

VOLUME 1
MOZART
STRING QUARTETS
'PRUSSIAN' QUARTETS

CHANDOS



DORIC STRING QUARTET



Wolfgang Amadeus Mozart, c. 1789

Portrait by an anonymous artist, now in a private collection
Heritage Images / Fine Art Images / AKG Images, London

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

The Three 'Prussian' String Quartets

COMPACT DISC ONE

Quartet, KV 575 (1789) 24:30
in D major • in D-Dur • en ré majeur

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Allegretto | 8:12 |
| 2 | Andante | 4:28 |
| 3 | Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto da capo senza repliche | 5:24 |
| 4 | Allegretto | 6:25 |

Quartet, KV 589 (1790) 27:53
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Allegro | 10:05 |
| 6 | Larghetto | 7:09 |
| 7 | Menuetto. Moderato – Trio – Menuetto da capo | 6:40 |
| 8 | Allegro assai | 3:58 |

TT 52:30

COMPACT DISC TWO

	Quartet, KV 590 (1790)	37:30
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
1	Allegro moderato	13:11
2	Andante	10:32
3	Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto da capo	4:02
4	Allegro	9:43
		TT 37:30

Doric String Quartet

Alex Redington violin

Ying Xue violin

Hélène Clément viola

John Myerscough cello

The members of the Doric String Quartet perform using a set of classical bows by Luis Emilio Rodriguez Carrington.



© Benjamin Ealovega Photography

Doric String Quartet

Mozart: 'Prussian' Quartets

Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 230 years since his death, is inestimably large. His *œuvre* shows extraordinary achievements in every vocal and instrumental genre current in his time, from his sublime masses to his lewd catches and clever canons. Three decades before his birth, the 'new simplicity', or *galant*, revolution had commenced: counterpoint became less significant, melody became simpler, and symmetry began to rule at all levels, from motives and phrases to entire movements. In his music, Mozart incorporates these trends into a subtle and satisfying architecture, bringing a sense of balance and wholeness and embodying all the virtues of classical architecture, art, and rhetoric.

Mozart experimented with every major genre early in life, and continued to engage with all of them until his death. The string quartets are no exception: he wrote his first quartet at the age of fourteen, continuing with the form until his last years, when he

wrote the three quartets presented here. In 1789 Mozart was experiencing financial difficulties. An opportunity presented itself to visit King Friedrich Wilhelm II of Prussia (1744 – 1797), a well-known patron of the arts and, like his uncle and predecessor Frederick the Great, a better than average royal musician. Mozart departed Vienna for Potsdam on 8 April, and on 26 May he performed for the king. He left with a little money and a royal commission to compose six string quartets, of which these three are the only ones he was able to complete.

Until about 1772, the preferred instrument of Friedrich Wilhelm had been the viola da gamba, but he then moved with the times and transferred his skills to the more modern instrument, the cello. As crown prince he studied with the great French cellist Jean-Pierre Duport from or after 1773, when the latter arrived to lead the cello section of the royal orchestra. Friedrich Wilhelm supported his love of music with his wealth, which proved very productive: as well as Mozart, the two other great names of the Viennese classical school, Haydn and Beethoven,

wrote fine works for him, as did several other composers.

We do not know if the king ever played these works, but Mozart must have assumed it possible that he did. Like the other composers, Mozart was keenly aware of the king's taste and ability. The music of these quartets is a far more effective and beautiful form of royal flattery than any typically grovelling dedication. It is often said that the works emphasise the cello, but that can only be true in comparison with previous quartets by Mozart and others. In fact, Mozart gives melodic material to all four instruments, thereby completing the cello's long process of emancipation from bass line player. But he was even more subtle: he crafted the cello parts very carefully to please the king. We have evidence that as a viola da gamba player, Friedrich Wilhelm was not comfortable with fast technical passages, preferring pleasant melodic lines in the *galant* style. In the quartets the cello is given many beautiful singing melodies, but passages which would require a strong technique are strenuously avoided. This is clearly not characteristic of the cello part in Mozart's other late works: the symphonies and operas of this period contain many technically demanding passages, written for professional orchestral cellists.

To assist in his striving for a beautiful *cantabile*, Mozart lifts the cello into what was then its highest register, and it remains there for entire melodies. It seems that Mozart found this to be a necessary response to the situation: he was unwilling to essay a texture in which the cello played singing melodies, but remained in the lower register. Because of the constraints, real or otherwise, on the quartet texture that he perceived in this commission, Mozart seems inadvertently to have defined it for the next century: the viola and cello can inhabit almost any register, and the higher instruments may accompany them at higher or lower pitch. Here again, the writing contrasts strongly with that of his orchestral cello parts. At last, equality is achieved.

In eighteenth-century writings, the terms *Kenner* (the connoisseur who understands music) and *Liebhaber* (the amateur who likes music but has no understanding of it) appear frequently. String quartets and similar genres for small chamber music formations were private music, written for and performed by *Kenner*, in the home – or salon or palace –, not in the concert hall. Not only in these quartets, but in others of the time, we expect to find certain subtleties to delight the royal or bourgeois performers.

Quartet in D, KV 575

Though innovative in texture, the quartets are conventional in form. The first quartet commences with a typical sonata form movement. In a work which is to emphasise the cello, that instrument is paradoxically absent for the entire eight bars of the first subject. This theme has two parts, both played by the first violin: a broad but rather conventional melody for four bars, and an apparently insignificant four-bar tag or transition to the repetition of the theme in the viola. When the king played the beautifully expansive second subject, he may have been amused by a light touch of humour which would normally go unnoticed: the first four notes, a rising arpeggio, have already been stolen by the viola player in finishing off the first subject. The development section is a little unusual, in that it makes no reference to the main themes until it is almost over – and even then, the melodic part of the first subject is rushed through at double speed. Instead, the development introduces a new theme, in the first violin, which is followed by a contrapuntal exploration of the possibilities of that apparently insignificant tag figure which ended the first subject.

