

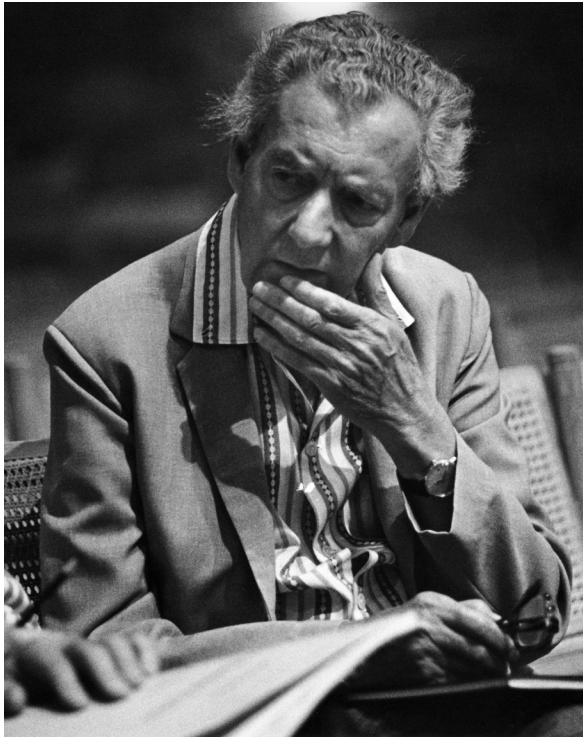
CHANDOS

PURCELL STRING FANTASIAS IN
FOUR PARTS

BRITTEN STRING QUARTETS NOS 1 – 3
THREE DIVERTIMENTI



DORIC STRING QUARTET



Clive Barda / ArenaPAL

Benjamin Britten, 1976

COMPACT DISC ONE

Benjamin Britten (1913 – 1976)

String Quartet No. 1, Op. 25 (1941) **26:22**

in D major • in D-Dur • en ré majeur

To Mrs Elizabeth Sprague Coolidge

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 1 | I | Andante sostenuto (Tempo I) – Allegro vivo (Tempo II) –
Tempo I (Andante) – Tempo II (Allegro) –
Tempo I – Tempo II – Tempo I – Tempo II | 9:05 |
| 2 | II | Allegretto con slancio | 2:55 |
| 3 | III | Andante calmo – Poco animato – A tempo tranquillo | 10:28 |
| 4 | IV | Molto vivace – Con anima | 3:40 |

Three Divertimenti (1933 – 36) **9:58**

for String Quartet

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 5 | I | March. Allegro maestoso – Marciando – Con slancio –
Avanti! – Maestoso | 3:36 |
| 6 | II | Waltz. Allegretto (molto rubato sempre) – Agitato –
Con fuoco | 2:58 |
| 7 | III | Burlesque. To Francis Barton. Presto – Con brio – Pesante –
Animato – Sempre in tempo – Prestissimo | 3:18 |

String Quartet No. 3, Op. 94 (1975) **27:23**

To Hans Keller

- | | | |
|-----------|---|-----------------|
| 8 | 1 Duets. With moderate movement – Quietly – Very quietly | 5:38 |
| 9 | 2 Ostinato. Very fast | 3:11 |
| 10 | 3 Solo. Very calm – Lively – [As before] | 6:01 |
| 11 | 4 Burlesque. Fast, con fuoco – Quasi 'Trio' – ('Maggiore') | 2:16 |
| 12 | 5 Recitative and Passacaglia (La Serenissima). Slow – Slowly moving | 10:01 |
| | | TT 64:00 |

COMPACT DISC TWO

Henry Purcell (1659–1695)

Fantasias (1680) **17:00**

in Four Parts

- | | | |
|----------|--|------|
| 1 | VI Fantasia, Z 737 (14 June 1680). [] – Slow – Quick – Slow
in F major • in F-Dur • en fa majeur | 3:27 |
| 2 | VII Fantasia, Z 738 (19 June 1680)
in C minor • in c-Moll • en ut mineur | 3:29 |
| 3 | VIII Fantasia, Z 739 (19/22 June 1680). [] – Brisk – Slow
in D minor • in d-Moll • en ré mineur | 3:41 |

- | | | |
|-----|---|------|
| [4] | IX Fantasia, Z 740 (23 June 1680). [] – Quick
in A minor • in a-Moll • en la mineur | 2:55 |
| [5] | X Fantasia, Z 741 (30 June 1680). [] – Slow – Quick
in E minor • in e-Moll • en mi mineur | 3:27 |

Benjamin Britten

String Quartet No. 2, Op. 36 (1945) 30:41
in C major • in C-Dur • en ut majeur
For Mrs J.L. Behrend

- | | | |
|-----|--|-----------------|
| [6] | I Allegro calmo senza rigore – Animato – Sempre con moto –
Energico – Tranquillo – Agitato – Tranquillo – Agitato –
Tranquillo al fine | 8:13 |
| [7] | II Vivace | 3:23 |
| [8] | III Chacony. Sostenuto – Cadenza, ad libitum [cello] –
Molto più andante – Cadenza, ad libitum [viola] –
Molto più adagio – Cadenza, ad libitum [violin I] –
Maestoso (quasi tempo I) | 18:56 |
| | | TT 47:52 |

Doric String Quartet

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

Britten / Purcell: String Quartets / Fantasias

Britten and Purcell

Benjamin Britten (1913 – 1976) declared that one of his principal aims in composing his opera *Peter Grimes* (1945) had been his desire 'to try to restore to the musical setting of the English language a brilliance, freedom and vitality' which he felt had been 'curiously rare since Purcell'. His growing passion for the music of Henry Purcell (1659 – 1695) at this time was part of a more general revival of interest in, and awareness of, the achievements of the English baroque composer, which was spearheaded by two musicologists and conductors: Jack Westrup in Oxford, and Anthony Lewis in Birmingham and at the BBC. Composers and performers were also vital contributors to this Purcell renaissance, notably Michael Tippett, who conducted performances of Purcell at Morley College in London during the 1940s, and the countertenor Alfred Deller, for whom Britten wrote Purcellian vocal lines in his opera *A Midsummer Night's Dream* (1960).

As was the case with Tippett, who realised songs by Purcell for modern performance and whose own compositional style was influenced by his example, the involvement

of Britten with Purcell was reflected in both editorial and original projects. Britten began preparing realisations for voice and piano of Purcell's songs in 1939, and his output of such arrangements – stimulated by the 250th anniversary of Purcell's death – peaked in 1945, during which year he realised no fewer than fourteen songs, as well as paying creative homage to the composer in his String Quartet No. 2. He then took a theme from Purcell's *Abdelazar* (1695) as the basis for his enduringly popular orchestral work *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1946). More song realisations would follow, including items from the collections *Harmonia Sacra* and *Orpheus Britannicus*, prepared in collaboration with his partner, the tenor Peter Pears. Britten also made an arrangement of Purcell's Chacony in G minor (1948), which he liked to conduct on his concert tours: unashamedly dramatic in its vitality and dynamic contrasts, his arrangement is a vivid illustration of the excitement which the rediscovery of Purcell's music generated. In 1951, with the assistance of Imogen Holst, he prepared a performing edition of Purcell's opera *Dido and Aeneas* (c. 1689) which was

staged at the Lyric Theatre, Hammersmith by the English Opera Group and broadcast by the BBC. The 300th anniversary of Purcell's birth, which fell in 1959, was celebrated by a revision of Britten's *Dido* arrangement and a fresh recording. Britten and Holst prepared another Purcell stage work, *The Fairy Queen* (1692), for performance at the Aldeburgh Festival in 1967.

