

SCHUMANN

STRING QUARTETS, OP. 41

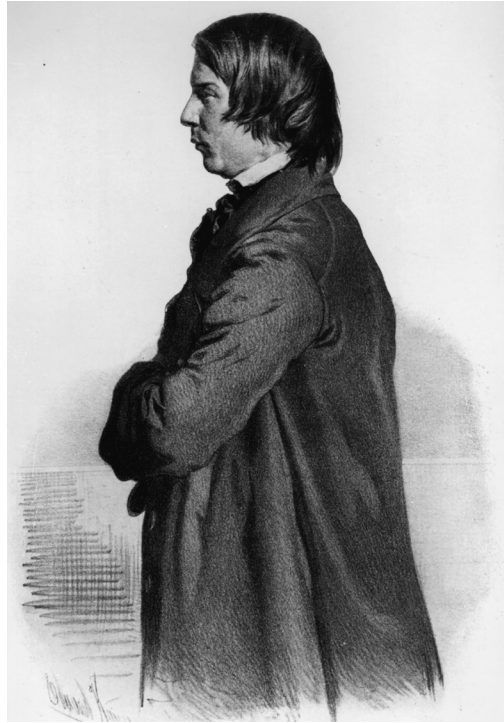
CHANDOS



DORIC STRING QUARTET



George Garnier



Chalk lithograph by Eduard Kaiser (1820–1895) / AKG Images, London

Robert Schumann, c. 1847

Robert Schumann (1810 – 1856)

Three String Quartets, Op. 41

Quartet No. 1, Op. 41 No. 1 24:29
for two violins, viola, and cello
in A minor • in a-Moll • en la mineur
Seinem Freunde Felix Mendelssohn Bartholdy zugeeignet

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 1 | I | Introduzione. Andante espressivo – Allegro | 9:12 |
| 2 | II | Scherzo. Presto – Intermezzo [– Presto] | 3:28 |
| 3 | III | Adagio | 5:48 |
| 4 | IV | Presto – Moderato – Tempo I | 5:52 |

Quartet No. 2, Op. 41 No. 2 20:56
for two violins, viola, and cello
in F major • in F-Dur • en fa majeur
Seinem Freunde Felix Mendelssohn Bartholdy zugeeignet

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 5 | I | Allegro vivace | 5:20 |
| 6 | II | Andante, quasi Variazioni – Molto più lento – Un poco più vivace –
Tempo I – Coda. Un poco più lento – Adagio | 8:03 |
| 7 | III | Scherzo. Presto – Trio. L'istesso tempo [– Presto] – Coda | 2:58 |
| 8 | IV | Allegro molto vivace – Più mosso | 4:26 |

	Quartet No. 3, Op. 41 No. 3	28:31
	for two violins, viola, and cello	
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
	Seinem Freunde Felix Mendelssohn Bartholdy zugeeignet	
9	I Andante espressivo – Allegro molto moderato	7:45
10	II Assai agitato – L'istesso tempo – Un poco adagio – Tempo risoluto	6:28
11	III Adagio molto	7:48
12	IV Finale. Allegro molto vivace – Quasi Trio [– Allegro molto vivace]	6:18
		TT 74:15

Doric String Quartet

Alex Redington violin

Jonathan Stone violin

Simon Tandree viola

John Myerscough cello

Schumann: Three String Quartets, Op. 41

A leitmotif in the music criticism of Robert Schumann for his *Neue Zeitschrift für Musik* during the 1830s is the injunction to contemporary composers, including Chopin, to cultivate the 'higher forms' of composition rather than resting content with the production of miniatures, however exquisite these might be. Perhaps this was advice directed as much to himself as to others. Among his earliest works he could count two movements of a symphony in G minor (1832–33), three unfinished piano concertos (1827–31), and an impressive piano quartet in C minor (1828–29), along with sketches in numerous other, similar genres, including the string quartet. Yet it was solo piano pieces, among them celebrated cycles of miniatures such as *Papillons*, *Carnaval*, and *Davidsbündlertänze*, which dominated his output in the 1830s and upon which his reputation eventually was made, and rested until late in the twentieth century. 1840 was, famously, the 'Liederjahr'; then came the turn to orchestral and chamber music, in 1841 and 1842 respectively. The latter year was marred by physical and psychological ill-health, but the second half of 1842 afforded him one of those

