

CHANDOS

SCHUBERT

| String Quartet in A minor 'Rosamunde'

| String Quartet in D minor 'Death and the Maiden'



DORIC STRING QUARTET





Franz Schubert, 1825

Watercolour by Wilhelm August Rieder (1796–1880) / AKG Images, London

Franz Schubert (1797 – 1828)

Quartet, D 804 ‘Rosamunde’ 33:27

for two violins, viola, and cello
in A minor • in a-Moll • en la mineur

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | I Allegro ma non troppo | 13:00 |
| [2] | II Andante | 6:03 |
| [3] | III Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto da capo | 7:11 |
| [4] | IV Allegro moderato | 7:04 |

Quartet, D 810 ‘Der Tod und das Mädchen’ 40:15

(Death and the Maiden)
for two violins, viola, and cello
in D minor • in d-Moll • en ré mineur

- | | | |
|-----|---|-------|
| [5] | I Allegro – Più mosso | 14:58 |
| [6] | II Andante con moto | 13:00 |
| [7] | III Scherzo. Allegro molto – Trio – Scherzo da capo | 3:33 |
| [8] | IV Presto – Prestissimo | 8:33 |

TT 73:55

Doric String Quartet

Alex Redington violin

Jonathan Stone violin

Simon Tandree viola

John Myerscough cello

Schubert: String Quartets, D 810 and D 804

Introduction

All the classical Viennese masters were string players. Indeed, Leopold Mozart chided his son that he could become a violin virtuoso if he only would practice more. Haydn was probably not quite so proficient, but he was good enough to hold his own in quartet sessions with Mozart and their fellow composers Vanhal and Dittersdorf. The string playing of Beethoven was, admittedly, confined mostly to wielding his viola in the Electoral orchestra in Bonn during his teens, but Franz Schubert (1797–1828) grew up in a family circle which, like many in the Vienna of his day, could muster its own string quartet – led by his schoolmaster father, with Franz on viola. Doubtless, amongst more *gemütlich* fare, they read through the easier quartets of Haydn and Mozart, perhaps even the odd movement from Beethoven's first six String Quartets, Op. 18. Certainly, the no-fewer-than eleven numbered quartets that Schubert himself composed for the domestic circle between the ages of thirteen and nineteen comprise, for the most part, pleasing, if unambitious, extensions of the idioms of Haydn and, especially, Mozart.

Then, in December 1820, after a four-year gap, Schubert embarked on a String Quartet in C minor. Although he only completed the first movement – subsequently known as the *Quartettsatz* – plus a forty-one-bar sketch of the second, it is evident from the nervous intensity and sharp contrasts of the finished movement that things had changed. The youth who had poured out music with such carefree prodigality had evidently become more self-conscious about the challenge of measuring up to his great hero, Beethoven. Around this time a number of sonata and symphonic projects were to be left incomplete as he tried to find his way forward, an effort culminating in the unfinished Symphony in B minor of 1822. Meanwhile, he was preoccupied with stage works with which he hoped to gain more of a living. Then, early in 1823, he fell seriously ill with what was evidently syphilis. By the time his partial recovery was underway the following year, he seems to have abandoned his operatic ambitions and decided to focus seriously once more upon chamber and symphonic music, and song.

In an astonishing burst of renewal in February and March 1824, Schubert composed not only the great Octet, but also the two string quartets on this recording – though while the Quartet in A minor was performed as soon as 14 March, by the Schuppanzigh Quartet, and published that autumn, the Quartet in D minor seems not to have been publicly performed in his lifetime, and was only published in the year of his death. Both quartets allude to songs of his; both are full of his uncanny gift for infusing common chords and progressions with a poignant, sometimes sinister poetry all his own. What is striking is how different from each other the two works are in technique and character.

String Quartet in D minor ‘Death and the Maiden’

Schubert plainly still had Beethoven in mind when he launched into the D minor Quartet with an opening gesture of tragic abruptness, and all four movements are driven or underpinned by obsessively repeated rhythmic figures. Yet, where Beethoven in fiercely dramatic mode tends towards concentration – as in his F minor *Quartetto serioso*, Op. 95 – Schubert demonstrates inexorably expansive instincts. If given with exposition repeat, his opening movement

runs to some fifteen minutes. This is largely because the initially more bucolic ‘second subject’, with its lilting dotted rhythm, is immediately put through an agitated development within the exposition, even before continuing to dominate the extensive development proper. The movement is also extended by an unsettling coda, which begins in an unheralded passage of ominous chords brooding on the movement’s opening triplet figure, then seems to dash to a furious finish – only to swerve and fade away.