Purcell: Fantasias in Four Parts

In 1946, Britten made his sole recording as a viola player, performing (alongside the Zorian Quartet) the crucial pitch mentioned in the title of Purcell's five-part *Fantasia upon One Note* (Z 745). We know from the dates which Purcell included in the autograph score-book containing this work and others of its kind that the bulk of his instrumental fantasias – of which he completed three in three parts, and nine in four parts – were written (or, at least, copied out) in the summer of 1680. The dating is precise: we know that the fantasias recorded on the present disc, for example, were all copied out between 14 June and 30 June of that year.

It is uncertain why Purcell decided to contribute towards a genre that was already obsolete, not only as a musical form but also in its instrumentation, as the viols for which earlier English fantasias had been

written were rapidly being replaced by members of the modern violin family. He may have intended the pieces to be performed by a 'broken' consort, which mixed viols and violins. A further step in the transition to modern instruments is suggested by the score of a later (incomplete) four-part fantasia, begun in 1683, which uses the four modern clefs we today associate with the string quartet. Perhaps the composer intended the fantasias solely for private circulation amongst his acquaintances, or as contrapuntal exercises conceived primarily for his own benefit and amusement. The distinctly archaic nature of the pieces recalls the style of instrumental music composed earlier in the seventeenth century by Orlando Gibbons, John Banister, John Jenkins, and Matthew Locke. Purcell's re-imagining of the idiom is impressively resourceful, both in its contrapuntal ingenuity and rich harmonic language. But the burgeoning of continental influences on English baroque music in the 1680s meant that, just three years after copying the fantasias heard on this disc, Purcell published a strikingly different set of Trio Sonatas heavily influenced by contemporaneous Italian instrumental music.

Britten: Three Divertimenti

Britten was a prodigious composer as a

child, and during his teens he composed numerous (unperformed) string quartets. He continued to work at the medium as a private composition pupil of Frank Bridge, and it was not until the mid-1930s that his now mature string-quartet writing was first heard in public. In 1933, Britten began work on a suite of five quartet movements with the title *Alla quartetto serioso* and the subtitle 'Go play, boy, play', a quotation from Shakespeare's *The Winter's Tale*. He eventually abandoned two movements, and replaced the opening march with an 'All'introduzione' (later given the same 'Alla marcia' title that he had used for the jettisoned first attempt). This left him with a three-movement work comprising a march, waltz, and burlesque, all of which had been inspired by the youthful pursuits of his school friends: the march depicted physical education, the waltz a party, and the burlesque a 'ragging' (schoolboy slang for boisterous high spirits). The waltz was performed as a stand-alone item in August 1933 by the Macnaghten Quartet, who premiered the full three-movement set at a concert in a London church four months later.

While continuing to revise the music at various points over the next two years, Britten changed the title to *Three Divertimenti*. The official premiere of the definitive triptych was given at the Wigmore Hall, London, on

25 February 1936 by the Stratton Quartet as part of a Patrons' Fund Concert for the Royal College of Music, where Britten had studied in 1930–33. According to Britten's diary, the performance was a 'dismal failure. Received with sniggers and pretty cold silence... very depressing'. On the following day, Westrup gave the work a scathing review in the *Daily Telegraph*, declaring that the pieces were 'depressing rather than diverting', and that 'Mr Britten will have proved his worth as a composer when he succeeds in writing music that relies less on superficial effect'. Bitterly upset, Britten confessed that Westrup's lambasting had left him feeling 'like a spanked school-boy', and the work would remain unpublished during his lifetime. He did, however, rework the rejected march movement for string orchestra in his song cycle *Les Illuminations*, completed after his temporary emigration to the USA in 1939.

Britten: String Quartet No. 1 in D, Op. 25

His sojourn in America allowed Britten to develop his career as both pianist and composer at a considerable distance from the turmoil of war-torn Europe. (His absence from his native country met with sharp criticisms back home, however, and in 1942 he decided to return to the UK to register as a conscientious objector.) While in the States, he had the

good fortune to fall under the patronage of one of the most significant commissioners of new chamber music: Mrs Elizabeth Sprague Coolidge, a friend of Bridge's, who had decided to deploy a sizeable family inheritance in order to encourage the composition of new music. Among the pioneering string quartets which she had already commissioned during the 1930s were Bartók's Fifth (1934) and Schoenberg's Fourth (1936). In late 1940, Mrs Coolidge offered Britten a \$400 fee to compose his String Quartet No. 1, which he wrote while staying in California with Ethel Bartlett and Rae Robertson, the expatriate British husband-and-wife piano duo.

This was not the first String Quartet by Britten in D major. In 1931, the seventeen-year-old composer had completed a three-movement quartet in this key, which received a private play-through by the Stratton Quartet in March 1932 before being abandoned. This earlier work was eventually given its public premiere by the Gabrieli Quartet at the 1975 Aldeburgh Festival – just eighteen months before Britten's death – the composer having revised the piece as part of his creative recuperation following heart surgery. A comparison between the two D major quartets reveals the huge stylistic development that had taken place during the decade that

separates them. The earlier work reflects the teenage composition student's interest in English madrigals and self-consciously learned counterpoint, whereas the Coolidge commission is dazzling in its idiomatic string writing and highly inventive response to the revered sonata-form tradition that lies at the heart of the genre. The ethereal diatonic opening to the later work suggests the strong influence of neo-classical Stravinsky, as distinctively modified by the work of Copland, by whom Britten was befriended and encouraged during his time in America.

String Quartet No. 1 was finished in July 1941, and first performed on 21 September at Occidental College, Los Angeles, by the Coolidge Quartet. The first UK performance was given by the Griller Quartet at the Wigmore Hall on 28 April 1943, almost exactly a year after Britten's return home. The piece earned Britten the Coolidge Medal for Eminent Services to Chamber Music, which was presented to him at the Library of Congress. He joked in a letter to his brother that the award 'doesn't mean any money, unless I sell the medal'. He admitted, however, that 'the old girl has just bought a String Quartet off me for quite a sum, which will keep the wolf away for a bit, so I can't complain'. More seriously, Britten told his benefactress that he rated the quartet as 'my best piece so far',

and the *Times* critic wrote after its London premiere:

it looks as though he has begun to advance from his easy accomplishment into some new phase of development in his thought which will be watched with interest.

The reviewer went on to describe the style of the work as 'unconventional' and 'experimental', with its 'harshly contrasted elements', referring to the juxtapositions of passages in slow and quick tempi in the first movement, seemingly inspired by Beethoven's Quartet in B flat, Op. 130. When the poet Edith Sitwell heard Britten's quartet, she declared it to have 'an extraordinary explosive force', which continued to resound in her head 'with a blinding light followed by new ideas, points of view, even new vision'.