periods of intense creative activity which were a feature of his compositional career. The three String Quartets, Op. 41 – his only published works in the genre – are a product of this time: the first two were sketched quickly at the beginning of June, and the third composed in a fortnight or so during July. (The genesis of the Piano Quintet and Piano Quartet, during a two-month period starting in late September, seems leisurely by comparison.) They were first performed in public at the Leipzig Gewandhaus on 8 January 1843, but it was 1848 before they were published, with a posthumous dedication to Mendelssohn.

Not that Op. 41 sprang out of nowhere. Already in February 1842 Schumann had noted in his diary that he was having 'continual quartet thoughts'; subsequently, April and May were marked by study of the quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. But the impulse towards quartet composition in fact reached back into the late 1830s – and Beethoven was crucial.

In November 1837 Schumann heard, seemingly for the first time, Beethoven's late

quartets in C sharp minor, Op. 131 and E flat major, Op. 127. 'We can find no words to describe [their] greatness', he wrote. 'They seem to me... to mark the furthest limits yet attained by human art and imagination.' Writing to Clara in February 1838, he proposed a set of three quartets (it seems that one, although now lost, was composed or drafted at this time), and enthusiasm for the medium ('Quartettbegeisterung') is recorded in his diary. Two brief fragments, in D and E flat, from 1839 are presumably the 'two quartets – I can tell you, as good as Haydn' which he mentioned to Clara in a letter of 13 June that same year. 1839 was also the year in which he published in the *Neue Zeitschrift* a series of articles on Beethoven's late quartets by his friend Herrmann Hirschbach, who had himself composed a series of quartets which Schumann had reviewed enthusiastically. His correspondence with Hirschbach further reveals his veneration for the late works of Beethoven, especially the A minor Quartet, Op. 132, which he called 'heavenly'; and his claim, in a letter of 16 May, to be 'now living through some of Beethoven's last quartets in the truest sense, and feel[ing] even the love and the hate in them' alludes to his continuing struggles in the attempt to make Clara his wife.

It was, after all, Beethoven – and, above all, *late* Beethoven – who represented for Schumann the future of music; a future in which his and younger generations would 'command a new kingdom which... conceals deep within itself things strange and as yet unseen, of which Beethoven's prophetic spirit now and then gave report'. That Schumann's first quartet should share its key with Beethoven's Op. 132, then, might seem an open invitation to comparison; but Schumann was not in the business of slavish modelling or quotation (the comparison with Mendelssohn's own early A minor Quartet, Op. 13, composed in 1827, the year of Beethoven's death, is instructive here). Commentators have routinely pointed out the similarity between the openings of the slow movement of Op. 41 No. 1 and that of Beethoven's Ninth Symphony, as also the fact that the *Andante, quasi Variazioni* of Op. 41 No. 2 shares variation form, key (A flat), and time signature (12/8) with the slow movement of Beethoven's Op. 127. The triple-stopped *forte* triads and the whimsical, *pianissimo* 'fanfare' figures which puncture the otherwise serene surface of the first movement of Op. 41 No. 3 may come closest in referencing the bizarre juxtapositions that characterise many of the late quartets of

Beethoven; but the real influence of the older composer is most to be seen in Schumann's similar engagement with the principles and possibilities of classical form in the largest sense.