The stage is accordingly set for the variations in the slow second movement, in darkest G minor. Schubert assembled the twenty-four-bar theme with its recurrent pavane rhythm from the piano introduction and part of the accompaniment of his 1817 setting of *Der Tod und das Mädchen* by Matthias Claudius (1740 – 1815) – hence the nickname which the work subsequently acquired. The five ensuing variations stick closely to the structure and harmony of the theme, though the final variation is extended into a coda. The textures, however, are richly varied. In the first variation, the lead violin adds a decorative obbligato over thumping triplets; in the second, a new melody is sustained through the figuration by the cello in high register. The third variation is driven

by an insistent drum rhythm while the fourth offers a smoother transformation in G major. The G minor fifth variation comprises a long crescendo and decrescendo with a volatile cello part, finally calming into a consolatory coda in G major.

The D minor Scherzo is terse and harsh in character with a dactylic kick in its main idea. Although the through-composed D major Trio is far gentler in its gracefully undulating melody, the dactylic rhythm from the Scherzo quietly persists throughout. The *Presto* finale, by contrast, is an extended gallopade: grimly intent for much of the length of its loose sonata form, though interrupted by a hearty major key second subject leading to an insinuating longer melody that some have heard as an allusion – whether conscious or not – to the Erl King's wheedling enticement of the stricken child in Schubert's terrifying *Lied*. At the end, the music seems to speed towards a major key conclusion, only to switch back into a fatalistic D minor, marked *fff*. Some have wondered, indeed, whether the sheer force and density of certain passages in the work's outer movements burst the bounds of good quartet writing. In the 1890s, Mahler marked up the score for full string orchestra, but performances of this version suggest that what the piece gains in power, it more than loses in precision of

detail, especially in the intricate textures of the variation movement.

String Quartet No. 13 in A minor 'Rosamunde'

Although composed before the D minor, the Quartet in A minor looks further forward into the future. For here Schubert resumed his attempt, first successfully realised in the opening movement of the 'Unfinished' Symphony, to remake sonata form in his own image. Rather than the statement and development of neatly defined themes, he came more and more to rely on long, song-like melodies and their developing repetition to sustain his sonata structures – an approach that was to have a profound influence on the late romantic symphonies of Brahms, Bruckner, and Mahler. Over a wintry accompaniment of undulations and shudderings, the A minor Quartet opens with just such a melody: a lonely violin line spanning some thirty bars, the last ten turning to A major before a more agitated interplay of subsidiary material sets in. In addition to its exposition repeat, the opening melody is launched a third time at the beginning of the development, which is largely dominated by sequential extensions of its phrases; and shortened restatements of the

melody inaugurate both the recapitulation and the coda. Yet, far from sounding redundant, owing to their changing context these repetitions seem to acquire ever more significance.

For his C major second movement, Schubert ‘borrowed’ the main melody of the third Entr’acte from his incidental music to the (disastrous) play *Rosamunde, Fürstin von Zypern* (1823) by Wilhelmine von Chézy (1783 – 1856): an amiable *Andante* with some unexpectedly shadowy harmonic turns in its second half. Out of this he weaves a more discursive contrasting episode before the opening melody returns as a variation with a running accompaniment. The music builds briefly to a fierce outburst, then calms for the reprise of the contrasting episode, now in varied form and concluding with rhythmic echoes of the main idea.

Perhaps the heart of the A minor Quartet nevertheless lies in its third movement, formally a minuet and trio but actually comprising a kind of slow, gentle *Ländler*. At its start, Schubert cites the introductory figure to the words ‘Schöne Welt, wo bist du?’ from his setting of *Die Götter Griechenlands* (1819) by Friedrich von Schiller (1759 – 1805). The movement has a kind of wistfulness that anticipates Brahms.

Yet, as the tripping A major finale sets out with a theme of vernal naiveté, we may for a time believe that that beautiful lost world has been regained after all. At the centre of the movement, however, increasingly active material precipitates a brief moment of crisis, so that by the time the vernal theme winds down, it has acquired a more touchingly ambiguous charge. How far this quartet has travelled in idiom and feeling from the certainties of Haydn, Mozart, and Beethoven! It is music steeped in the longing and lost happiness of a young composer, of infinite potential, who knows that he will never again be wholly well.

