatuor en sol majeur de Schubert totalisent une bonne cinquantaine de minutes si on observe la reprise de l'exposition du premier mouvement, comme c'est le cas dans le présent enregistrement (bien qu'elle soit fréquemment omise dans les exécutions modernes). La raison en est que, quoique Schubert continue comme toujours de rester attaché aux formes sous-jacentes du classicisme – forme sonate, scherzo et trio, rondo – ses paragraphes constituants durent beaucoup plus longtemps qu'il n'est de norme chez Haydn voire même Beethoven, et chacun tend à se distinguer par un rythme insistant qui lui est propre, de sorte que la structure, particulièrement celle du premier mouvement, trouve une ampleur quasi architecturale, presque formée de blocs, perçue par l'oreille de plus d'un commentateur comme annonciatrice de Bruckner (qui, en 1826, n'avait encore que deux ans!). Cependant si la chose suggère une impression de stabilité globale, celle-ci se

trouve constamment minée par le sentiment d'inconfort tonal et expressif présent dans cette invention musicale de Schubert. L'œuvre débute par exemple sur un accord de tonique en sol majeur, mais un accord en sol mineur vient immédiatement après, et les quatre mouvements sont tous parcourus d'une oscillation ambiguë entre les modes majeur et mineur. De plus, l'utilisation obsédante du trémolo par les cordes, et le recours à de rapides motifs de notes répétées impartissent une nervosité permanente à l'expression de toute une gamme d'idées contrastées.

Le premier mouvement débute sur des rythmes pointés, légèrement ostentatoires, d'une solennité quasi baroque, mais la mélodie principale est déjà minée par la présence d'un enchaînement descendant d'harmonies *tremolo*. De même façon, le second sujet, dont le rythme rappelle celui d'une polonaise pleine d'insistance, est en quelque sorte envahi par des triolets aux notes répétées se succédant à toute allure, qui continuent durant la section de développement, où ils entrent parfois violemment en conflit avec le thème pointé ostentatoire. Le second mouvement, *Andante*, débute par une mélodie en mi mineur au violoncelle, qui semble clopiner sombrement au-dessus d'un bourdon au rythme fortement marqué annonçant *Winterreise*, le cycle chanté

écrit par Schubert en 1827, et présente un contresujet légèrement sinistre s'apparentant à un refrain: ces idées reviennent plusieurs fois dans le mouvement, mais toujours dans des textures qui s'articulent différemment. La progression du mouvement se trouve aussi interrompue à deux reprises par des motifs en dent de scie dans le style du récitatif et de furieuses progressions *tremolo* devenant de plus en plus déphasées sur le plan harmonique par rapport aux tierces mineures que le premier violon et l'alto continuent de préférer avec entêtement. Le Scherzo en si mineur, censé être plus enthousiaste, s'avère à nouveau nerveux, présentant des répétitions de notes rapides, et c'est seulement avec l'arrivée de l'avenant Trio en sol majeur écrit dans le style du *Ländler* que nous atteignons le seul moment de toute l'œuvre où règne un bien-être parfait. Tout comme les finales de la "Grande" Symphonie en ut majeur et du Quatuor en ré mineur, le dernier mouvement constitue un galop quasiment ininterrompu, qui s'étend sur 700 mesures – moins agressif que dans l'œuvre en ré mineur, mais montrant une plus grande instabilité tonale alors qu'il enchaîne tonalité sur tonalité. Il finit par arriver à une vigoureuse cadence en sol majeur, mais laisse à l'esprit le souvenir d'une sorte de voyage angoissé, interminable. L'impact de l'œuvre fut une fois

encore retardé car, bien qu'elle fût peut-être jouée d'un bout à l'autre en privé du vivant de Schubert, sa première interprétation intégrale en public ne fut donnée qu'en 1850, et sa publication eut lieu l'année suivante.