Britten: String Quartet No. 2 in C, Op. 36

The influence of Purcell's vocal style and fondness for ground-bass forms (in which the music is founded on a constantly repeated bass line) is strongly reflected in Britten's song cycle *The Holy Sonnets of John Donne*, written just two months after the first production of *Peter Grimes*, in June 1945. Britten's String Quartet No. 2, composed immediately after the Donne settings, was specifically written to celebrate the 250th anniversary of Purcell's death, and first performed on the precise

date of the anniversary (21 November 1945) at the Wigmore Hall by the Zorian Quartet. In homage to Purcell, Britten cast the finale of the new quartet in the form of a substantial Chacony lasting considerably longer than the sum of the other two movements. The title, 'Chacony', borrows Purcell's anglicised spelling of the French triple-time chaconne, a dance notable for its use of ground-bass structures. For Britten the ground bass, and the related form of passacaglia, remained a favourite compositional technique throughout his career; particularly memorable examples are included in his Violin Concerto (1939), *Peter Grimes* (1945), the children's opera *Noye's Fludde* (1958), *A Midsummer Night's Dream* (1960), and the Cello Symphony (1963).

The first movement of the Second Quartet is a fine illustration of the close interrelationship of melody and harmony, which is such a characteristic feature of Britten's music. The three themes presented consecutively at the outset all commence with the interval of a tenth, which will dominate the movement not only in the horizontal (melodic) dimension but also as a vertical (harmonic) element. The movement is original in structure, avoiding a conventional sonata plan in favour of an ongoing process of development. There are occasional glimpses of the influence of

Bartók (especially in the use of open-string pedal points and widely spaced harmonics), but the overall effect of the movement is highly unusual. The ensuing scherzo is entirely muted, agitated in mood, and built on a stark contrast between shadowy *spiccato* arpeggios and vigorous unison melody. During the jauntier trio section, the principal theme of the scherzo is presented by the first violin in octaves and rhythmic augmentation. The Chacony finale opens with a unison statement of the ground theme, followed by three sets of six variations each: the first six explore the theme's harmonic implications, the second are mainly concerned with contrasting rhythmic patterns, and the third with melodic developments. The three groups of variations are punctuated by cadenzas for solo instruments: cello between the first and second group, viola between the second and third, and first violin after the third. The movement concludes with three further variations which build towards a final climax in which the C major tonality of the work is reasserted in a succession of powerful tonic triads.

As in the case of the First Quartet, Britten felt that his Second Quartet marked another significant leap forwards in his creativity. He wrote to the work's dedicatee, his British patron Mary Behrend, in December 1945

to say that he regarded the piece as 'the greatest advance I have yet made', and that it had given him 'encouragement to continue on new lines'. Those 'new lines' were not yet to be explored in further string quartets, however, and nearly three decades would pass before he made his third and final contribution to the genre.

Britten: String Quartet No. 3, Op. 94

A great admirer of Britten's Second Quartet, the musicologist Hans Keller published an analytical article on it in 1947 and went on to co-edit (with Donald Mitchell) a major book on Britten's music in 1952. Five years later, Keller embarked on an innovative venture known as 'wordless functional analysis', often simply termed 'FA', in which analyses of chamber music were performed – and occasionally broadcast – as specially prepared musical scores rather than verbal commentaries. Although the repertoire which Keller tackled in this novel way was mostly drawn from the Viennese classics, he also subjected Britten's Second Quartet to this treatment and Britten was pleased enough with the results to invite him to present a functional analysis of Mozart's Quartet in F major, KV 590, at the Aldeburgh Festival in 1961. Britten also confessed that the cadenza which he composed for Sviatoslav Richter to perform

in Mozart's Piano Concerto in E flat major, KV 482, at the 1967 Aldeburgh Festival had been influenced by the analytical insights which he had gleaned from Keller's method.

Britten had for many years promised Keller that he would write a third string quartet, but it was not until the aftermath of the composer's heart surgery in 1973 that this became a reality: when he was recovering from the operation, Britten complained that he experienced discomfort in trying to reach the upper staves of a full orchestral manuscript, so Keller wryly commented that it was now finally the right time to return to chamber music. Composition of the new quartet began in October 1975, and Britten completed most of the first four movements before he took a recuperative holiday in Venice the following month. While there, he wrote the quartet's finale, but was so frail that he had to be taken round the city in a wheelchair by his nurse; and, following his return home, he needed to employ the young composer Colin Matthews as an amanuensis and personal assistant to help him complete the score. Matthews played through Britten's sketches on the piano, the composer himself adding the ground bass in the finale. The work was intended for the Amadeus Quartet, who gave Britten a private hearing of it in Aldeburgh on 28 September 1976, but by

this point his health had deteriorated so seriously that the composer was unable to listen for more than twenty minutes at a stretch. Britten did not live to hear a public performance of his last quartet: it was premiered by the Amadeus at Snape Maltings on 19 December, just over a fortnight after his death.

Because the work comprises five fairly short movements, some commentators have regarded the Third Quartet as a suite rather than as a conventional quartet. Britten's working title for the piece was 'Divertimento', which clearly suggests an initially lightweight conception – as well as (nostalgically?) recalling Britten's *Three Divertimenti* – and in some respects the piece does depart notably from the principles of sonata form. The brunt of the intellectual substance is borne by the two outer movements, which form a frame to the three intermezzo-like central movements (two scherzos flanking a slow movement). The overall plan of the quartet is thus a simple arch pattern, again recalling the seminal influence of Bartók.

In the finale, Britten makes explicit reference to material from his last opera, *Death in Venice*, which he had completed in 1973: the subtitle, 'La Serenissima', refers to the city in which the opera is set and in which the movement was composed. In the

course of the Recitative, Britten includes the barcarolle theme used to depict the motions of gondolas in the opera, in addition to material relating to the unrequited love of the writer Gustav von Aschenbach for the beautiful Polish boy Tadzio. The haunting Passacaglia which follows – Britten's final engagement with this Purcellian form – takes as its bass line a theme suggested by the pealing bells of the church of Santa Maria della Salute. The movement is rooted in E major, the key used in the opera to characterise Aschenbach himself; but, although it has often been argued that the finale represents some kind of continuation of the opera's ambiguous story, it seems more likely that Britten intended this movement as a poignant *envoi* to Pears, who had created the role of Aschenbach and had by this time been Britten's life partner and creative muse for the best part of four decades. Pears described the quartet in a letter written a few days after its posthumous premiere as being 'of a profound beauty more touching than anything else, radiant, wise, new, mysterious – overwhelming –'. Keller, to whom the work was dedicated, went further and declared that it embodied 'human drama made purely musical', and reflected 'that decisive step beyond – into the Mozartian realm of the instrumental purification of

opera'. Of the hauntingly unresolved harmony in the finale's closing bars, Britten simply said: 'I want the work to end with a question.'

© 2019 Mervyn Cooke

A note by the performers

This recording of Britten's quartets marks an important milestone in our life as the Doric String Quartet. The Quartet was founded in 1998 at Pro Corda, the national school for young chamber music players, in Leiston, Suffolk, just a stone's throw from the world of Benjamin Britten. The very distinctive Suffolk atmosphere has been present in our lives for many years: the landscape, seascape, and, in particular, the wide-open skylines. These are images and sensations that have long been in our minds, especially when studying and performing Britten's quartets.

These quartets are unique pieces written in a very personal style, strikingly vivid and distinctive. The sound world is rich in atmosphere, transporting us far away from a rehearsal room with four instruments. There is a sense of vast space and timelessness in these pieces – take the ethereal high registers at the opening of the First Quartet or the unwavering tread of the passacaglia final movement of the Third Quartet. The contrast

between this and the nimble and effervescent activity of, say, the Second Quartet's *Vivace* is astounding.