© 2012 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 received rave responses from audiences and critics across the globe. It was selected for representation by the Young Concert Artists Trust in 2006, and in 2008 won First Prize in the Osaka International Chamber Music Competition in Japan, Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition in Italy,

and the Ensemble Prize at the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern in Germany. Now in its fifteenth season, the Quartet is a regular visitor to the Wigmore Hall in London where it has given a highly praised Haydn evening, broadcast by BBC Radio 3 and later released to critical acclaim on the Wigmore Hall Live label. The Quartet has also recently presented debut recitals in Amsterdam, Berlin, Brussels, Frankfurt, New York, and Washington DC; and appeared at the Carinthischer Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, Schwetzingen, Incontri in Terra di Siena, East Neuk, Florestan, and North Norfolk festivals. Further afield, the Quartet has toured throughout Australia, New Zealand, and Japan. Its busy

schedule of concerts in the UK includes residencies at Kettle's Yard in Cambridge and the Wiltshire Music Centre in Bradford-on-Avon. It has collaborated with Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Chen Halevi, Brett Dean, Piers Lane, Melvyn Tan, the Leopold String Trio, and the Florestan Trio. In the near future the Doric String Quartet will give recitals in Amsterdam, Geneva, Hanover, Moscow, and Vienna, and undertake tours in Germany, Scandinavia, Israel, and the USA. The Doric String Quartet's recent Chandos recording of Korngold's string quartets was a 2010 Critic's Choice in *Gramophone*.
www.doricstringquartet.com

Schubert: Streichquartette D 810 und D 804

Einleitung

Sämtliche Meister der Wiener Klassik spielten Streichinstrumente. Leopold Mozart machte sogar seinem Sohn den Vorwurf, dass er ein Geigenvirtuose werden könnte, wenn er bloß fleißiger übte. Haydn war vermutlich nicht so tüchtig, aber jedenfalls konnte er sich bei Quartettabenden mit Mozart und den Kollegen Vanhal und Dittersdorf beteiligen. Der junge Beethoven spielte nur die Bratsche im kurfürstlichen Orchester in Bonn. Franz Schubert (1797 – 1828) wuchs in einem typischen Wiener Familienkreis auf, der sein eigenes Streichquartett aufstellen konnte. Die erste Geige spielte sein Vater, ein Schullehrer, und Franz die Bratsche. Sicherlich zählten zu anderen, gemütlicheren Stücken auch die einfacheren Quartette von Haydn und Mozart, vielleicht sogar der eine oder andere Satz aus Beethovens ersten sechs Streichquartetten op. 18. Jedenfalls schrieb Schubert im Alter von dreizehn bis neunzehn Jahren nicht weniger als elf nummerierte Quartette für den Hausgebrauch, überwiegend ansprechende, wenn auch nicht gerade ambitionierte Erweiterungen seiner Leitsterne Haydn und vor allem Mozart.

Nach einer Pause von vier Jahren nahm Schubert im Dezember 1820 ein Streichquartett in c-Moll in Angriff. Obwohl er nur den ersten Satz vollendete – das Stück ist als der *Quartettsatz* bekannt – und einundvierzig Takte des zweiten Satzes skizzierte, geben die nervöse Intensität und ausgeprägten Kontraste des vollendeten Satzes zu erkennen, dass sich die Situation geändert hatte. Der Teenager, der die Musik mit solch sorgloser Fülle verströmt hatte, war sich offensichtlich bewusst, was es bedeutete, sich mit seinem Helden Beethoven messen zu wollen. In dieser Zeit wanderten mehrere Sonaten und Sinfonien fragmentarisch in die Schublade, während er seinen eigenen Weg suchte; das Ergebnis seiner Bemühungen war die „Unvollendete“ in h-Moll aus dem Jahr 1822. Mittlerweile befasste er sich auch mit Bühnenwerken, von denen er sich ein leichteres Leben erhoffte. Dann erkrankte er Anfang 1823 – wahrscheinlich an Syphilis. Im nächsten Jahr schien er sich etwas zu erholen, aber da hatte er seine Opernpläne bereits aufgegeben; vielmehr beschloss er, sich noch einmal ausschließlich der

Kammermusik, der Sinfonie und dem Lied zu widmen.

Im Februar und März 1824 erfuhr Schubert einen erstaunlichen Tatendrang: Er komponierte nicht nur das große Oktett, sondern auch die beiden vorliegenden Streichquartette; das a-Moll-Quartett wurde bereits am 14. März mit dem Schuppanzigh-Quartett aufgeführt und im Herbst veröffentlicht, aber das d-Moll-Quartett wurde zu seinen Lebzeiten anscheinend nie öffentlich gespielt und wurde erst im Jahr seines Todes gedruckt. Beide Werke beziehen sich auf Lieder aus seiner Feder, und beide sind von einem geradezu unheimlichen Genie erfüllt: Gewöhnliche Dreiklänge und harmonische Fortschreitungen sind von einer ihm typischen, ergreifenden, manchmal beängstigenden Poesie durchdrungen. Besonders auffallend ist der ausgeprägte Unterschied der beiden Werke von einander, in technischer Hinsicht wie auch im Charakter.