The *Andante* finds it quite easy to be songlike, as its main theme is based on

Mozart's earlier song *Das Veilchen*, KV 476 (1785). For the quartet he converts the theme from duple to triple time, both versions sounding equally natural and charming. The cellist 'rules' the middle section, and then continues to command attention with the return of the main theme. The *Menuetto* commences in a typically light and charming manner, but after the repeat of the first section comes a moment of intense operatic drama – or is Mozart just having a little joke, as this action dissolves into a rather comical game of chase and tag? Almost the entire trio section is devoted to a soaring melody in the cello, the viola player executing the bass line on the two lowest strings.

The finale is a monothematic sonata rondo, a form which is not as forbidding as it sounds. 'Monothematic' does not mean that there is only one tune: it means that the second subject is the same tune as the first, but identifiable as the second subject because it is in the dominant key. As always in Mozart's case, there are subsidiary melodies which float in and out gracefully. Predictably, the sonata rondo form contains elements of both of its components. The subject is first announced by the cello, accompanied by the viola; at the first rondo return it appears as a violin duet; the cello heralds the development

section by playing it in the relatively distant key of F major; and at the final return the theme is again played by the cello, but with accompanying arabesques in the violins. At the coda we think we may be treated to a fugue, but it is not to be.

Quartet in B flat, KV 589

It is easy to see why sonata form remained the favourite choice for significant opening movements over many generations: its constraints make it deeply satisfying, but within those constraints it is infinitely flexible. The most interesting aspect of the first movement of the second quartet is that it has two equally significant second subjects, which contrast not only with the first but with each other. Both are introduced by the cello. The first of them is a rather bland and short rising and falling motive, while the second is an interesting and less predictable sinuous running motive. The development section concerns itself with the first subject, as well as with many iterations and variants of a vigorous triplet motive which first appeared within the second subject area.

The cello introduces the songlike first theme of the *Larghetto*. The technically trickier second theme is given to the cello after having been announced by the first violin, one of the

more demanding moments for the cellist in these quartets. Fortunately, the cellist never has to deal with the brilliant fast scale passages which are found in the first violin part. Probably the most interesting aspect of the *Menuetto* is its trio section. This commences with an innocuous, almost pedestrian theme, but the second part introduces a short but dangerous-sounding development section which threatens to venture into the distant key of D flat major, before backing off and returning to the home key of E flat. The finale, marked *Allegro assai*, is a brief and very bubbly sonata rondo, with a few subtle tricks to reward the attentive listener or player. Of particular interest in the development section are the appearance of the main theme in D flat major; the sudden silences, which Mozart may have learned from C.P.E. Bach, whom he admired greatly; and also the witty inversions of the theme, played first *legato* and then *staccato*. These inversions are also present in the charming coda, which finishes softly.

Quartet in F, KV 590

The first subject of the *Allegro moderato* of the third quartet, a strong unison theme comprising just an arpeggio and a scale, would be more appropriate to a symphony than a quartet, were it not for Mozart's paradoxical

and witty marking of the first bar as *piano*, the *forte* appearing unexpectedly in the second bar. Like the equivalent movement of the Quartet in B flat, it has two second subjects: the first is a gentler version of the first subject, in the dominant key, and the second is a soaring cello melody. After a strong announcement, the development section commences with a very amusing touch: the inner voices work their way through a standard chord sequence around E flat, while the first violinist and later the cellist appear to be attempting an improvisation, or perhaps have lost their place in the music. The remainder of the development section is an energetic contrapuntal working of scales derived from the end of the first subject.

Another monothematic movement, the *Andante* has the simplest theme imaginable. After its first statement it is continuously decorated with soaring and sinking arabesques by anybody who happens not to be playing the main theme itself. The *Menuetto* has a certain bucolic awkwardness about it, partly occasioned by the unusual seven-bar phrases in the minuet section, which are followed by five-bar phrases in the Trio; and also by the odd lines in the first violin part, which dominates the movement.

The finale is the only movement in these quartets which approaches the complexity of

the last movement of one of Mozart's most celebrated late works, Symphony No. 41, the 'Jupiter'. The fact that Mozart wrote it in sonata form, uniquely among the finales in these quartets, gives it a certain gravity – though the bright tempo and general cheerfulness may work against this to some extent. The first subject consists of running semiquavers, and whenever some other melody is played, it will be accompanied by some variant of this theme, which gives the effect of a perpetual motion, only interrupted by a few dramatic pauses. We would expect the second subject to be in the dominant key of C major, but instead it appears in C minor and then immediately in E flat major. The running semiquavers of the first subject in the accompanying parts are probably more interesting than the second theme itself. Mozart seems to have thought so, because he leaves the second subject out of the development section, instead composing it almost entirely of swift repetitions and imitations of the running semiquaver material and its inversion. Unlike many composers alive today, who make good use of the repeat sign and the copy, paste, and transpose functions, Mozart generally has so many ideas that he often tosses one in without making extensive use of it. In this finale,

that characteristic is exemplified by the tiny, witty passage in the first violin, accompanied by rustic drones in the lower instruments, which appears at the end of the exposition and again at the end of the movement. It provides a humorous change from the subtleties everywhere else in the *Allegro*. This is truly a fitting end to Mozart's work in the string quartet genre.

© 2021 Michael O'Loughlin

The **Doric String Quartet** is firmly established as one of the leading quartets of its generation, receiving enthusiastic responses from audiences and critics around the globe. Formed in 1998, it won First Prize at the 2008 Osaka International Chamber Music Competition and Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition. Its repertoire ranging from Haydn through Bartók and Korngold to Adès, the Quartet maintains a schedule that takes it to the leading concert halls of the world, including the Amsterdam Concertgebouw, Wiener Konzerthaus, Berliner Konzerthaus, Elbphilharmonie Hamburg, Musée du Louvre in Paris, Carnegie Hall in New York, and Kioi Hall in Tokyo, while making regular appearances at Wigmore Hall in London. A highlight of its programmes in

the 2019 / 20 season was Brett Dean's String Quartet No. 3; given its world premiere in June 2019, *Hidden Agendas* was co-commissioned for the Quartet by the Berliner Konzerthaus, Carnegie Hall, String Quartet Biennale Amsterdam, Edinburgh International Festival, Musica Viva Australia, and West Cork Chamber Music Festival. Other season highlights included tours of Japan, Israel, and the USA, besides four performances at Wigmore Hall.