Schubert eut encore le temps d'écrire un autre chef d'œuvre de musique de chambre pour cordes: le Quintette pour cordes en ut majeur, D 956, datant de 1828, dans lequel les sombres présages de sa fin prochaine se trouvent plus que compensés par des "passages divins" de paix intense. Il se peut que les auditeurs ne s'accordent pas à penser que le quatuor en sol majeur, le dernier de son cru, soit aussi son plus remarquable. Quoiqu'il en soit, il demeure certainement le plus dénué de concessions du fait de son immensité, et peut-être celui qui présage le plus l'avenir musical.

© 2017 Bayan Northcott

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

Salué par le magazine *Gramophone* comme de "l'un des meilleurs jeunes quatuors à cordes" dont les membres sont "des musiciens qui ont des choses fascinantes à dire", le **Quatuor Doric** s'est imposé comme l'une des plus importants jeunes quatuors de Grande-Bretagne. Il a obtenu de nombreuses récompenses, notamment le premier prix au Concours

international de musique de chambre d'Osaka, le deuxième prix au Concours international de quatuors à cordes Premio Paolo Borciani en Italie et le prix des ensembles aux Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, en Allemagne. Il se produit régulièrement dans les salles prestigieuses d'Europe parmi lesquelles le Concertgebouw d'Amsterdam, la Konzerthaus de Vienne, l'Alte Oper à Francfort, la Laeiszhalle à Hambourg et De Singel à Anvers. Le Quatuor entretient également des liens particulièrement étroits avec le Wigmore Hall de Londres, où il a récemment participé à une célébration de la musique de Brett Dean. Il effectue chaque année des tournées de concerts en Amérique du Nord, où il s'est notamment produit au Frick Museum de New York, à la Library of Congress et à la Phillips Collection de Washington D.C., et à la Vancouver Recital Society. Il s'est également fait entendre dans les festivals suivants: Carinthischer Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Delft, Grafenegg, Schwetzingen et aux Incontri in Terra di Siena. Il a collaboré avec Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Alexander Melnikov, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova et Cédric Tiberghien. Parmi ses importantes prestations à venir figurent des récitals au Concertgebouw d'Amsterdam, à

la Konzerthaus de Berlin, au Musikverein de Vienne, et au Carnegie Hall de New York. Le Quatuor reviendra au Wigmore Hall pour plusieurs concerts, parmi lesquels un cycle complet des Quatuors, op. 76, de Haydn, et il se produira au Festival de musique de chambre de Storioni aux Pays-Bas et au Festival de musique de chambre de Risør en Norvège.

Enregistrant exclusivement chez Chandos Records depuis 2010, le Quatuor Doric a fait paraître des CD d'œuvres de Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů et Walton, qui ont remporté un immense succès et lui ont valu deux nominations aux *Gramophone* Awards. www.doricstringquartet.com

Also available



CHAN 10737

Schubert
String Quartets in A minor and D minor



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 / 96 kHz recording

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



Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Rosanna Fish
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 23 – 25 May 2016
Front cover Photograph of Doric String Quartet by George Garnier
Inlay card Photograph of Doric String Quartet by George Garnier
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2017 Chandos Records Ltd
© 2017 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



SCHUBERT: STRING QUARTETS, D 703 AND D 887 – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 10931

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10931

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

- | | | |
|-------|---|----------|
| 1 | Quartet, D 703 'Quartettsatz' (1820)
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
for two violins, viola, and cello | 9:05 |
| 2 - 5 | Quartet, Op. post. 161, D 887 (1826)
in G major • in G-Dur • en sol majeur
for two violins, viola, and cello | 52:31 |
| | | TT 61:50 |

DORIC STRING QUARTET

Alex Redington violin
Jonathan Stone violin
Hélène Clément viola
John Myerscough cello

© 2017 Chandos Records Ltd • © 2017 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUBERT: STRING QUARTETS, D 703 AND D 887 – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 10931