Streichquartett in d-Moll "Der Tod und das Mädchen"
Offensichtlich hatte Schubert noch immer seinen Helden Beethoven vor Augen, als er das d-Moll-Streichquartett in Angriff nahm: Es beginnt mit einem tragisch schroffen

Motiv, und sämtliche vier Sätze beruhen auf beharrlich wiederholten rhythmischen Figuren. Indes neigte Beethovens wildes Drama zur Konzentration – zum Beispiel im *Quartetto serioso* in f-Moll op. 95 – während Schubert seinem Hang zum Expansiven freien Lauf ließ. Wird die Exposition wiederholt, so dauert der Kopfsatz etwa fünfzehn Minuten, vor allem, weil das am Anfang bukolischere Nebenthema mit seinem wiegenden, punktierten Rhythmus innerhalb der Exposition erregt bearbeitet wird, ehe es die ausführliche eigentliche Durchführung beherrscht. Der Satz wird auch durch eine beunruhigende Coda verlängert; sie beginnt mit unerwarteten, unheimlichen Akkorden, die auf der Triolenfigur der Einleitung fußen, dann rast sie dem wilden Ende entgegen – weicht aber aus und verflüchtigt sich.

Es folgt der langsame Variationensatz in düsterem g-Moll. Das Thema nimmt vierundzwanzig Takte in Anspruch; die beharrliche Pavane-Rhythmik beruht auf der Einleitung und der Klavierbegleitung des Liedes *Der Tod und das Mädchen* (1817), Dichtung von Matthias Claudius (1740 – 1815), daher der Nebenname, den das Quartett führt. Die fünf anschließenden Variationen halten sich strukturell und harmonisch ziemlich genau an das Thema,

obwohl die letzte in eine Coda mündet. Der Satz ist keineswegs einheitlich: In der ersten Variation spielt die erste Geige ein dekoratives Obligato über staccato Triolen. Die zweite bringt eine neue Melodie, die von den Figuren des Cellos im hohen Register getragen wird. Die dritte ist von einem beharrlichen rhythmischen Motiv besetzt und die vierte weicht ruhig in G-Dur ab. In der fünften Variation – wieder in Moll – finden sich ein langes Crescendo und Decrescendo mit einer unsteten Cellostimme, die schließlich in die besänftigende Coda in G-Dur übergeht.

Das Scherzo in d-Moll ist knapp und hart, die Rhythmisik ist daktylisch. Das durchkomponierte Trio in D-Dur ist viel freundlicher; die Melodik wiegt anmutig dahin, doch der Daktylus ist allgegenwärtig. Hingegen ist das *Presto* Finale eine ausführliche Gallopade, zunächst ein gehetzter quasi-Sonatensatz mit einem frischen Nebenthema in Dur, das in eine längere, schmeichelnde Melodie übergeht, die – bewusst oder unbewusst – an die Worte des Erlkönigs in Schuberts grausigem Lied anklingt, mit denen er das kranke Kind zu verführen sucht. Am Ende eilt die Musik scheinbar wieder nach Dur, kehrt aber zum fatalistischen d-Moll mit dreifachem *forte* zurück. Man fragt sich, ob die Gewalt und

Dichte gewisser Partien in den Ecksätzen nicht die Grenzen guter Quartettarbeit gesprengt haben. In den 1890er Jahren richtete Mahler die Partitur für großes Streichorchester ein; bei Aufführungen dieser Fassung stellte sich heraus, dass das Stück zwar an Stärke gewinnt, dass aber das genaue Detail verloren geht, namentlich im komplexen Variationensatz.

Streichquartett Nr. 13 in a-Moll "Rosamunde"

Obwohl es vor dem d-Moll-Quartett entstand, ist das Quartett in a-Moll viel fortschrittlicher. Hier gelang Schubert nämlich der Versuch, die Sonatenform nach seiner eigenen Vorstellung zu schreiben, was ihm ja auch mit dem Kopfsatz der "Unvollendeten" gelungen war. Keine säuberliche Themenexposition und Durchführung, sondern lange Kantilenen und ihre verarbeitete Wiederholung, um dem Sonatensatz gerecht zu werden. Diese Satztechnik sollte sich auf die spätromantischen Sinfonien von Brahms, Bruckner, Mahler markant auswirken. Über der wintrig wogenden, schaudernden Begleitung entfaltet die erste Geige eine Melodie von etwa dreißig Takten, deren letzte zehn sich zu A-Dur wenden. Ihnen folgt eine

unruhige Interaktion mit Nebenmaterial. Außer der Wiederholung der Exposition wird sie noch ein drittes Mal zu Beginn der Durchführung gespielt; diese besteht überwiegend aus sequenziertem Ausbau der Phrasen. Die gekürzte Aufführung des Hauptthemas leitet die Reprise und Coda ein. Diese Wiederholungen wirken nicht überflüssig, denn dank ihres wechselnden Kontexts nehmen sie noch mehr Bedeutung an.