Since 2010 the Doric String Quartet has recorded exclusively for Chandos Records, its releases spanning a repertoire from Schumann to Korngold and Walton, as well as works with orchestra, such as Elgar's *Introduction and Allegro* and John Adams's *Absolute Jest*. 2019 saw the release of the Quartet's benchmark recording of the complete string quartets by Britten, whilst future plans include the continuation of its series devoted to quartets by Haydn. In 2015 it was appointed Teaching Quartet in Association at the Royal Academy of Music in London and in 2018 took over the Artistic Directorship of the Mendelssohn on Mull Festival. Hélène Clément, the violist of the Doric String Quartet, plays an instrument made by Francesco Guissani from 1843, previously owned by Frank Bridge and Benjamin Britten and on generous loan from Britten-Pears Arts.

Mozart: Preußische Quartette

Einführung

Der Beitrag von Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) zur Beglückung der Menschheit, sowohl während seines kurzen Lebens als auch in den 230 Jahren seit seinem Tod, ist unermesslich. Sein Schaffen zeugt von außerordentlichen Leistungen in allen seinerzeit üblichen Gattungen der Gesangs- und Instrumentalmusik, von seinen erhabenen Messen bis hin zu seinen unzüchtigen Liedern und gewandten Kanons. Drei Jahrzehnte vor seiner Geburt hatte die neue Schlichtheit der "galanten" Revolution eingesetzt: Der Kontrapunkt verlor an Bedeutung, Melodien wurden einfacher und Symmetrie begann, auf allen Ebenen vorzuherrschen, von Motiven und Phrasen bis hin zu ganzen Sätzen. In seiner Musik verbindet Mozart diese Tendenzen zu einer subtilen und befriedigenden Architektur mit einem Gefühl der Ausgewogenheit und Geschlossenheit, das alle Werte klassischer Architektur, bildender Kunst und Rhetorik verkörpert.

Mozart experimentierte schon früh im Leben mit sämtlichen bedeutenden

Gattungen und beschäftigte sich mit allen bis zu seinem Tod. Die Streichquartette machen da keine Ausnahme: Er schrieb sein erstes Quartett im Alter von vierzehn Jahren und setzte seine Auseinandersetzung mit der Form bis in seine letzten Lebensjahre fort, als er die vorliegenden drei Quartette komponierte. Im Jahre 1789 sah sich Mozart finanziellen Schwierigkeiten ausgesetzt. Es bot sich die Gelegenheit zu einem Besuch bei König Friedrich Wilhelm II. von Preußen (1744 – 1797), ein bekannter Kunstmäzen und, ebenso wie sein Onkel und Vorgänger Friedrich der Große, ein überdurchschnittlich kompetenter königlicher Musiker. Mozart machte sich am 8. April auf die Reise von Wien nach Potsdam, und am 26. Mai spielte er für den König. Als er wieder abreiste, hatte er ein wenig Bargeld in der Tasche, außerdem den königlichen Auftrag, sechs Streichquartette zu komponieren, von denen die vorliegenden drei die einzigen sind, die er fertigstellen konnte.

Bis etwa 1772 hatte Friedrich Wilhelm als Hauptinstrument die Gambe bevorzugt, doch dann passte er sich den Zeitläuften

an und übertrug seine Fähigkeiten auf das modernere Cello. Als Kronprinz studierte er um oder nach 1773 bei dem berühmten französischen Cellisten Jean-Pierre Duport, nachdem dieser eintraf, um die Cellogruppe des königlichen Orchesters zu leiten.

Friedrich Wilhelm unterstützte seine Liebe zur Musik mit seinem Vermögen, was sich als äußerst produktiv erwies: Neben Mozart schrieben die beiden anderen großen Namen der Wiener Klassik, Haydn und Beethoven, erlesene Werke für ihn, ebenso wie mehrere andere Komponisten.

Wir wissen nicht, ob der König diese Werke jemals gespielt hat, aber Mozart muss angenommen haben, dass es möglich war. Wie die anderen Komponisten wusste Mozart genau über den Geschmack und die Fähigkeiten des Königs Bescheid. Die Musik dieser Quartette ist eine erheblich wirksamere und bewundernswere Art der Schmeichelei als jede noch so anbiedernde Widmung. Es heißt oft, die Werke bevorzugten das Cello, aber das kann man nur im Vergleich zu früheren Quartetten Mozarts und anderer behaupten. In Wahrheit verteilt Mozart melodisches Material auf alle vier Instrumente und vollendet so den langen Prozess der Emanzipation des Cellos von seiner Funktion als Träger der Basslinie.

Aber er war noch feinsinniger: Er gestaltete die Cellopartien sehr sorgfältig im Hinblick auf den König. Es gibt Belege dafür, dass sich Friedrich Wilhelm als Gambenspieler nicht mit schnellen komplizierten Passagen wohlfühlte und vielmehr angenehm melodische Linien im galanten Stil bevorzugte. In den Quartetten wurden dem Cello oft wunderbar sangliche Melodien zugeteilt, während Passagen, die eine hochgradige Spieltechnik erfordern würden, nach Möglichkeit vermieden werden. Dies ist eindeutig untypisch für die Celloparts in Mozarts anderen Spätwerken: Die Sinfonien und Opern dieser Zeit enthalten zahlreiche technisch anspruchsvolle Passagen, gedacht für professionelle Orchesterzellisten.