We have also been fascinated by the very individual style of string writing which Britten adopted, in particular his use of unisons (most noticeable in the Chacony of the Second Quartet) and the extreme use of register (note again the opening of the First Quartet). In our recording we have endeavoured to tread a line that brings out the humanity in these works but also recognises the need for distance and fragility. This is very personal and intimate music, yet also world-encompassing and timeless.

Another feature of this recording is that Hélène Clément, our violist, is playing on Benjamin Britten's own viola. This instrument has been loaned to her by the Britten-Pears Foundation and was made in 1843 in Milan by Francesco Guissani. It was previously owned by the composer Frank Bridge who gave it to Britten, his favourite pupil, as a departure gift when Britten and Pears set sail for the USA in 1939. Hélène Clément comments:

From the moment I touched the strings with my bow I was overwhelmed with a feeling of belonging, of understanding. I have always found it a challenge to find an instrument which suits my style of

playing, as I have quite a specific type of sound in my mind. It was therefore a thrilling discovery to find that Britten's own viola, the instrument with which Britten experimented and the sound that he had in mind whilst writing his music, has a wonderfully light quality to it, with a particularly expressive A string, precisely the sound that I favour as a player. To be able to explore the music of Britten with the very sound that the composer had in his ears is the greatest honour and joy I could have imagined.

   2019 Doric String Quartet

Described by the magazine *Gramophone* as 'one of the finest young string quartets', whose members are 'musicians with fascinating things to say', the **Doric String Quartet** has emerged as one of Britain's leading quartets. Its numerous awards include First Prize in the Osaka International Chamber Music Competition, Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition in Italy, and Ensemble Prize at the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern in Germany. A regular visitor to some of Europe's leading concert halls, including the Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus in Vienna, Alte

Oper in Frankfurt, Konzerthaus in Berlin, Laeiszhalle in Hamburg, and De Singel in Antwerp, the Quartet also has a particularly close relationship with the Wigmore Hall in London, where it took part in the Hall's recent Haydn String Quartet Series, performing the complete Op. 20 and Op. 64 Quartets as well as the *Seven Last Words*. It undertakes annual tours of North America, where highlights have included performances at the Frick Museum in New York, Library of Congress and Phillips Collection in Washington DC, and Vancouver Recital Society, as well as its debut appearance at Carnegie Hall in 2017. It has also appeared at the Schwarzenberg Schubertiade, Mecklenburg-Vorpommern,

West Cork, Cheltenham, Delft, Storioni, Risør, Grafenegg, Schwetzingen, and Incontri in Terra di Siena festivals, and in 2018 took up the Artistic Directorship of the Mendelssohn on Mull Festival. The Quartet has collaborated with Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Elisabeth Leonskaja, Alexander Melnikov, Jonathan Biss, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Pieter Wispelwey, Alina Ibragimova, and Cédric Tiberghien. Having recorded exclusively for Chandos Records since 2010, the Doric String Quartet has released widely praised CDs of works by Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů, and Walton, earning three *Gramophone* Award nominations. www.doricstringquartet.com



Harriet Orbell

**Doric String Quartet during the recording sessions at the Concert Hall,
Snape Maltings**

Britten / Purcell: Streichquartette / Fantasien

Britten und Purcell

Benjamin Britten (1913 – 1976) hat einmal erklärt, dass eines seiner wesentlichen Anliegen bei der Komposition seiner Oper *Peter Grimes* (1945) der Wunsch gewesen sei, "den Versuch zu unternehmen, der musikalischen Umsetzung englischsprachiger Texte wieder eine Brillanz, Freiheit und Vitalität zu verleihen", die seiner Meinung nach "seit Purcell seltsam rar" geworden sei. Seine zu dieser Zeit wachsende Begeisterung für die Musik von Henry Purcell (1659 – 1695) war Teil eines allgemein neu aufkeimenden Interesses am Schaffen des englischen Barockkomponisten, das vor allem von zwei Musikwissenschaftlern und Dirigenten – Jack Westrup in Oxford und Anthony Lewis in Birmingham und an der BBC – vorangetrieben wurde. Wesentliche Beiträge zu dieser Purcell-Renaissance kamen auch von Komponisten und Interpreten, namentlich von Michael Tippett, der in den 1940er Jahren am Londoner Morley College Aufführungen von Purcell dirigierte, und von dem Countertenor Alfred Deller, für den Britten in seiner Oper *A Midsummer Night's Dream* (1960) an Purcell gemahnende Melodien schrieb.

Wie es auch bei Tippett der Fall war, der Lieder von Purcell für moderne Aufführungen einrichtete und dessen eigener Kompositionsstil von diesem Vorgänger beeinflusst war, spiegelte Brittens Beschäftigung mit Purcell sich sowohl in seiner Herausgebertätigkeit als auch in seinen eigenen Kompositionsprojekten. Britten begann 1939 mit der Bearbeitung von Purcell-Liedern für Vokalstimme und Klavier, und seine Produktion solcher Arrangements erreichte ihren Höhepunkt – angeregt durch Purcells 250sten Todestag – im Jahr 1945, als er nicht weniger als vierzehn Lieder bearbeitete und dem älteren Komponisten außerdem mit seinem Streichquartett Nr. 2 ein schöpferisches Denkmal setzte. Sodann wählte er ein Thema aus Purcells *Abdelazar* (1695) als Ausgangspunkt für sein bis heute populäres Orchesterwerk *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1946). Es folgten weitere Liedbearbeitungen, darunter einige Stücke aus den Sammlungen *Harmonia Sacra* und *Orpheus Britannicus*, die er gemeinsam mit seinem Partner, dem Tenor Peter Pears arrangierte. Außerdem schuf Britten eine Bearbeitung von Purcells Chacony in g-Moll

(1948), die er gerne auf seinen Konzertreisen dirigierte; die in ihrer Vitalität und mit ihren dynamischen Kontrasten unverhohlen dramatische Bearbeitung ist eine plastische Illustration der allgemeinen Erregung, die die Wiederentdeckung von Purcells Musik auslöste. 1951 bereitete Britten unter Mithilfe von Imogen Holst eine Aufführungspartitur von Purcells Oper *Dido and Aeneas* (um 1689) vor, die die English Opera Group am Lyric Theatre in Hammersmith inszenierte und die von der BBC übertragen wurde. Der 300. Geburtstag des Komponisten, der in das Jahr 1959 fiel, wurde mit einer Überarbeitung von Brittens *Dido*-Arrangement und einer neuen Einspielung gefeiert. Für eine Aufführung im Rahmen des Aldeburgh Festivals 1967 richteten Britten und Holst ein weiteres Bühnenstück von Purcell ein – *The Fairy Queen* (1692).

Purcell: Vierstimmige Fantasien

1946 machte Britten seine einzige Tonaufnahme als Bratschist (zusammen mit dem Zorian Quartet); er spielte den entscheidenden Ton, der im Titel von Purcells fünfstimmiger *Fantasia upon One Note* (Z 745) erwähnt wird. Den Daten, die Purcell in seinem dieses und ähnliche Stücke enthaltenden autographen Partiturbuch vermerkte, entnehmen wir, dass er ein Großteil seiner

Instrumentalfantasien – von denen er drei für drei Stimmen und neun für vier Stimmen schrieb – im Sommer 1680 komponierte (oder zumindest kopierte). Die Datierung ist präzise; so wissen wir zum Beispiel, dass die auf der vorliegenden CD eingespielten Fantasien alle zwischen dem 14. und 30. Juni des genannten Jahres niedergeschrieben wurden.