Für den zweiten Satz in C-Dur bediente sich Schubert der Hauptmelodie zum dritten Entr'acte der Bühnenmusik zum katastrophalen Schauspiel *Rosamunde, Fürstin von Zypern* (1823) von Wilhelmine von Chézy (1783 – 1856); ein gemütliches *Andante* mit unvermutet schattiger Harmonik in der zweiten Hälfte. Daraus entspinnt sich eine lange, kontrastierende Episode, dann kehrt die erste Melodie variiert mit einer fließenden Begleitung wieder. Die Musik steigert sich zu einem kurzen, wilden Ausbruch, dann beruhigt sich das Geschehen für die Reprise der kontrastierenden Episode, die nun etwas abgewandelt ist und mit rhythmischen Rückblicken auf das Hauptthema schließt.

Dennoch liegt das Herz des a-Moll-Quartetts wohl im dritten Satz, formell ein Menuett und Trio, aber eigentlich ein

langsamer, gemütlicher Ländler. Zu Beginn zitiert Schubert die einleitende Figur seiner Vertonung des Textes von *Die Götter Griechenlands* von Friedrich von Schiller (1759 – 1805) aus dem Jahr 1819: "Schöne Welt, wo bist du?" Die Wehmuth des Satzes scheint Brahms vorwegzunehmen.

Während das heitere Finale in A-Dur mit einem Thema voll sonniger Naivität beginnt, kann man vorübergehend glauben, dass diese verlorene, schöne Welt zurückgekommen ist. Indes bringt zunehmend erregter Stoff in der Mitte eine vorübergehende Krise, so dass der Satz, wenn das erste Thema dem Ende entgegengeht, ein ergreifend zweideutiges Gepräge erworben hat. Wie fern ist doch dieses Quartett technisch und emotional von der Gewissheit eines Haydn, Mozart, Beethoven! Diese Musik ist getränkt von dem Sehnen und verlorenen Glück eines jungen, unendlich viel versprechenden Komponisten, der wusste, dass er nie wieder ganz gesund wird.

© 2012 Bayan Northcott
Übersetzung: Gery Bramall

Nach Überzeugung der Zeitschrift *Gramophone* ist das Doric String Quartet "eines der besten jungen Streichquartette" unserer Zeit, ein Ensemble aus "Musikern

mit faszinierendem Ausdruck". Publikum und Kritik weltweit schließen sich diesem Urteil an. Das Quartett, das seit 2006 von der Nachwuchsförderungsagentur Young Concert Artists Trust vertreten wird, gewann 2008 den 1. Preis beim Internationalen Kammermusikwettbewerb von Osaka (Japan), den 2. Preis beim Internationalen Wettbewerb für Streichquartett "Premio Paolo Borciani" in Italien und den Nordmetall-Preis der Festspiele Mecklenburg-Vorpommern. Das Doric String Quartet, nun in seiner fünfzehnten Saison, tritt regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall auf, wo es einen hoch gelobten Haydn-Abend gab, der vom BBC-Klassiksender Radio 3 übertragen wurde und später unter neuerlichem kritischen Beifall auf dem Label "Wigmore Hall Live" erschien. Das Ensemble debütierte außerdem jüngst in Amsterdam, Berlin, Brüssel, Frankfurt, New York und Washington D.C., trat bei

den Festspielen Carinthischer Sommer, Incontri in Terra di Siena und Florestan sowie den Festspielen von Mecklenburg-Vorpommern, Schwetzingen, East Neuk und North Norfolk auf und bereiste Australien, Neuseeland und Japan. Im Rahmen seines lebhaften britischen Konzertkalenders wirkt das Ensemble auch als Gastquartett im Kettle's Yard Cambridge und am Wiltshire Music Centre von Bradford-on-Avon. Das Doric String Quartet hat mit Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Chen Halevi, Brett Dean, Piers Lane, Melvyn Tan, dem Leopold String Trio und dem Florestan Trio zusammengearbeitet; für die nahe Zukunft stehen Konzerte in Amsterdam, Genf, Hannover, Moskau und Wien sowie Deutschland-, Skandinavien-, Israel- und Amerikatourneen an. Unterdessen ist die vor kurzem auf Chandos erschienene Aufnahme der Korngold-Streichquartette von *Gramophone* mit dem Kritikerpreis 2010 ausgezeichnet worden.
www.doricstringquartet.com