To describe Op. 41 No. 1 as a quartet 'in' A minor is in any case somewhat misleading. That key is presented in the contrapuntal *Introduzione* to the first movement; but whereas a conventional slow introduction works toward an arrival at the dominant chord, in order to 'dramatise' the regaining of the tonic at the beginning of the sonata-form allegro, Schumann's *Introduzione* closes squarely in the tonic after twenty-nine bars, whereupon a succeeding four-bar passage, striking a very different tone, quickly establishes the dominant of F major. The ensuing allegro movement proceeds entirely in this key; and despite the *Allegro* marking, the lyrical 6/8 metre and largely quiet dynamic level create a muted mood which is far from the normal expectation for an opening movement in this genre. (The first movements of the other two quartets are likewise notable for their lyrical and largely placid character.) It is only with the second-movement Scherzo (6/8 metre once again, but how differently treated!) that we first encounter the kind of energised, driven presentation of the tonic key that would have been expected at the outset.

The third movement of Op. 41 No. 1 reverts to F major. The finale takes a route *per ardua ad astra* (Beethoven, and specifically the finale of Op. 132, certainly comes to mind here) from A minor to A major, though F major again plays a significant role in this ingenious rethinking of classical sonata-form principles.

Thus the unconventional tonal scheme of Op. 41 No. 1 neatly engages the tonic centres of the other two quartets in the opus. That all this is more than merely fortuitous is confirmed firstly by the record which Schumann kept in his *Haushaltbuch* (4 June 1842) – 'Quartet in A minor begun; movement in F major and A minor' – and secondly by the fact that the autograph score of Op. 41 No. 2 shows that Schumann initially thought to begin that work by repeating the four-bar link between the *Introduzione* and the F major *Allegro* of Op. 41 No. 1. Not surprisingly, the Finale of Op. 41 No. 3 revisits the A/F complex in the course of a rondo construction that is overlaid by what Linda Correll Roesner calls one of Schumann's 'parallel' forms, in which 'the second half of the structure paralleled and reinterpreted the first half'.

'Parallel' form, as Roesner remarks, is found in many of Schumann's larger-scale piano works of the 1830s. Its reappearance here in

the Finale of Op. 41 No. 3 is testimony to the fact that Schumann's turn toward the 'higher forms' did not mean the renunciation of all that had gone before. Likewise, the abundant evidence that Schumann understood Op. 41 as a tonally interconnected *cyclic* composition of three works suggests a relationship back through the song cycles of 1840 to the 'witty' connections between individual numbers in the piano cycles of the 1830s. The string quartet opus as a collection of 'miniatures': thus in his Op. 41 did Schumann demonstrate his abiding belief that 'the future should be the higher echo of the past'.

© 2011 Nicholas Marston

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 fourteenth 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

Schumann: Drei Streichquartette op. 41

Ein Leitmotiv in Robert Schumanns Musikkritiken für seine *Neue Zeitschrift für Musik* in den 1830er-Jahren ist die Anweisung an zeitgenössische Komponisten, darunter auch Chopin, beim Komponieren die "höhere Musik" zu bevorzugen, statt sich mit der Produktion von Miniaturen zu begnügen, so erlesen diese auch sein mögen. Dieser Rat bezog sich womöglich ebenso auf ihn selbst wie auf andere. Zu seinen frühesten Werken konnte er zwei Sätze einer Sinfonie in g-Moll (1832 / 33), drei unvollendete Klavierkonzerte (1827 – 1831) und ein eindrucksvolles Klavierquartett in c-Moll (1828 / 29) rechnen, außerdem Skizzen in zahlreichen verwandten Gattungen, darunter auch das Streichquartett. Doch waren es Soloklavierstücke, darunter gefeierte Zyklen von Miniaturen wie *Papillons*, *Carnaval* und die *Davidsbündlertänze*, die sein Schaffen in den 1830er-Jahren bestimmten, auf denen sein Renommee schließlich aufbaute und bis spät ins zwanzigste Jahrhundert beruhte. 1840 war bekannterweise das "Liederjahr"; es folgte die Hinwendung zu Orchester- und Kammermusik in den Jahren 1841 bzw. 1842. Letzteres war von körperlicher und