Es ist nicht sicher, warum Purcell sich einer Gattung zuwandte, die bereits aus der Mode gekommen war – nicht nur als Musikform, sondern auch in der Instrumentierung, da die Gamben, für die die früheren englischen Fantasien komponiert worden waren, zunehmend durch Mitglieder der modernen Violin-Familie ersetzt wurden. Möglicherweise beabsichtigte er, die Stücke von einem sogenannten "broken consort" ausführen zu lassen, d.h. von einem aus Gamben und Violinen bestehenden gemischten Ensemble. Einen weiteren Schritt in Richtung moderner Instrumente lässt die Partitur einer späteren (unvollständigen) vierstimmigen Fantasie vermuten, die 1683 begonnen wurde und vier moderne Notenschlüssel verwendet, die wir heute mit dem Streichquartett in Verbindung bringen. Vielleicht hat der Komponist die Fantasien ausschließlich für den privaten Gebrauch im Kreis seiner Bekannten bestimmt, oder es

handelte sich um Kontrapunktstudien, die er vor allem für seinen eigenen Nutzen und Zeitvertreib erfand. Der eindeutig archaische Charakter der Stücke erinnert an die Art von Instrumentalmusik, die im früheren siebzehnten Jahrhundert Orlando Gibbons, John Banister, John Jenkins und Matthew Locke schufen. Purcells Wiederaufgreifen des Idioms ist von beachtlichem Einfallsreichtum sowohl in seiner kontrapunktischen Erfindungsgabe als auch in seiner reichen harmonischen Sprache. Doch die aufkeimenden kontinentaleuropäischen Einflüsse in der englischen Barockmusik der 1680er Jahre hatten zur Folge, dass Purcell nur drei Jahre, nachdem er die auf dieser CD zu Gehör gebrachten Fantasien niederschrieb, eine vollkommen anders gearbeitete Reihe von Triosonaten schuf, die den deutlichen Einfluss der zeitgenössischen italienischen Instrumentalmusik aufwies.

Britten: Drei Divertimenti

Schon als Kind war Britten ein bemerkenswerter Komponist, und als Teenager schuf er zahlreiche (nie aufgeführte) Streichquartette. Auch in seiner Zeit als privater Kompositionsschüler von Frank Bridge übte er sich weiterhin in dieser Gattung, doch erst Mitte der 1930er Jahre bekam die Öffentlichkeit seinen reifen

Quartettstil erstmals zu hören. 1933 nahm Britten die Arbeit an einer Suite von fünf Quartettsätzen auf, die den Titel *Alla quartetto serioso* und den Untertitel "Go play, boy, play" trägt, letzteres ein Zitat aus Shakespeares *Wintermärchen*. Später entfernte er zwei der Sätze und ersetzte den Eröffnungsmarsch durch ein "All'introduzione" (dem er schließlich denselben "Alla marcia"-Titel gab, den er auch für seinen verworfenen ersten Versuch verwendet hatte). So blieb ihm ein dreisätziges Werk, bestehend aus Marsch, Walzer und Burleske, die alle von dem jugendlichen Zeitvertreib seiner Schulfreunde inspiriert waren: Der Marsch steht für den Sportunterricht, der Walzer schildert eine Party und die Burleske repräsentiert allgemein den ausgelassenen Unfug, den Schuljungen zu treiben pflegen. Lediglich der Walzer wurde im August 1933 von dem Macnaghten Quartet aufgeführt, das vier Monate später in einer Londoner Kirche dann auch die Uraufführung des gesamten dreisätzigen Werks spielte.

Auch in den folgenden zwei Jahren arbeitete Britten immer wieder an einer Verbesserung des Werks, außerdem änderte er den Titel zu *Three Divertimenti*. Die offizielle Premiere des Triptychons in seiner endgültigen Gestalt gab das Stratton Quartet am 25. Februar 1936 in der Londoner Wigmore Hall als Teil eines Patrons' Fund Konzerts für das Royal College of Music,

wo Britten 1930 – 1933 studiert hatte. Laut Brittens Tagebuch war die Aufführung "ein erbärmlicher Fehlschlag. Aufgenommen mit Gekicher und ziemlich kaltem Schweigen ... sehr deprimierend". Am folgenden Tag veröffentlichte Westrup im *Daily Telegraph* einen scharfen Verriss; er erklärte, die Stücke seien "eher deprimierend als unterhaltsam" und kommentierte, "Mr. Britten wird seinen Wert als Komponist erst bewiesen haben, wenn es ihm gelingt, Musik zu schreiben, die sich weniger auf oberflächliche Effekte verlässt". Ein aufgebracht und verbitterter Britten gestand ein, dass er sich nach Westrups Hieben "wie ein verdroschener Schuljunge" gefühlt habe, und das Werk wurde zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht. Allerdings bearbeitete er den verworfenen Marsch für Streichorchester und integrierte ihn in seinen Liederzyklus *Les Illuminations*, den er nach seiner vorübergehenden Emigration 1939 in die USA vollendete.

Britten: Streichquartett Nr. 1 in D-Dur op. 25
Sein Aufenthalt in den USA erlaubte Britten, seine Karriere als Pianist und Komponist weitab von den Unruhen des kriegszerrissenen Europa zu entwickeln. (In seiner Heimat wurde seine Abwesenheit allerdings scharf kritisiert, und so beschloss er 1942, nach Großbritannien zurückzukehren, um sich

als Kriegsdienstverweigerer registrieren zu lassen.) In den USA hatte er das große Glück, von einer der bedeutendsten Mäzeninnen zeitgenössischer Kammermusik unterstützt zu werden – Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge, eine Freundin seines Lehrers Frank Bridge, die beschlossen hatte, ein beträchtliches Familienerbe für die Förderung der Neuen Musik zu verwenden. Zu den bahnbrechenden neuen Streichquartetten, die sie schon in den 1930er Jahren in Auftrag gegeben hatte, zählen Bartóks Fünftes (1934) und Schönbergs Viertes (1936). Ende des Jahres 1940 bot Mrs. Coolidge Britten ein Honorar von \$ 400 für die Komposition seines Streichquartetts Nr. 1, das er während eines Aufenthalts in Kalifornien bei dem dort lebenden britischen Ehepaar Ethel Bartlett und Rae Robertson schrieb, die als Klavierduo auftraten.

Dies war nicht das erste Streichquartett in D-Dur, das Britten schrieb. Bereits 1931 hatte der siebzehnjährige Komponist ein dreisätziges Quartett in dieser Tonart vollendet; im März 1932 spielte das Stratton Quartet das Werk einmal durch, bevor Britten es fallen ließ. Dieses frühere Werk wurde schließlich 1975 im Rahmen des Aldeburgh Festivals vom Gabrieli Quartet uraufgeführt – nur achtzehn Monate vor dem Tod des Komponisten; Britten hatte das Stück während seiner kreativen Rekonvaleszenz

nach einer Herzoperation überarbeitet. Ein Vergleich zwischen den beiden D-Dur-Quartetten offenbart die enorme stilistische Entwicklung, die in dem die beiden Werke trennenden Jahrzehnt stattgefunden hatte. Das frühere Werk spiegelt das Interesse des jugendlichen Kompositionsschülers an englischen Madrigalen und seinen noch befangenen Umgang mit der Kontrapunktik, während das von Coolidge in Auftrag gegebene Stück den Hörer mit seinem vollendeten Streicheridiom und der äußerst erfindungsreichen Handhabung der ehrwürdigen Tradition der Sonatenform betört, die das Wesen dieser Gattung ausmacht. Der ätherische diatonische Beginn des späteren Werks verrät den starken Einfluss des neoklassizistischen Igor Strawinsky, jedoch modifiziert durch das Schaffen von Aaron Copland, der Britten während dessen Zeit in den USA freundschaftlich unterstützte.