George Garnier

Schubert: Quatuors à cordes, D 810 et D 804

Introduction

Tous les maîtres classiques viennois jouaient d'un instrument à cordes. Léopold Mozart, en effet, réprimandait son fils et lui disait qu'il pourrait devenir un virtuose du violon s'il travaillait plus. Haydn était probablement loin d'être aussi capable que lui, mais il était assez bon pour s'en tirer lorsqu'il jouait en quatuor avec Mozart ainsi qu'avec Vanhal et Dittersdorf, compositeurs comme eux. Beethoven se contenta principalement, de l'avis général, de manier son alto dans l'Orchestre électoral de Bonn au cours de son adolescence, mais Franz Schubert (1797 – 1828), lui, grandit dans un cercle familial qui, comme c'était souvent le cas à Vienne à l'époque, pouvait réunir son propre quatuor à cordes; ce fut son père, instituteur, qui le dirigeait, Franz jouant de l'alto. Sans doute, dans un registre plus *gemütlich*, parcouraient-ils les quatuors plus faciles de Haydn et de Mozart, peut-être même se mesuraient-ils au mouvement singulier des six premiers Quatuors à cordes, op. 18, de Beethoven. Schubert composa lui-même, entre treize et dix-neuf ans, non moins de onze quatuors à cordes destinés à être joués

en famille, qui sont pour la plupart, certes, des compositions plaisantes, sans ambition peut-être, dans la ligne de l'écriture de Haydn et, surtout, de Mozart.

Puis, en décembre 1820, après une interruption de quatre ans, Schubert se lança dans la composition d'un Quatuor à cordes en ut mineur. Bien qu'il ne terminât que le premier mouvement – connu plus tard sous le nom de *Quartettsatz* – et une esquisse de quarante-et-une mesures du deuxième, la fiévreuse intensité et les forts contrastes du mouvement achevé montrent clairement que les choses avaient changé. Le compositeur qui dans sa jeunesse avait produit des flots de musique avec tant d'insouciante prodigalité était manifestement gagné par l'inquiétude du défi qu'il avait à relever: se mesurer à son grand héros, Beethoven. Vers cette époque, il dut abandonner un certain nombre de projets de symphonies ou de sonates tandis qu'il tentait de progresser, un effort dont le point culminant fut la Symphonie inachevée en si mineur de 1822. Entre temps, Schubert s'était préoccupé d'œuvres scéniques espérant, avec elles, mieux gagner sa vie. Puis, au

début de 1823, il tomba gravement malade, atteint manifestement de syphilis. Et quand il fut finalement en bonne voie de se rétablir en partie l'année suivante, il semble avoir abandonné ses ambitions opératiques et décidé de se focaliser sérieusement une fois de plus sur la musique symphonique, la musique de chambre et la mélodie.

Dans une étonnante explosion de renouveau en février et mars 1824, Schubert composa non seulement le grand Octuor, mais aussi les deux quatuors à cordes repris dans cet enregistrement – mais si le Quatuor en la mineur fut exécuté dès le 14 mars, par le Quatuor Schuppanzigh, et publié en automne de la même année, le Quatuor en ré mineur semble ne pas avoir été joué en public du vivant de Schubert et ne fut édité que l'année de son décès. Les deux quatuors rappellent des mélodies de sa composition; tous deux sont habités par ce don étrange qu'il avait d'insuffler à des accords et des progressions ordinaires une poésie poignante, parfois sinistre, qui lui était particulière. Il est frappant de voir à quel point les deux œuvres diffèrent par la technique et le caractère.

Quatuor à cordes en ré mineur “La Jeune Fille et la mort”
Schubert avait encore clairement Beethoven

à l'esprit lorsqu'il choisit pour introduire le Quatuor en ré mineur un épisode d'une soudaineté tragique, les quatre mouvements étant tous propulsés ou étayés par des motifs rythmiques répétés de manière obsédante. Cependant là où Beethoven de manière férocelement dramatique tend vers la concentration – comme dans le *Quartetto serioso*, op. 95, en fa mineur – Schubert fait preuve d'instincts inexorablement expansifs. S'il est joué avec la reprise de l'exposition, son mouvement introductif dure environ quinze minutes. Ceci est dû en grande partie au fait que le “second sujet” initialement plus bucolique, avec son rythme pointé cadencé, fait immédiatement l'objet d'un développement agité dans l'exposition, avant même de continuer à dominer l'ample développement proprement dit. Le mouvement se prolonge aussi par une coda inquiétante qui commence par un passage inattendu d'accords de mauvais augure ressassant le motif de triolets du début du mouvement, puis semble se précipiter vers une fin tempétueuse – pour simplement s'écartier de sa trajectoire et s'évanouir.