Um seinem Bestreben nach einem schönen *cantabile* behilflich zu sein, hebt Mozart das Cello in seine damals höchste Stimmlage, und es verbleibt dort für ganze Melodien. Wie es scheint, empfand Mozart dies als notwendige Reaktion auf die Situation: Er war nicht bereit, eine Textur zu gestalten, in der das Cello sangliche Melodien spielte und dabei im tieferen Register verblieb. Wegen der mehr oder weniger realen Beschränkungen der Quartettstruktur, die er in diesem Auftrag sah, scheint Mozart sie ungewollt für das nächste Jahrhundert definiert zu

haben: Bratsche und Cello können in fast allen Stimmungen spielen, und die höheren Instrumente können sie in der höheren oder tieferen Lage begleiten. Auch hier steht die Stimmführung in krassm Gegensatz zu der seiner orchestralen Cellostimmen. Endlich ist Gleichheit erreicht.

In Schriften des achtzehnten Jahrhunderts sind häufig die Begriffe *Kenner* (im Sinne des musikalischen Sachverständs) und *Liebhaber* (ohne eingehende Kenntnisse) zu lesen. Streichquartette und ähnliche Genres für kleine Kammermusikgruppen waren private Musik, für Kenner geschrieben und von ihnen daheim, im Salon oder Palast gespielt, nicht im Konzertsaal. Nicht nur in diesen Quartetten, sondern auch in anderen aus dieser Zeit, können wir gewisse Feinheiten erwarten, um die königlichen oder bürgerlichen Interpreten zu erfreuen.

Quartett in D-Dur KV 575

Die Quartette sind zwar von der Textur her innovativ, aber von der Form her konventionell. Das erste Quartett beginnt mit einem typischen Sonatensatz. In einem Werk, in dem das Cello hervorgehoben werden soll, schweigt das Instrument paradoxerweise für die gesamten acht Takte des Hauptthemas. Dieses Thema steht in zwei Teilen, die beide

von der ersten Violine vorgetragen werden: eine breit angelegte, aber eher konventionelle viertaktige Melodie, und ein anscheinend unbedeutender viertaktiger Anhang bzw. eine Überleitung zur Wiederholung des Themas in der Bratsche. Wenn der König das wunderbar expansive Seitenthema spielte, mochte ihn ein Anflug von Humor amüsiert haben, der normalerweise unbeachtet bleiben würde: Die ersten vier Noten, ein ansteigendes Arpeggio, sind bereits vom Bratschisten zum Abschluss des Hauptthemas gestohlen worden. Die Durchführung ist ein wenig ungewöhnlich, da sie fast bis zum Ende keinen Bezug auf die Hauptthemen nimmt – und selbst dann wird der melodische Teil des Hauptthemas eilig in doppeltem Tempo durchgespielt. Stattdessen stellt die Durchführung ein neues Thema in der ersten Violine vor, gefolgt von einer kontrapunktischen Erforschung der Möglichkeiten jenes anscheinend unbedeutenden Anhängsels, mit dem das Hauptthema ein Ende fand.

Das *Andante* hat kein Problem damit, sanglich zu klingen, da sein Hauptthema auf Mozarts früherem Lied *Das Veilchen* KV 476 (1785) beruht. Für das Quartett verwandelt er das Thema vom Zweier- zum Dreiertakt, und beide Fassungen klingen gleichermaßen natürlich und charmant. Der Cellist "regiert"

den Mittelabschnitt und lenkt dann mit der Rückkehr des Hauptthemas weiterhin die Aufmerksamkeit auf sich. Das *Menuetto* setzt in typisch leichter und anmutiger Weise ein, doch auf die Wiederholung des ersten Abschnitts folgt ein Moment eindringlich opernhafter Dramatik – oder ist das nur Mozarts kleiner Scherz, da dieser Vorgang sich in ein eher komisches Verfolgungsspielchen auflöst? Fast das ganze Trio ist einer aufstrebenden Melodie im Cello gewidmet, wobei der Bratschist die Basslinie auf seinen beiden tiefen Saiten beiträgt.

Das Finale ist ein monothematisches Sonatenrondo, eine Form, die nicht so furchteinflößend ist, wie sie klingt. „Monothematisch“ heißt nicht, dass es nur eine Melodie gibt: Es bedeutet, dass das Seitenthema die gleiche Melodie wie das Hauptthema enthält, nur als Seitenthema identifizierbar, weil es in der Tonart der Dominante steht. Wie immer bei Mozart gibt es untergeordnete Melodien, die graziös ein- und aussetzen. Wie nicht anders zu erwarten, enthält die Sonatenrondoform Elemente beider Komponenten. Das Thema wird zuerst vom Cello eingeführt, begleitet von der Bratsche; bei der ersten Rondo-Wiederholung erscheint es als Duett der Violinen; das Cello verkündet die Durchführung, indem es in

der eher abgelegenen Tonart F-Dur gespielt wird, und bei der letzten Wiederkehr wird das Thema erneut vom Cello dargeboten, doch jetzt mit begleitenden Arabesken der Violinen. Bei der Coda hoffen wir, womöglich mit einer Fuge bedacht zu werden, aber es soll nicht sein.

Quartett in B-Dur KV 589

Es ist leicht zu verstehen, warum die Sonatensatzform über viele Generationen hin die beliebteste Wahl für bedeutsame Kopfsätze blieb: Ihre Beschränkungen machen sie zutiefst befriedigend, aber in diesen Schranken ist sie unendlich flexibel. Das interessanteste am Kopfsatz des zweiten Quartetts ist, dass er zwei gleich wichtige Seitenthemen hat, die sich nicht nur vom Hauptthema, sondern auch voneinander abheben. Beide werden vom Cello eingeführt. Beim ersten handelt es sich um ein eher farbloses und kurzes ansteigendes und abfallendes Motiv, während das zweite ein interessantes und weniger vorhersehbares, gewunden ablaufendes Motiv ist. Die Durchführung beschäftigt sich mit dem Hauptthema sowie mit zahlreichen Abfolgen und Varianten eines energischen Triolenmotivs, das zuerst im Bereich des Seitenthemas erschien.