Das Streichquartett Nr. 1 wurde im Juli 1941 vollendet und am 21. September des Jahres vom Coolidge Quartet im Occidental College in Los Angeles uraufgeführt. Die erste britische Aufführung gab das Griller Quartet am 28. April 1943 in der Wigmore Hall, fast genau ein Jahr nach Brittens Rückkehr. Das Werk brachte ihm die Coolidge Medal for Eminent Services to Chamber Music ein,

die ihm in der Library of Congress verliehen wurde. In einem Brief an seinen Bruder scherzte er, die Auszeichnung "bringt kein Geld ein, es sei denn ich verkaufe die Medaille". Er gab allerdings zu, "das alte Mädchen hat mir gerade für eine beträchtliche Summe ein Streichquartett abgekauft, die den Wolf eine Weile auf Distanz halten wird, ich kann also nicht klagen". Seiner Gönnerin teilte Britten in ernsterem Tonfall mit, dass er das Quartett als "mein bisher bestes Werk" einschätze, und der Musikkritiker der *Times* schrieb nach der Londoner Premiere:

Es scheint, als sei er von den ihm eher leicht zugefallenen Errungenschaften in eine neue Phase gedanklicher Entwicklung vorgedrungen, die es mit Interesse zu beobachten gilt.

Der Rezensent fuhr fort und beschrieb den Stil der Komposition mit ihren "harsch kontrastierenden Elementen" als "unkonventionell" und "experimentell", wobei er sich auf die Gegenüberstellung von Passagen in langsamen und schnellen Tempi im ersten Satz bezog, die ihm von Beethovens Quartett in B-Dur op. 130 inspiriert schienen. Als die Dichterin Edith Sitwell Brittens Quartett hörte, erklärte sie, es sei von "außerordentlich explosiver Kraft", die in ihrem Kopf forthalle "mit einem blendenden

Licht, gefolgt von neuen Ideen, Ansichten und sogar neuer Vision".

Britten: Streichquartett Nr. 2 in C-Dur op. 36

Der Einfluss von Purcells Vokalstil und seine Vorliebe für Ostinato-Formen (in denen die Musik sich über einer ständig wiederholten Basslinie entwickelt) zeigt sich deutlich in Brittens Liederzyklus *The Holy Sonnets of John Donne*, den dieser nur zwei Monate nach der ersten Inszenierung von *Peter Grimes* im Juni 1945 komponierte. Britten verfasste sein Streichquartett Nr. 2, das unmittelbar nach den Donne-Vertonungen entstand, eigens für die Feier von Purcells 250. Todestag, und es wurde auch exakt am Tag des Jubiläums (21. November 1945) vom Zorian Quartet in der Wigmore Hall uraufgeführt. Als Hommage an Purcell schuf Britten das Finale des neuen Quartetts in der Form einer ausgedehnten Chacony, die wesentlich umfangreicher ist als die beiden anderen Sätze zusammen genommen. Der Titel "Chacony" übernimmt Purcells angliisierte Schreibweise der französischen Chaconne, ein Tanz im Dreiertakt, der besonders für seine Verwendung von ostinaten Bassstrukturen bekannt ist. Für Britten waren der Ostinato-Bass und die verwandte Form der Passacaglia seine gesamte Laufbahn hindurch eine bevorzugte Kompositionstechnik; besonders

bemerkenswerte Beispiele finden sich in seinem Violinkonzert (1939), *Peter Grimes* (1945), der Kinderoper *Noye's Fludde* (1958), *A Midsummer Night's Dream* (1960) und der Cello-Sinfonie (1963).

Der erste Satz des Zweiten Quartetts bietet ein ausgezeichnetes Beispiel für die enge Wechselwirkung von Melodik und Harmonik, die für Brittens Musik so charakteristisch ist. Die zu Beginn nacheinander präsentierten drei Themen beginnen alle mit dem Intervall einer Dezime, die in der Folge den Satz nicht nur in der horizontalen (melodischen) Dimension, sondern auch als vertikales (harmonisches) Element bestimmt. Der Satz hat eine sehr eigenwillige Struktur, er vermeidet den Formplan einer konventionellen Sonatenhauptsatzform zugunsten eines Prozesses fortwährender Entwicklung. Gelegentlich nimmt man den Einfluss Bartóks wahr (besonders in der Verwendung von Orgelpunkten mit leeren Saiten und Flageolett-Tönen in weiter Lage), der Gesamteindruck des Satzes ist allerdings höchst ungewöhnlich. Das anschließende Scherzo wird vollständig mit Dämpfern vorgetragen; seine Stimmung ist erregt und es basiert auf einem strengen Kontrast zwischen schattigen Spiccato-Arpeggien und lebhafter Unisono-Melodik. In dem fröhlicheren

Trio-Abschnitt wird das Hauptthema des Scherzos von der ersten Violine in Oktaven und rhythmisch vergrößert präsentiert. Das Chacony-Finale beginnt mit einem Unisono-Zitat des Ostinato-Themas, an das sich drei Gruppen mit je sechs Variationen anschließen: Die ersten sechs erkunden die harmonischen Implikationen des Themas, die zweiten sind vor allem mit kontrastierenden rhythmischen Mustern befasst, und die dritten konzentrieren sich auf melodische Entwicklungen. Die drei Gruppen von Variationen werden von Kadenzzen für Soloinstrumente unterbrochen – Cello zwischen der ersten und zweiten Gruppe, Viola zwischen der zweiten und dritten und erste Violine nach der dritten. Der Satz endet mit drei weiteren Variationen, die sich zu einem abschließenden Höhepunkt aufbauen, in dem die C-Dur-Tonalität des Werks in einer Abfolge kraftvoller Tonika-Dreiklänge wiederhergestellt wird.

Wie bei seinem Ersten Quartett spürte Britten auch bei seinem Zweiten, dass er in seiner schöpferischen Entwicklung einen signifikanten Sprung nach vorne getan hatte. Im Dezember 1945 schrieb er an die Widmungsempfängerin des Werks, seine britische Gönnerin Mary Behrend, und teilte ihr mit, er betrachte das Stück als "den größten Fortschritt, den ich je gemacht habe"; es habe ihn "ermutigt, neue

Wege einzuschlagen". Diese "neuen Wege" erkundete er allerdings zunächst nicht in weiteren Streichquartetten – nahezu drei Jahrzehnte sollten vergehen, bevor er seinen dritten und letzten Beitrag zu der Gattung leistete.