psychologischer Krankheit beeinträchtigt, aber die zweite Hälfte des Jahres 1842 gewährte ihm eine jener Zeitspannen intensiver Kreativität, die seine Karriere als Komponist insgesamt bestimmten. Die drei Streichquartette op. 41 – seine einzigen veröffentlichten Werke in dieser Gattung – entstanden in diesem Zeitraum: Die ersten beiden wurden Anfang Juni rasch entworfen, das dritte im Juli im Verlauf von etwa zwei Wochen komponiert. (Die Entstehung des Klavierquintetts und des Klavierquartetts in etwa zwei Monaten ab Ende September wirkt im Vergleich dazu fast gemächlich.) Die erste öffentliche Aufführung erfolgte am 8. Januar 1843 am Leipziger Gewandhaus, doch publiziert wurden sie erst 1848 mit einer postumen Widmung an Mendelssohn.

Doch op. 41 entsprang keineswegs aus dem Nichts. Schon im Februar 1842 hatte Schumann in seinem Tagebuch vermerkt, dass er fortwährend "quartetttistische Gedanken" hege; die Monate April und Mai waren dann vom Studium der Quartette Haydns, Mozarts und Beethovens bestimmt. Doch der Impuls zur Komposition von Quartetten lässt sich

tatsächlich bis in die späten 1830er-Jahre zurückverfolgen – und Beethoven war dabei von entscheidender Bedeutung.

Im November 1837 hörte Schumann anscheinend zum ersten Mal Beethovens späte Quartette op. 131 in cis-Moll und op. 127 in Es-Dur, „für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten. Sie scheinen mir ... die äußersten Grenzen, die menschliche Kunst und Phantasie bis jetzt erreicht“, schrieb er. In einem Brief an Clara vom Februar 1838 ist die Rede von einer Gruppe von drei Quartetten (anscheinend wurde eines davon um diese Zeit entworfen oder komponiert, auch wenn es heute verschollen ist), und in seinem Tagebuch wird seine „Quartettbegeisterung“ erwähnt. Bei zwei kurzen Fragmenten in D-Dur und Es-Dur aus dem Jahr 1839 handelt es sich vermutlich um die Projekte, die er in einem Brief an Clara vom 13. Juni jenes Jahres erwähnte: „... zwei Quartette hab' ich angefangen – ich kann Dir sagen, so gut wie Haydn.“ 1839 war auch das Jahr, in dem er in der *Neuen Zeitschrift* eine Reihe von Artikeln seines Freundes Herrmann Hirschbach über Beethovens späte Quartette veröffentlichte – Hirschbach hatte selbst eine Serie von Quartetten komponiert, die Schumann begeistert besprochen hatte. Seine

Korrespondenz mit Hirschbach bezeugt des Weiteren seine Verehrung für die späten Beethoven-Werke, insbesondere jenes in a-Moll op. 132, das er für „ohne weiteres himmlisch“ befand; und seine Behauptung in einem Brief vom 16. Mai, „ich lebe jetzt einige der letzten Beethoven'schen Quartette im besten Sinne bis auf die Liebe und den Haß darin“, spielt auf seine fortgesetzten Bestrebungen an, Clara als Gattin für sich zu gewinnen.

Schließlich war es Beethoven – und vor allem der *späte* Beethoven –, der für Schumann die Zukunft der Musik darstellte, eine Zukunft in „... einem neuen Reich, welches, ..., in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde noch nie gesehene Dinge in seinem Schooß verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethovens hier und da berichtete“. Dass Schumanns erstes Quartett in derselben Tonart stand wie Beethovens op. 132, könnte man demzufolge als offene Einladung zu Vergleichen ansehen, doch Schumann hatte es keineswegs auf blindes Nachahmen oder Zitieren abgesehen (hier ist der Vergleich mit Mendelssohns frühem, 1827 in Beethovens Todesjahr entstandenem a-Moll-Quartett op. 13 aufschlussreich). Kommentatoren haben