Das Cello stellt das sangliche Hauptthema des *Larghetto* vor. Das spieltechnisch heiklere Seitenthema wird dem Cello übertragen, nachdem es zuerst von der ersten Violine angespielt worden ist – einer der anspruchsvolleren Momente für den Cellisten in diesen Quartetten. Glücklicherweise muss der Cellist sich nie mit den brillanten schnellen Tonleiterpassagen abgeben, die sich im Part der ersten Violine finden. Der wohl interessanteste Aspekt des *Menuetto* ist dessen Trio. Dies setzt mit einem harmlosen, beinahe langweiligen Thema ein, doch der zweite Teil stellt eine kurze, aber gefährlich klingende Durchführung vor, die droht, in die entlegene Tonart Des-Dur abzuwandern, ehe sie sich besinnt und zur Grundtonart Es-Dur zurückkehrt. Das Finale mit der Bezeichnung *Allegro assai* ist ein knappes und ausgesprochen temperamentvolles Sonatenrondo mit ein paar subtilen Tricks, die dem aufmerksamen Hörer oder Interpreten zugutekommen. Von besonderem Interesse in der Durchführung sind das Auftreten des Hauptthemas in Des-Dur, die unvermittelten Abbrüche, die Mozart von C.P.E. Bach gelernt haben könnte, den er sehr bewunderte, und außerdem die geistreichen Umkehrungen des Themas, erst *legato* und dann *staccato* gespielt. Diese Umkehrungen

kommen auch in der charmanten Coda vor, die leise verklingt.

Quartett in F-Dur KV 590

Das Hauptthema des *Allegro moderato* im dritten Quartett, ein kräftiges Unisono, das nur aus einem Arpeggio und einer Tonleiter besteht, wäre eher einer Sinfonie als einem Quartett angemessen, wäre da nicht Mozarts paradoxe und launige Vortragsbezeichnung für den ersten Takt als *piano*, woraufhin das *forte* unerwartet im zweiten Takt folgt. Wie der entsprechende Satz im B-Dur-Quartett enthält dieser zwei Seitenthemen: Das erste ist eine sanftere Version des Hauptthemas in der Dominanttonart, das zweite eine hoch aufsteigende Cellomelodie. Nach einer kraftvollen Ankündigung fährt die Durchführung mit einem besonders geistreichen Kniff fort: Die Mittelstimmen durchlaufen eine übliche Akkordsequenz um Es-Dur, während der Primgeiger und danach der Cellist sich scheinbar an einer Improvisation versuchen oder vielleicht nicht mehr in der Musik mitkommen. Der Rest der Durchführung ist ein energisches kontrapunktisches Bearbeiten der Tonleitern, die vom Ende des Hauptthemas herrühren.

Das *Andante*, ein weiterer monothematischer Satz, hat das denkbar

schlichteste Thema. Nach seiner ersten Aufstellung wird es kontinuierlich von jenen, die nicht gerade das Hauptthema selbst spielen, mit ansteigenden und abfallenden Arabesken dekoriert. Das *Menuetto* hat etwas von einer gewissen bukolischen Unbeholfenheit an sich, was zum Teil an den ungewöhnlichen siebentaktigen Phrasen im Menuett liegt, denen im Trio fünftaktige Phrasen folgen, und auch an der eigenartigen Stimmführung der ersten Violine, die den Satz bestimmt.

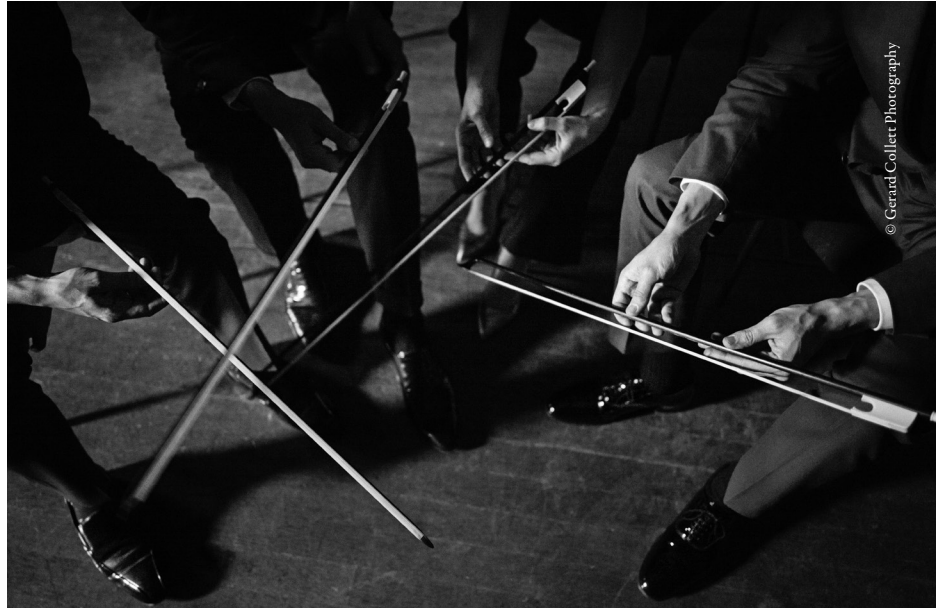
Das Finale ist der einzige Satz dieser Quartette, der an die Komplexität des letzten Satzes in einem von Mozarts berühmtesten Spätwerken, der „Jupiter-Sinfonie“ (Nr. 41), heranreicht. Die Tatsache, dass Mozart es als einziges Finale dieser Quartette in Sonatensatzform schrieb, verleiht ihm eine gewisse Ernsthaftigkeit – obwohl das heitere Tempo und die allgemeine Fröhlichkeit dem wohl in gewissem Maße entgegenstehen. Das Hauptthema besteht aus fortlaufenden Sechzehnteln, und wann immer eine andere Melodie gespielt wird, begleitet sie eine Variante dieses Themas, was den Effekt eines durchgehenden Kreislaufs erzeugt, nur unterbrochen durch einige dramatische Pausen. Man würde erwarten, dass das Seitenthema in der Dominanttonart C-Dur steht, doch