Britten: Streichquartett Nr. 3 op. 94

Der Musikwissenschaftler Hans Keller, der ein großer Bewunderer des Zweiten Streichquartetts war, veröffentlichte 1947 einen analytischen Artikel über das Werk und gab 1952 gemeinsam mit Donald Mitchell eine größere Studie zu Brittens Musik heraus. Fünf Jahre später ließ Keller sich auf ein innovatives Unterfangen ein, das als "wordless functional analysis" (wortlose Funktionsanalyse) oder kurz "FA" bezeichnet wurde – dabei wurden Analysen von Kammermusik als eigens präparierte Partituren anstelle von gesprochenen Kommentaren aufgeführt und gelegentlich auch im Rundfunk ausgestrahlt. Das Repertoire, das Keller nach dieser neuen Methode behandelte, entstammte zu einem Großteil der Wiener Klassik, doch er untersuchte auch Brittens Zweites Quartett, und der Komponist war von dem Ergebnis so angetan, dass er Keller einlud, 1961 auf dem Aldeburgh Festival eine Funktionsanalyse von Mozarts Quartett in F-Dur KV 590 zu präsentieren. Britten gestand zudem ein, dass

die Kadenz zu Mozarts Klavierkonzert in Es-Dur KV 482, die er zur Aufführung des Werks durch Sviatoslav Richter im Rahmen des Aldeburgh Festivals 1967 komponierte, von den aus Kellers Methode gewonnenen analytischen Erkenntnissen beeinflusst war.

Britten hatte Keller seit vielen Jahren versprochen, dass er ein drittes Streichquartett schreiben würde, doch erst in der Zeit nach seiner Herzoperation im Jahr 1973 setzte er diese Absicht in die Tat um: Während er sich noch von dem Eingriff erholte, klagte er darüber, dass es ihm schwer fiel, die oberen Notensysteme einer vollen Orchesterpartitur zu erreichen; darauf entgegnete Keller mit trockenem Humor, dass es nun wohl an der Zeit sei, zur Kammermusik zurückzukehren. Britten begann mit der Komposition des neuen Quartetts im Oktober 1975 und vollendete einen Großteil der ersten vier Sätze, bevor er im darauffolgenden Monat zur Erholung nach Venedig fuhr. In Venedig schrieb er das Finale des Werks, obwohl er noch so schwach war, dass er von einer Krankenschwester im Rollstuhl durch die Stadt geschoben werden musste; und nachdem er nach Hause zurückgekehrt war, musste er den jungen Komponisten Colin Matthews als Amanuensis und persönlichen Assistenten engagieren, der ihm bei der Vervollständigung des Manuskripts half.

Matthews spielte Brittens Skizzen am Klavier durch und der Komponist ergänzte den Ostinato-Bass im Finale. Das Werk war für das Amadeus-Quartett bestimmt und das Ensemble gab Britten am 28. September 1976 in Aldeburgh eine private Aufführung, doch inzwischen hatte sein gesundheitlicher Zustand sich derart verschlechtert, dass er nicht in der Lage war, dem Vortrag länger als zwanzig Minuten am Stück zuzuhören. Britten lebte nicht lange genug, um eine öffentliche Darbietung seines letzten Quartetts zu erleben. Das Werk wurde kaum mehr als zwei Wochen nach seinem Tod am 19. Dezember vom Amadeus-Quartett in Snape Maltings uraufgeführt.

Da das Werk fünf recht kurze Sätze umfasst, haben Kritiker das Dritte Quartett gelegentlich eher als Suite denn als konventionelles Quartett betrachtet. Brittens Arbeitstitel für das Stück war "Divertimento", was eindeutig ein zunächst eher leichtgewichtiges Konzept vermuten lässt – und zugleich (nostalgisch?) an die *Three Divertimenti* erinnert; und in der Tat weicht das Stück in einigen Aspekten erheblich von den Prinzipien der Sonatenform ab. Die Hauptlast der gedanklichen Substanz wird von den beiden Außensätzen getragen, die einen Rahmen für die drei Intermezzo-artigen Binnensätze bilden (zwei Scherzi flankieren

einen langsamen Satz). Die Gesamtstruktur des Quartetts hat mithin eine einfache Bogenform und weist damit erneut auf den grundsätzlichen Einfluss Bartóks.

Im Finale bezieht Britten sich eindeutig auf musikalisches Material aus seiner letzten Oper *Death in Venice*, die er 1973 vollendete; der Untertitel "La Serenissima" bezieht sich auf die Stadt, in der die Handlung der Oper angesiedelt ist und in der der Satz komponiert wurde. Im Verlauf des Rezitativs zitiert Britten das Thema der Barcarolle, das in der Oper die Bewegungen der Gondeln nachbildet, außerdem verwendet er musikalisches Material, das sich auf die unerwiderte Liebe des Schriftstellers Gustav von Aschenbach zu dem schönen polnischen Knaben Tadzio bezieht. Die sich anschließende eingängige Passacaglia – Brittens letzte Beschäftigung mit dieser Purcellischen Form – verwendet als Basslinie ein von dem Glockengeläut der Kirche Santa Maria della Salute inspiriertes Thema. Der Satz steht in E-Dur, der Tonart, die in der Oper zur Charakterisierung von Aschenbach dient; doch obwohl häufig behauptet wurde, dass das Finale eine Art Fortsetzung der vieldeutigen Handlung der Oper repräsentiere, ist eher anzunehmen, dass Britten diesen Satz als rührendes *Envoi* an Pears intendierte, der die Rolle des Aschenbach geschaffen hatte und

inzwischen seit nahezu vier Jahrzehnten Brittens Lebenspartner und schöpferische Muse war. In einem wenige Tage nach der posthumen Premiere verfassten Brief schrieb Pears, das Quartett sei "von einer tiefen Schönheit, die einen mehr als alles andere berührt, leuchtend, weise, neu, geheimnisvoll – überwältigend". Keller, dem das Werk gewidmet ist, ging noch weiter und erklärte, es verkörpere "menschliches Drama, in reine Musik umgesetzt" und reflektiere "diesen entscheidenden zusätzlichen Schritt – in die Mozartsche Sphäre der instrumentalen Läuterung der Oper". Britten selbst kommentierte die unvergessliche unaufgelöste Harmonie der abschließenden Takte des Finale mit den schlichten Worten: "Ich möchte, dass das Werk mit einer Frage endet."

© 2019 Mervyn Cooke

Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkung der Interpreten

Diese Aufnahme von Brittens Quartetten markiert einen bedeutenden Meilenstein in unserem Leben als Doric String Quartet. Das Quartett wurde 1998 in Pro Corda gegründet, der nationalen Schule für junge Kammermusiker in Leiston in der Grafschaft Suffolk, nur einen Steinwurf entfernt von

der Welt Benjamin Britten. Die ganz eigene Atmosphäre Suffolks ist seit vielen Jahren Teil unseres Lebens – die Landschaft, das Meerespanorama und besonders die weithin offenen Horizonte. Diese Eindrücke und Empfindungen prägen seit Langem unser Bewusstsein – ganz besonders, wenn wir Britten Quartette einstudieren und aufführen.

Diese Quartette sind ganz einzigartige Werke, sie sind in einem sehr persönlichen Stil gehalten, überraschend lebhaft und unverkennbar. Ihre Klangwelt ist sehr atmosphärisch, sie versetzt uns an einen Ort weit entfernt von einem Probenraum mit vier Instrumenten. Die Stücke sind von einem Gefühl weit offener Räume und Zeitlosigkeit durchdrungen – nehmen Sie nur die ätherisch hohen Register am Anfang des Ersten Quartetts oder den festen Schritt der Passacaglia im letzten Satz des Dritten. Der Kontrast zu der flinken, sprudelnden Aktivität des *Vivace* aus dem Zweiten Quartett zum Beispiel ist erstaunlich.