regelmäßig auf die Ähnlichkeiten zwischen den Eröffnungen des langsamen Satzes von op. 41 Nr. 1 und Beethovens Neunter Sinfonie hingewiesen, ebenso auf die Tatsache, dass das *Andante, quasi Variazioni* von op. 41 Nr. 2 Variationsform, Tonart (As-Dur) und Taktbezeichnung (12/8) mit dem langsamen Satz von Beethovens op. 127 gemeinsam hat. Die dreifach gegriffenen, *forte* gespielten Dreiklänge und die launigen, *pianissimo* geführten "Fanfaren"-Figuren, mit denen die ansonsten ruhige und glatte Oberfläche des Kopfsatzes von op. 41 Nr. 3 gebrochen wird, mögen noch am ehesten an die bizarren Gegenüberstellungen denken lassen, die viele der späten Quartette Beethovens bestimmen, doch der wirkliche Einfluss des älteren Komponisten zeigt sich vorwiegend in Schumanns vergleichbarer Auseinandersetzung mit den Prinzipien und Möglichkeiten der klassischen Form im weitesten Sinne.

Op. 41 Nr. 1 als Quartett "in" a-Moll zu beschreiben, ist ohnehin eher irreführend. Die Tonart wird in der kontrapunktischen *Introduzione* zum Kopfsatz vorgestellt, doch während eine konventionelle langsame Einführung auf das Einführen des Dominantakkords hinzielt, um das Wiedererscheinen der Tonika zu Beginn des Allegros in Sonatensatzform zu

"dramatisieren", schließt Schumanns *Introduzione* nach neunundzwanzig Takten unverblümt auf der Tonika, woraufhin eine viertaktige Passage, die einen ganz anderen Ton anschlägt, rasch die Dominante F-Dur etabliert. Der folgende Allegro-Satz schreitet ausschließlich in dieser Tonart fort, und trotz der Angabe *Allegro* führen das lyrische 6/8-Metrum und die weitgehend ruhige Dynamik eine gedämpfte Stimmung ein, die weit entfernt ist von der üblichen Erwartung an einen Kopfsatz in dieser Gattung. (Die Kopfsätze der anderen beiden Quartette sind ebenfalls für ihren lyrischen, im Wesentlichen gelassenen Charakter bemerkenswert.) Erst mit dem Scherzo des zweiten Satzes (wiederum in 6/8, aber wie andersartig umgesetzt!) treffen wir erstmals auf die schwungvolle, getriebene Darbietung der Grundtonart, die man gleich zu Beginn erwartet hätte.

Der dritte Satz von op. 41 Nr. 1 kehrt nach F-Dur zurück. Das Finale wählt eine Route *per ardua ad astra* von a-Moll nach A-Dur (Beethoven, und insbesondere das Finale von op. 132, kommen einem hier jedenfalls in den Sinn), auch wenn F-Dur in dieser raffinierten Umformung der Prinzipien klassischer Sonatensatzform wieder eine bedeutende Rolle spielt.

So bezieht sich das unkonventionelle Tonartschema von op. 41 Nr. 1 geschickt auf die tonischen Schwerpunkte der anderen beiden Quartette, die zu diesem Opus gehören. Dass es sich dabei keineswegs um bloßen Zufall handelt, wird erstens von Schumanns Aufzeichnungen in seinem Haushaltbuch vom 4. Juni 1842 bestätigt – „Quartett in *A Moll* angefangen, Satz in *F Dur* u. *A moll*“ –, und zweitens von der Tatsache, dass die autographische Partitur von Nr. 41 Nr. 2 belegt, wie Schumann anfangs daran dachte, dieses Werk einzuleiten, indem er die viertaktige Überleitung zwischen der *Introduzione* und dem *F-Dur-Allegro* von op. 41 Nr. 1 wiederholte. Wie nicht anders zu erwarten, kehrt das Finale von op. 41 Nr. 3 zu dem *A-Dur- / F-Dur-Komplex* zurück, und zwar im Zuge einer Rondokonstruktion, die überdeckt ist von dem, was Linda Correll Roesner als Schumanns „Parallelform“ bezeichnet, in der „die zweite Hälfte der Struktur zur ersten Hälfte parallel steht und sie neu interpretiert“.