Le décor est ainsi planté pour les variations du lent deuxième mouvement, dans la tonalité plus sombre de sol mineur. Schubert assembla le thème de vingt-quatre mesures

de l'introduction au piano, avec son rythme récurrent de pavane, et une partie de sa mise en musique de 1817 de *Der Tod und das Mädchen* de Matthias Claudius (1740 – 1815) – d'où l'intitulé donné à l'œuvre plus tard. Les cinq variations suivantes sont étroitement en rapport avec la structure et l'harmonie du thème, bien que la variation finale se prolonge en une coda. Les textures, toutefois, sont richement variées. Dans la première variation, le premier violon ajoute une partie obligatoire décorative sur des triolets répétés; dans la deuxième, une nouvelle mélodie est étayée par l'ornementation du violoncelle dans le registre aigu. La troisième variation est animée par un rythme de tambour insistant tandis que la quatrième est une variation plus douce, en sol majeur. La cinquième en sol mineur comprend un long crescendo et decrescendo avec une partie de violoncelle pétulante, s'acheminant finalement vers une coda apaisante en sol majeur.

Le Scherzo en ré mineur est brusque et âpre avec un rythme dactylique dans son motif principal. Bien que le Trio en ré majeur composé sans répétitions soit beaucoup plus doux avec sa mélodie qui ondoie gracieusement, le rythme dactylique du Scherzo persiste paisiblement tout du long. Le *Presto* final, par contre, est une longue

chevauchée, au dessein inflexible pendant presque tout le déroulement de sa forme sonate assez libre, mais un second sujet dans une tonalité majeure plus caressante vient l'interrompre, menant à une mélodie plus longue que certains ont entendue comme une allusion – consciente ou non – à l'épisode de l'invitation ensorcelante adressée à l'enfant victime du Roi des Aulnes dans le *Lied* terrifiant de Schubert. À la fin, la musique semble se précipiter vers une conclusion en majeur, mais seulement pour retourner à un ré mineur fataliste, annoté *fff*. Certains se sont demandé en effet si par la pure force et densité de certains passages dans les premier et dernier mouvements de l'œuvre les limites de l'écriture d'un bon quatuor n'étaient pas dépassées. Dans les années 1890, Mahler adapta la partition pour un orchestre à cordes complet, mais les exécutions de cette version ont montré que la pièce perdait davantage en précision du détail qu'elle ne gagnait en puissance, particulièrement dans la trame complexe du mouvement des variations.

**Quatuor à cordes no 13 en la majeur
"Rosamunde"**
Bien qu'il l'ait composé avant le Quatuor en ré mineur, Schubert, dans le Quatuor en la mineur, jette un regard plus loin dans

le futur. Ici en effet, le compositeur tenta, comme il le fit d'abord, avec succès, dans le mouvement introductif de la Symphonie inachevée, de refondre la forme sonate à son image. Plutôt que d'énoncer et de développer des thèmes nettement définis, il en vint de plus en plus à se baser sur de longues mélodies à l'allure de chant, répétées et développées, pour étayer ses formes sonates – une approche qui allait avoir une profonde influence sur les symphonies romantiques tardives de Brahms, de Bruckner et de Mahler. Sur un accompagnement âpre, tout en ondulations et en frémissements, le Quatuor en la mineur commence précisément par une mélodie dans cet esprit: une ligne solitaire au violon couvrant une trentaine de mesures, les dix dernières s'orientant vers la tonalité de la majeur avant que ne s'amorce l'interaction agitée du matériau subsidiaire. Outre sa répétition dans l'exposition, la mélodie introductory est entonnée une troisième fois au début du développement qui est largement dominé par des extensions séquentielles de ses phrases; puis, des reprises abrégées de la mélodie introduisent à la fois la réexposition et la coda. Cependant, loin de sembler redondantes, en raison du changement de contexte, ces répétitions semblent gagner sans cesse en signification.

Pour son deuxième mouvement en ut majeur, Schubert "emprunta" la mélodie principale du troisième entracte de la musique de scène de la désastreuse pièce *Rosamunde, Fürstin von Zypern* (1823) de Wilhelmine von Chézy (1783 – 1856): un *Andante* aimable avec, de manière inattendue, quelques tournures harmoniques sombres, dans sa seconde partie. À partir de ceci, il tisse un épisode plus discursif, formant un contraste, avant que la mélodie introductory ne réapparaisse sous forme de variation avec un accompagnement rapide. La musique s'oriente brièvement vers une féroce explosion, puis s'apaise pour la reprise de l'épisode qui contraste, maintenant varié dans sa forme et concluant avec des échos rythmiques de l'idée principale.