stattdessen erscheint es in c-Moll und gleich darauf in Es-Dur. Die durchlaufenden Sechzehntel des Hauptthemas in Begleitstimmen sind womöglich interessanter als das Seitenthema selbst. Mozart scheint dieser Meinung gewesen zu sein, denn er lässt das Seitenthema in der Durchführung aus, die er fast ganz aus schnellen Wiederholungen und Imitationen der Sechzehntelläufe und deren Umkehrung gestaltet. Anders als viele gegenwärtige Komponisten, die sich gern des Wiederholungszeichens und der Kopier-, Einsetz- und Transponierfunktionen bedienen, hat Mozart in aller Regel so viele Ideen, dass er oft die eine oder andere einwirft, ohne weiteren Gebrauch von ihr zu machen. In diesem Finale kommt diese Eigenschaft durch die winzige geistreiche Passage der ersten Violine zum Tragen, begleitet von rustikalen Borduntönen der tieferen Instrumente, die am Ende der Themenaufstellung und dann wieder am Schluss des Satzes in Erscheinung tritt. Sie bietet eine humorvolle Abwechslung von den Feinheiten im ganzen restlichen *Allegro*. Dies ist ein wahrhaft passender Abschluss zu Mozarts Schaffen in der Quartettform.

© 2021 Michael O’Loghlin
Übersetzung: Bernd Müller



Doric String Quartet in performance at the Perelman Theater, Kimmel Center, in Philadelphia, Pennsylvania, at a concert in February 2020 promoted by the Philadelphia Chamber Music Society



The bows, by Luis Emilio Rodriguez Carrington, used by the
Doric String Quartet in this recording

Mozart: Quatuors “Prussiens”

Introduction

La contribution de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) à la joie de l’humanité, pendant sa brève existence et depuis les deux-cent-trente ans qui ont suivi sa mort, est d’une grandeur inestimable. Son œuvre montre des réalisations extraordinaires dans tous les genres vocaux et instrumentaux utilisés à son époque, depuis ses messes sublimes jusqu’à ses chansons grivoises et ses canons ingénieux. Trois décennies avant sa naissance, la révolution de la “nouvelle simplicité”, ou style galant, avait commencé: le contrepoint devint moins significatif, les mélodies plus simples, et la symétrie se mit à régner à tous les niveaux, allant des motifs et des phrases à l’ensemble des mouvements. Dans sa musique, Mozart incorpore ces tendances dans une architecture subtile et satisfaisante, apportant un sentiment d’équilibre et de plénitude, et incarnant toutes les vertus de l’architecture, de l’art et de la rhétorique classique.

Mozart expérimenta avec tous les grands genres tôt dans sa carrière, et continua à les explorer jusqu’à sa mort. Le quatuor à cordes ne fit pas exception: il écrivit son premier

quatuor à l’âge de quatorze ans, et continua à travailler avec cette forme jusqu’à la fin de sa vie, époque où il composa les trois quatuors présentés ici. En 1789, Mozart connaissait des difficultés financières. L’occasion se présenta de rendre une visite au roi Frédéric-Guillaume II de Prusse (1744 – 1797), un mécène bien connu des arts, et comme son oncle et prédécesseur Frédéric le Grand, un musicien royal d’un niveau supérieur à la moyenne. Mozart quitta Vienne pour Potsdam le 8 avril, et joua devant le roi le 26 mai. Il repartit avec un peu d’argent et une commande royale de six quatuors à cordes, dont les trois enregistrés ici sont les seuls qu’il ait pu terminer.

L’instrument préféré de Frédéric-Guillaume était la viole de gambe jusqu’en 1772 environ, mais il évolua ensuite avec son temps et transféra ses compétences vers un instrument plus moderne, le violoncelle. En tant que prince héritier, il étudia avec le grand violoncelliste français Jean-Pierre Duport à partir ou après 1773, quand ce dernier arriva pour diriger la section des violoncelles de l’orchestre royal. Frédéric-Guillaume ajouta à son amour de la musique

le soutien de sa fortune, ce qui eut un effet très productif: outre Mozart, les deux autres grands noms de l'école classique viennoise, Haydn et Beethoven, composèrent pour lui des œuvres remarquables, ainsi que d'autres compositeurs.

Nous ne savons pas si le roi a jamais joué ces œuvres, mais Mozart a probablement dû supposer que c'était le cas. Comme les autres compositeurs, il était parfaitement conscient du goût et des capacités du roi. La musique de ces quatuors est une forme de flatterie royale bien plus efficace et plus belle que toute dédicace typiquement obséquieuse. Il est souvent dit que ces œuvres mettent en valeur le violoncelle, mais cela ne peut être vrai qu'en comparaison avec les quatuors précédents de Mozart et d'autres compositeurs. En fait, Mozart confie du matériau mélodique aux quatre instruments, complétant ainsi le long processus d'émancipation du violoncelle comme instrument tenant la ligne de basse. Mais il était encore plus subtil: il écrivit très soigneusement les parties de violoncelle pour plaire au roi. Nous avons la preuve qu'en tant que gambiste, Frédéric-Guillaume n'était pas à l'aise dans les passages techniques rapides, et qu'il préférait des lignes mélodiques agréables dans le style galant. Dans ces quatuors, le violoncelle se voit confier de

belles et nombreuses mélodies, tandis que les passages qui exigeraient une très bonne technique sont rigoureusement évités. Ce n'est manifestement pas une caractéristique des parties de violoncelle des autres œuvres tardives de Mozart: les symphonies et les opéras de cette période contiennent de nombreux passages virtuoses, écrits pour des violoncellistes d'orchestres professionnels.