Diese „Parallelform“ findet sich, wie Roesner anmerkt, in vielen von Schumanns größer angelegten Klavierwerken der 1830er-Jahre. Ihr erneutes Erscheinen im Finale von op. 41 Nr. 3 bezeugt die Tatsache, dass Schumanns Hinwendung zu den „höheren Formen“ keineswegs die

Aufkündigung alles Vorangegangenen bedeutete. Ebenso lassen die vielfältigen Hinweise darauf, dass Schumann sein op. 41 als tonartlich verbundene *zyklische* Komposition dreier Werke verstand, auf eine Beziehung schließen, die über die Liederzyklen von 1840 auf die „geistreichen“ Verbindungen zwischen einzelnen Nummern der Klavierzyklen der 1830er-Jahre zurückgeht. Das Streichquartett-Opus als Sammlung von „Miniaturen“ – so demonstrierte Schumann in op. 41 seine bleibende Überzeugung: „Die Zukunft soll das höhere Echo der Vergangenheit sein.“

© 2011 Nicholas Marston

Übersetzung: Bernd Müller

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 vierzehnten 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

Schumann: Trois Quatuors à cordes, op. 41

La critique musicale de Robert Schumann publiée dans sa *Neue Zeitschrift für Musik* au cours des années 1830 est dominée par un leitmotiv sous forme d'injonction aux compositeurs contemporains, y compris Chopin, les incitant à cultiver les "formes plus élevées" de composition au lieu de se contenter de produire des miniatures, aussi exquises soient-elles. Ce conseil s'appliquait peut-être autant à lui-même qu'aux autres. Parmi ses premières œuvres, il pouvait compter deux mouvements d'une symphonie en sol mineur (1832 – 1833), trois concertos pour piano inachevés (1827 – 1831) et un impressionnant quatuor avec piano en ut mineur (1828 – 1829), ainsi que les esquisses de nombreux autres genres analogues, notamment le quatuor à cordes. Pourtant, sa production des années 1830 fut dominée par les pièces pour piano seul, notamment les célèbres cycles de miniatures comme les *Papillons*, le *Carnaval* et les *Davidsbündlertänze*, sur lesquelles sa réputation finit par s'affirmer et reposa jusqu'à une date avancée du vingtième siècle. L'année 1840 est connue pour avoir été la "Liederjahr" (l'année des lieder); vint ensuite le passage à la

musique pour orchestre et à la musique de chambre, respectivement en 1841 et 1842; cette dernière année fut gâchée par des problèmes de santé physiques et psychologiques, mais la seconde partie de 1842 lui offrit l'une de ces périodes d'activité créatrice intense qui constituent l'une des caractéristiques de sa carrière de compositeur. Les Trois Quatuors à cordes, op. 41 – ses seules œuvres publiées dans le genre – datent de cette époque: les deux premiers furent esquissés rapidement au début du mois de juin et le troisième fut composé en deux semaines environ au mois de juillet (la genèse du Quintette avec piano et du Quatuor avec piano, sur une période de deux mois à partir de la fin septembre, semble tranquille en comparaison). Ils furent joués pour la première fois en public au Gewandhaus de Leipzig, le 8 janvier 1843, mais il fallut attendre 1848 pour qu'ils soient publiés, avec une dédicace à titre posthume à Mendelssohn.

Néanmoins, l'op. 41 n'est pas pour autant sorti de nulle part. En février 1842, Schumann avait déjà noté dans son journal qu'il avait des "pensées continuelles de

quatuor”; par la suite, avril et mai furent marqués par l’étude des quatuors de Haydn, Mozart et Beethoven. Toutefois, le désir d’écrire des quatuors remontait en fait à la fin des années 1830 – et Beethoven joua un rôle déterminant.