Mais peut-être le troisième mouvement est-il le cœur même du Quatuor en la mineur; formellement c'est un menuet et trio, mais comprenant en fait un genre de *Ländler* lent et doux. Au début, Schubert cite le motif introductory des mots "Schöne Welt, wo bist du?" de sa mise en musique de *Die Götter Griechenlands* (1819) de Friedrich von Schiller (1759 – 1805). Le mouvement est empreint d'une sorte de mélancolie qui annonce Brahms.

Cependant, alors que le finale trébuchant en la majeur s'amorce avec un thème d'une

naïveté printanière, nous pouvons penser un moment que ce merveilleux monde perdu a été retrouvé après tout. Au centre du mouvement toutefois, un matériau de plus en plus actif précipite un bref instant de crise, si bien que lorsque le thème printanier vient à perdre de sa force, il s'est paré d'une ambivalence plus touchante. Comme ce quatuor s'est éloigné quant au langage et à l'émotion des certitudes de Haydn, de Mozart et de Beethoven! C'est une musique imprégnée de la nostalgie et du bonheur envolé d'un jeune compositeur, au potentiel infini, qui sait qu'il ne sera plus jamais tout à fait bien.

© 2012 Bayan Northcott

Traduction: Marie-Françoise de Meeùs

Le magazine *Gramophone* parle du Quatuor Doric comme de "l'un des meilleurs jeunes quatuors à cordes" dont les membres sont "des musiciens qui ont des choses fascinantes à dire". Cet ensemble a été salué de manière dithyrambique par le public et par la critique dans le monde entier. Sélectionné pour être représenté par le Young Concert Artists Trust en 2006, il a obtenu en 2008 le premier prix au Concours international de musique de chambre d'Osaka au Japon, 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. Maintenant dans sa quinzième saison, ce quatuor se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres, où il a donné une soirée Haydn couronnée de succès et diffusée sur la BBC Radio 3; en outre, ce programme a été publié en CD sous le label Wigmore Hall Live, suscitant un accueil très favorable de la critique. Récemment, le Quatuor Doric a aussi fait ses débuts à Amsterdam, Berlin, Bruxelles, Francfort, New York et Washington DC; il s'est également produit aux festivals suivants: Carinthischer Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, Schwetzingen, Incontri in Terra di Siena, East Neuk, Florestan et North Norfolk. Dans des pays plus lointains, il est parti en tournée en Australie, en Nouvelle Zélande et au Japon. Il a un programme de concerts chargé au Royaume-Uni avec des résidences à Kettle's Yard à Cambridge et au Wiltshire Music Centre de Bradford-on-Avon notamment. Il a collaboré avec Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Chen Halevi, Brett Dean, Piers Lane, Melvyn Tan, le Trio à cordes Leopold et le Trio Florestan. Le Quatuor Doric donnera prochainement des concerts à Amsterdam, Genève, Hanovre, Moscou et

Vienne, et fera des tournées en Allemagne, en Scandinavie, en Israël et aux États-Unis. Son récent enregistrement des quatuors à cordes de

Korngold pour Chandos lui a valu le "Critic's Choice" du magazine *Gramophone* en 2010.
www.doricstringquartet.com



George Garnier

Also available



Korngold
The String Quartets
~~~~~

Also available

---



CHAN 10661

Walton  
String Quartets  
∞

Also available

---



Schumann  
String Quartets, Op. 41  
~~~~~

Also available



Korngold
String Sextet • Piano Quintet



You can now 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 Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below
or via e-mail at srevill@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
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Mary McCarthy
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 10 – 12 April 2012
Front cover Photograph of Doric String Quartet by George Garnier
Inlay card Photograph of Doric String Quartet by George Garnier
Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2012 Chandos Records Ltd
© 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



George Garnier

SCHUBERT: STRING QUARTETS – Doric String Quartet

CHAN
CHAN 10737

CHANOS DIGITAL

CHAN 10737

SCHUBERT: STRING QUARTETTS – Doric String Quartet

CHAN
CHAN 10737

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

[1] - [4]

Quartet, D 804 'Rosamunde'

33:27

for two violins, viola, and cello
in A minor · in a-Moll · en la mineur

[5] - [8]

Quartet, D 810 'Der Tod und das Mädchen'

40:15

(Death and the Maiden)
for two violins, viola, and cello
in D minor · in d-Moll · en ré mineur

TT 73:55

DORIC STRING QUARTET

Alex Redington violin
Jonathan Stone violin
Simon Tandree viola
John Myerscough cello

© 2012 Chandos Records Ltd © 2012 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England