Pour l'aider dans sa recherche d'un beau *cantabile*, Mozart élève la partie du violoncelle dans ce qui était alors son registre le plus aigu, et il y reste pendant des mélodies entières. Il semble que le compositeur ait estimé que c'était une réponse nécessaire à cette situation: il n'a pas voulu faire une texture dans laquelle le violoncelle jouerait des mélodies chantantes, mais resterait dans le registre grave. En raison des contraintes, réelles ou non, imposées sur le type d'écriture pour quatuor qu'il percevait dans cette commande, Mozart semble l'avoir défini par inadvertance pour le siècle suivant: l'alto et le violoncelle peuvent occuper presque tous les registres, et les instruments plus aigus peuvent les accompagner dans une tessiture plus élevée ou plus grave. Ici encore, l'écriture contraste fortement avec celle de ses parties orchestrales pour violoncelle. Enfin, l'égalité est atteinte.

Dans les écrits du dix-huitième siècle, le

mot *Kenner* (le connaisseur qui comprend la musique) et *Liebhaber* (l'amateur qui aime la musique, mais sans la comprendre) apparaissent fréquemment. Les quatuors à cordes, ainsi que les genres similaires pour des petites formations de chambre, étaient de la musique privée, écrite et jouée par des *Kenner* à la maison – ou dans des salons ou des palais – et pas dans les salles de concert. Non seulement dans ces quatuors, mais dans d'autres de la même époque, nous pouvons nous attendre à trouver certaines subtilités destinées à enchanter les interprètes royaux et bourgeois.

Quatuor en ré majeur, KV 575

Bien que novateurs sur le plan de la texture, ces quatuors demeurent conventionnels sur celui de la forme. Le premier quatuor commence par un mouvement de forme sonate typique. Dans une œuvre qui a pour but de mettre en valeur le violoncelle, cet instrument est paradoxalement absent pendant les huit mesures du premier thème. Celui-ci comporte deux parties, toutes deux jouées par le premier violon: une mélodie ample, mais plutôt conventionnelle, pendant quatre mesures, et une phrase ou transition de quatre mesures en apparence insignifiante conduisant à la répétition du thème à

l'alto. Quand le roi joua le second thème magnifiquement étendu, il fut peut-être amusé par une légère touche d'humour qui passerait normalement inaperçue: les quatre premières notes, un arpège montant, ont déjà été dérobées par l'altiste en terminant le premier thème. La section du développement est un peu inhabituelle en ce sens qu'elle ne fait référence aux thèmes principaux qu'au moment où elle est presque terminée – et même alors, la partie mélodique du premier thème est jouée deux fois plus vite. Au lieu de cela, le développement introduit un nouveau thème au premier violon suivi d'une exploration contrapuntique des possibilités offertes par la phrase de transition apparemment insignifiante qui a terminé le premier thème.

L'*Andante* trouve assez facile de ressembler à une chanson car son thème principal se fonde sur un lied antérieur de Mozart, *Das Veilchen*, KV 476 (1785). Pour le quatuor, il transforme la mesure du thème de binaire à ternaire, les deux versions sonnent tout aussi naturelles et charmantes. Le violoncelle "règne" sur la section centrale, et continue d'attirer l'attention avec le retour du thème principal. Le *Menuetto* commence d'une manière typiquement légère et séduisante, mais après la reprise de la première section

vient un moment de drame lyrique intense – Mozart se plairait-il à faire une petite plaisanterie, car cette section se dissout dans une situation plutôt comique à la manière d'un jeu de poursuite? Presque toute la section du trio est consacrée à une mélodie pleine d'élan au violoncelle, tandis que l'altiste exécute la ligne de basse sur les deux cordes les plus graves de son instrument.

Le finale est un rondo de forme sonate monothématique, un genre qui n'est pas aussi rébarbatif qu'il y paraît. "Monothématique" ne veut pas dire qu'il n'y a qu'une seule mélodie, mais que le second thème utilise la même mélodie que le premier, mais identifiable comme second thème parce qu'il se trouve au ton de la dominante. Comme toujours dans le cas de Mozart, il y a des mélodies subsidiaires qui entrent et sortent gracieusement. De façon prévisible, le rondo de forme sonate contient des éléments de ses deux composants. Le thème est d'abord présenté par le violoncelle accompagné par l'alto; au premier retour du rondo, il apparaît comme un duo de violons; le violoncelle annonce la section du développement en jouant le thème dans la tonalité relativement éloignée de fa majeur; et au retour final, le thème est de nouveau joué par le violoncelle, mais accompagné par les arabesques des

violons. On pourrait s'attendre à une fugue au moment de la coda, mais ce n'est pas le cas.

Quatuor en si bémol majeur, KV 589

Il est facile de comprendre pourquoi la forme sonate demeura le choix préféré pour les mouvements d'ouverture importants pendant de nombreuses générations: ses contraintes la rende profondément satisfaisante, mais à l'intérieur de celles-ci, elle est infiniment flexible. L'aspect le plus intéressant du premier mouvement du deuxième quatuor est qu'il possède deux seconds thèmes tout aussi significatifs, qui contrastent non seulement avec le premier, mais également entre eux. Ils sont tous deux introduits par le violoncelle. Le premier des deux est un court motif montant et descendant sans grand caractère, tandis que le second est un motif sinueux rapide intéressant et moins prévisible. La section du développement s'occupe du premier thème, ainsi que des nombreuses répétitions et variantes d'un vigoureux motif en triolets qui apparaît d'abord dans la région du second thème.