Au mois de novembre 1837, Schumann entendit, apparemment pour la première fois, les derniers quatuors en ut dièse mineur, op. 131, et en mi bémol majeur, op. 127, de Beethoven. “On ne trouve pas de mots pour définir [leur] grandeur”, écrivit-il. “Ils me semblent... marquer les limites les plus lointaines jamais atteintes par l’art et l’imagination humaine.” Dans une lettre à Clara de février 1838, il proposa un recueil de trois quatuors (il semble qu’il en avait composé ou esquissé un, aujourd’hui perdu, à cette époque) et son enthousiasme pour ce moyen d’expression (“Quartettbegeisterung”) figure déjà dans son journal. Deux courts fragments, en ré et en mi bémol, de 1839, sont sans doute les “deux quatuors – je peux te dire aussi bons que Haydn” qu’il mentionna à Clara dans une lettre du 13 juin de la même année. 1839 est aussi l’année dans laquelle il publia dans la *Neue Zeitschrift* une série d’articles de son ami Herrmann Hirschbach consacrés aux derniers quatuors de Beethoven. Hirschbach avait lui-même composé une série

de quatuors dont Schumann avait fait une critique enthousiaste. Sa correspondance avec Hirschbach révèle encore davantage sa vénération pour les dernières œuvres de Beethoven, surtout le Quatuor en la mineur, op. 132, qu’il disait “divin”; et son affirmation, dans une lettre du 16 mai, de “vivre maintenant au travers des derniers quatuors du Beethoven dans toute l’acception du terme, et de sentir même l’amour et la haine en eux” fait allusion à sa lutte permanente pour épouser Clara.

Après tout, pour Schumann, c’est Beethoven – et, surtout, le Beethoven *tardif* – qui représentait l’avenir de la musique; un avenir dans lequel sa génération et les générations suivantes allaient “disposer d’un nouveau royaume qui... dissimule au plus profond de lui-même des choses étranges et encore jamais vues, dont l’esprit prophétique de Beethoven donne de temps à autre un aperçu”. Le fait que le premier quatuor de Schumann partage la tonalité de l’op. 132 de Beethoven peut donc sembler être une invitation ouverte à la comparaison; mais Schumann n’était pas du genre à suivre servilement un modèle ou à emprunter des citations (la comparaison avec le propre Quatuor en la mineur, op. 13, de Mendelssohn, composé en 1827, l’année de

la mort de Beethoven, est ici instructive). Des commentateurs ont souligné à maintes reprises la ressemblance entre le début du mouvement lent de l'op. 41 no 1 et celui de la Neuvième Symphonie de Beethoven, et aussi le fait que l'*Andante, quasi Variazioni* de l'op. 41 no 2 a en commun avec le mouvement lent de l'op. 127 de Beethoven la forme variations, la tonalité (la bémol majeur) et le chiffre à 12 / 8. Les accords parfaits *forte* en triples cordes et les figures de "fanfare" fantasques *pianissimo* qui percent la surface autrement sereine du premier mouvement de l'op. 41 no 3 seraient peut-être les éléments les plus proches dans cette recherche de juxtapositions bizarres qui caractérisent la plupart des derniers quatuors de Beethoven; mais la véritable influence de son aîné ressort surtout dans l'engagement analogue de Schumann pour les principes et ressources de la forme classique au sens le plus large.

En tout cas, décrire l'op. 41 no 1 comme un quatuor "en" la mineur est quelque peu trompeur. Cette tonalité est présente dans l'*Introduzione* du premier mouvement; mais alors qu'une introduction lente conventionnelle converge vers une arrivée à la dominante, afin de "donner un caractère dramatique" aux retrouvailles avec la tonique au début de l'allegro de forme sonate,