Le violoncelle introduit le chantant premier thème du *Larghetto*. Le second thème plus difficile sur le plan technique est confié au violoncelle après avoir été annoncé par le premier violon, et constitue l'un des passages

les plus exigeants pour le violoncelle dans ces quatuors. Heureusement, le violoncelliste n'a jamais à faire face aux brillants passages en gammes rapides qui se trouvent dans la partie du premier violon. L'aspect le plus intéressant du *Menuetto* est probablement la section de son trio. Il débute avec un thème presque anodin, mais la seconde partie introduit un bref développement sonnante dangereusement car il menace de s'aventurer dans la tonalité éloignée de ré bémol majeur, avant de reculer et de revenir à la tonalité d'origine de mi bémol majeur. Le finale, noté *Allegro assai*, est un court rondo de sonate plein de vivacité, avec plusieurs tours subtils destinés à récompenser l'auditeur ou l'exécutant attentif. L'apparition du thème principal en ré bémol majeur est particulièrement intéressante dans la section du développement; les silences soudains, que Mozart avait peut-être appris de C.P.E. Bach, un compositeur qu'il admirait beaucoup; et également les renversements ingénieux du thème, joué d'abord *legato* puis *staccato*. Ces renversements apparaissent de nouveau dans la charmante coda, qui se termine en douceur.

Quatuor en fa majeur, KV 590
L'*Allegro moderato* du troisième quatuor s'ouvre par un premier thème puissant joué à

l'unisson simplement constitué d'un arpège et d'une gamme. Il conviendrait mieux à une symphonie qu'à un quatuor à cordes s'il ne possédait pas l'indication *piano* paradoxale et pleine d'esprit que Mozart donne à la première mesure, réservant le *forte* de façon inattendue pour la deuxième mesure. Comme le mouvement équivalent du Quatuor en si bémol majeur, celui-ci possède deux seconds thèmes: le premier est une version plus douce du premier thème, dans le ton de la dominante, et le second est une mélodie de violoncelle pleine d'élan. Après une ferme affirmation, la section du développement commence avec une touche très spirituelle: les voix intérieures de la texture se frayent un chemin à travers une séquence d'accords standard autour de mi bémol majeur, tandis que le premier violon et, plus tard, le violoncelle semblent tenter une improvisation – ou peut-être ont-ils perdu leur place dans la musique. Le reste de la section du développement est un énergique travail contrapuntique sur les gammes dérivées de la désinence du premier thème.

L'*Andante*, qui est un autre mouvement monothématique, possède le thème le plus simple imaginable. Après sa première exposition, il est continuellement décoré d'arabesques montantes et descendantes par tous ceux qui ne jouent pas le thème

principal lui-même. Le *Menuetto* fait preuve d'une certaine maladresse bucolique, en partie occasionnée par les phrases inhabituelles de sept mesures dans la section *menuetto*, qui sont suivies par les phrases de cinq mesures dans celle du Trio; et aussi par les lignes étranges de la partie du premier violon, qui domine le mouvement.

Le finale est le seul mouvement de ces quatuors qui s'approche de la complexité du dernier mouvement de la plus célèbre des œuvres tardives de Mozart, la Symphonie no 41, la "Jupiter". Le fait que Mozart l'ait écrit en utilisant la forme sonate, se qui est unique dans les finales de ces quatuors, lui confère une certaine gravité – quoique le tempo allègre et la gaité générale puissent contredire ce sentiment dans une certaine mesure. Le premier thème est une série de doubles-croches rapides, et chaque fois qu'une autre mélodie est jouée, elle sera accompagnée par une variante de ce thème, ce qui produit l'effet d'un mouvement perpétuel, seulement interrompu par quelques silences dramatiques. On pourrait s'attendre à ce que le second thème soit en ut majeur, le ton de la dominante, mais au lieu de cela, il apparaît en ut mineur et module immédiatement en mi bémol majeur. Les

doubles-croches rapides du premier thème dans les parties d'accompagnement sont probablement plus intéressantes que le second thème lui-même. Mozart semble l'avoir pensé, car il laisse de côté le second thème pendant la section du développement, et la compose presque entièrement avec des répétitions et des imitations rapides du matériau en doubles-croches et de ses renversements. Contrairement à de nombreux compositeurs vivants aujourd'hui qui font un large usage du signe de reprise et des fonctions copier, coller et transposer, Mozart a généralement tellement d'idées qu'il en ajoute souvent une sans la traiter abondamment. Dans ce finale, cette caractéristique est illustrée par le passage minuscule et spirituel confié au premier violon, accompagné par les bourdonnements rustiques des instruments plus graves, qui apparaît à la fin de l'exposition et de nouveau à la fin du mouvement. Il offre un contraste humoristique aux subtilités qui règnent partout ailleurs dans cet *Allegro*. C'est vraiment une fin appropriée à la contribution de Mozart au genre du quatuor à cordes.

© 2021 Michael O'Loughlin

Traduction: Francis Marchal

Also available



CHAN 10831(2)

Haydn
String Quartets, Op. 20



Also available



CHAN 10886(2)

Haydn
String Quartets, Op. 76



Also available



CHAN 10971(2)

Haydn
String Quartets, Op. 64



Also available



CHAN 20129(2)

Haydn
String Quartets, Op. 33



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 bhallis@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 Patrick Friend
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 4–6 September (KV 575, KV 589) and
11–13 December 2020 (KV 590)
Front cover Photograph of Doric String Quartet © Benjamin Ealovega Photography
Back cover and Inlay card Photographs of Doric String Quartet in performance at the Perelman
Theater, Kimmel Center, in Philadelphia, Pennsylvania, at a concert in February 2020 promoted
by the Philadelphia Chamber Music Society by Alexander R. Brown
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

2-disc set **CHAN 20249(2)**

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
THE THREE 'PRUSSIAN' STRING QUARTETS

COMPACT DISC ONE

1-4 **QUARTET, KV 575** (1789) 24:30
in D major · in D-Dur · en ré majeur

5-8 **QUARTET, KV 589** (1790) 27:53
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur

TT 52:30

COMPACT DISC TWO

1-4 **QUARTET, KV 590** (1790) 37:30
in F major · in F-Dur · en fa majeur

TT 37:30

DORIC STRING QUARTET

Alex Redington violin
Ying Xue violin
Hélène Clément viola
John Myerscough cello

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

MOZART: 'PRUSSIAN' QUARTETS – Doric String Quartet

CHANDOS

MOZART: 'PRUSSIAN' QUARTETS – Doric String Quartet

CHAN 20249(2)