l'*Introduzione* de Schumann se termine résolument à la tonique après vingt-neuf mesures; vient ensuite un passage de quatre mesures, sur un ton tout à fait différent, qui établit rapidement la dominante de fa majeur. Le mouvement allegro qui suit évolue entièrement dans cette tonalité; et malgré l'indication *Allegro*, le 6 / 8 lyrique et le niveau dynamique calme pour l'essentiel créent une ambiance feutrée très éloignée de ce que l'on attend normalement d'un mouvement initial dans ce genre (de même, les premiers mouvements des deux autres quatuors se distinguent par leur caractère lyrique et essentiellement placide). Il faut attendre le Scherzo, deuxième mouvement (à nouveau à 6 / 8, mais traité de façon tellement différente!), pour rencontrer pour la première fois le genre de présentation stimulée et passionnée de la tonalité de la tonique auquel on aurait pu s'attendre au début.

Le troisième mouvement de l'op. 41 no 1 revient à fa majeur. Le finale emprunte une route à travers l'adversité jusqu'aux étoiles de la mineur à la majeur (qui fait assurément penser à Beethoven et plus spécifiquement au finale de l'op. 132), bien que fa majeur joue à nouveau un rôle important dans cette façon ingénieuse de revisiter les principes de la forme sonate classique.

Ainsi, le plan tonal anti-conventionnel de l'op. 41 no 1 intègre soigneusement les centres toniques des deux autres quatuors de l'opus, ce qui est loin d'être simplement fortuit, comme le confirment les notes de Schumann dans son *Haushaltbuch* (4 juin 1842) – "Quatuor en la mineur commencé; mouvement en fa majeur et la mineur". En outre, la partition autographe de l'op. 41 no 2 montre qu'à l'origine Schumann pensait commencer cette œuvre en reproduisant le lien de quatre mesures entre l'*Introduzione* et l'*Allegro* en fa majeur de l'op. 41 no 1. Il n'est pas étonnant que le Finale de l'op. 41 no 3 revisite le complexe la majeur / fa majeur sous la forme d'une construction en rondo revêtue de ce que Linda Correll Roesner appelle l'une des formes "parallèles" de Schumann, dans lesquelles "la seconde moitié de la structure était parallèle à la première moitié tout en la réinterprétant".

La forme "parallèle", comme le remarque Roesner, se trouve dans de nombreuses œuvres pour piano à grande échelle de Schumann des années 1830. Sa réapparition ici dans le finale de l'op. 41 no 3 témoigne du fait que le tournant opéré par Schumann vers les "formes plus élevées" n'impliquait pas le reniement de tout ce qui s'était passé auparavant. De même, les preuves évidentes

montrant que Schumann entendait l'op. 41 comme une composition *cyclique* de trois œuvres reliées les unes aux autres sur le plan tonal suggèrent une relation qui remonte aux liens "spirituels" entre les numéros isolés des cycles de pièces pour piano des années 1830 en passant par les cycles de lieder de 1840. Si l'on considère l'opus de quatuors à cordes comme un recueil de "miniatures", on voit que, dans son op. 41, Schumann a réaffirmé sa conviction constante: "l'avenir devrait être l'écho supérieur du passé."

© 2011 Nicholas Marston

Traduction: Marie-Stella Pâris

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 quatorzième 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

Also available



CHAN 10611

Korngold
The String Quartets


Also available



CHAN 10661

Walton
String Quartets

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

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 9 – 11 February 2011

Front cover Photograph of Doric String Quartet by George Garnier

Back 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

© 2011 Chandos Records Ltd

© 2011 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



George Garnier

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10692

ROBERT SCHUMANN

(1810 – 1856)

THREE STRING QUARTETS, OP. 41

1-4	Quartet No. 1, Op. 41 No. 1	24:29
5-8	Quartet No. 2, Op. 41 No. 2	20:56
9-12	Quartet No. 3, Op. 41 No. 3	28:31 TT 74:15



© 2011 Chandos Records Ltd • © 2011 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

DORIC STRING QUARTET

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

SCHUMANN: STRING QUARTETS, OP. 41 – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 10692

SCHUMANN: STRING QUARTETS, OP. 41 – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 10692