Fasziniert waren wir auch von dem sehr individuellen Streicheridiom, über das Britten verfügt, vor allem von seiner Verwendung von Unisoni (besonders auffällig in der Chacony des Zweiten Quartetts) und dem extremen Einsatz von Registern (wieder sei besonders auf den Anfang des Ersten Quartetts hingewiesen). In unserer Einspielung

haben wir uns für eine Vorgehensweise entschieden, die das menschliche Element in diesen Werken herausstellt, gleichzeitig aber auch deren Bedürfnis nach Distanz und ihre Fragilität berücksichtigt. Dies ist sehr persönliche und intime Musik, zugleich aber ist sie auch weltumfassend und zeitlos.

Ein weiterer besonderer Aspekt dieser Aufnahme ist, dass Hélène Clément, unsere Bratschistin, auf Benjamin Britten's eigener Viola spielt. Dieses Instrument, eine Leihgabe der Britten-Pears Foundation, wurde 1843 von Francesco Guissani in Mailand gebaut. Sein früherer Besitzer war der Komponist Frank Bridge, der es Britten, seinem Lieblingschüler, als Abschiedsgeschenk übergab, als Britten und Pears sich 1939 einschifften, um in die USA auszureisen. Hélène Clément kommentiert:

Von dem Moment an, als ich die Saiten mit meinem Bogen berührte, war ich überwältigt von einem Gefühl der Zugehörigkeit, des Verstehens. Es war für mich immer eine Herausforderung, ein Instrument zu finden, das zu meinem Stil des Violaspiels passt, da ich einen ganz bestimmten Klangtyp im Sinn habe. Es war daher eine ergreifende Entdeckung, herauszufinden, dass Britten's eigene Viola, das Instrument, mit dem er experimentierte, und der Klang, den

er im Sinn hatte, als er seine Musik schrieb, eine wunderbar leichte Qualität hat, mit einer besonders ausdrucksstarken A-Saite – genau der Klang, den ich als Spielerin bevorzuge. In der Lage zu sein, die Musik von Britten mit genau dem Klang zu erkunden, den der Komponist in den Ohren hatte, ist die größte Ehre und Freude, die ich mir hätte vorstellen können.

© 2019 Doric String Quartet
Übersetzung: Stephanie Wollny

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

Alte Oper Frankfurt, das Konzerthaus Berlin, die Laeiszhalle in Hamburg und De Singel in Antwerpen. Eine besonders enge Beziehung besteht auch zur Londoner Wigmore Hall, wo das Ensemble vor kurzem an der dort veranstalteten Haydn String Quartet Series mitwirkte und sowohl die vollständigen Quartette op. 20 und op. 64 als auch *Die Sieben letzten Worte* aufführte. Tourneen führen das Ensemble alljährlich nach Nordamerika, wo zu den bisherigen Highlights Auftritte im Frick Museum in New York, in der Library of Congress und der Phillips Collection in Washington D.C., in der Vancouver Recital Society und 2017 das Debüt an der Carnegie Hall zählten. Ferner war das Doric String Quartet zu Gast bei der Schwarzenberg Schubertiade und auf den Festivals in Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Cheltenham, Delft, Storioni, Risør, Grafenegg, Schwetzingen und Incontro in Terra di Siena; 2018 übernahm es die künstlerische Leitung des Mendelssohn on Mull Festivals. Das Ensemble hat mit Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Elisabeth Leonskaja, Alexander Melnikov, Jonathan Biss, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Pieter Wispelwey, Alina Ibragimova und Cédric Tiberghien zusammengearbeitet. Seit 2010 hat das Doric String Quartet einen Exklusivvertrag

mit Chandos Records und bei diesem Label gefeierte CDs mit Werken von Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold,

Janáček, Martinů und Walton eingespielt, die ihm drei *Gramophone-Award*-Nominierungen eingebracht haben. www.doricstringquartet.com



Hélène Clément with Britten's viola, on which she plays in this recording

Britten / Purcell: Quatuors à cordes / Fantasias

Britten et Purcell

À propos de la composition de son opéra *Peter Grimes* (1945), Benjamin Britten (1913 – 1976) déclara que l'un de ses principaux objectifs avait été son désir "de tenter de reconstituer la mise en musique de la langue anglaise, le brillant, la liberté et la vitalité" qui, à son avis, manquaient "singulièrement depuis la mort de Purcell". À cette époque, sa passion croissante pour la musique de Henry Purcell (1659 – 1695) s'inscrivait dans un regain d'intérêt plus général pour l'œuvre du compositeur anglais de l'ère baroque et d'une sensibilisation à sa musique suscitée par deux musicologues et chefs d'orchestre: Jack Westrup à Oxford et Anthony Lewis à Birmingham et à la BBC. Compositeurs et interprètes contribuèrent aussi au plus haut point à cette renaissance de Purcell, notamment Michael Tippett, qui dirigea des exécutions d'œuvres de Purcell à Morley College à Londres au cours des années 1940, et le contre-ténor Alfred Deller, pour qui Britten écrivit les lignes vocales purcelliennes dans son opéra *A Midsummer Night's Dream* (Le Songe d'une nuit d'été; 1960).

Comme ce fut le cas de Tippett, qui fit des réalisations modernes de chansons de Purcell et dont le propre style de composition fut influencé par son exemple, l'intérêt de Britten pour Purcell se refléta dans des réalisations éditoriales comme dans des œuvres originales. Britten commença à faire des réalisations pour voix et piano de chansons de Purcell en 1939 et sa production de tels arrangements – stimulée par le deux cent cinquantième anniversaire de la mort du compositeur – culmina en 1945, année au cours de laquelle il réalisa au moins quatorze de ses chansons et lui rendit un hommage créatif dans son Quatuor à cordes no 2. Il prit ensuite un thème d'*Abdelazar* (1695) de Purcell pour base de son œuvre pour orchestre *The Young Person's Guide to the Orchestra* (Guide de l'orchestre pour une jeune personne; 1946) dont le succès ne se dément pas. D'autres réalisations de chansons allaient suivre, notamment certaines des recueils *Harmonia Sacra* et *Orpheus Britannicus*, préparés en collaboration avec son compagnon, le ténor Peter Pears. Britten fit également un arrangement de la Chaconne en sol mineur

de Purcell (1948), qu'il aimait diriger lors de ses tournées de concert: résolument dramatique dans sa vitalité et ses contrastes dynamiques, son arrangement est un reflet frappant de l'excitation que suscita la redécouverte de la musique de Purcell. En 1951, avec l'aide d'Imogen Holst, il prépara une édition moderne de l'opéra *Dido and Aeneas* (Didon et Énée; vers 1689) de Purcell qui fut monté au Lyric Theatre, à Hammersmith, par l'English Opera Group et diffusé par la BBC. Le tricentenaire de la naissance de Purcell, qui tomba en 1959, fut célébré par une révision de l'arrangement de Britten de *Dido and Aeneas* et par un nouvel enregistrement. Britten et Holst réalisèrent une autre œuvre scénique de Purcell, *The Fairy Queen* (La Reine des fées; 1692), pour une exécution au Festival d'Aldeburgh de 1967.

Purcell: Fantasias à quatre parties

En 1946, Britten fit son seul et unique enregistrement en tant qu'altiste, en jouant (avec le Quatuor Zorian) la note cruciale mentionnée dans le titre de la *Fantasia upon One Note* (Fantasia sur une note; Z 745) de Purcell. On sait, grâce aux dates que Purcell indiqua dans le recueil de partitions autographes où figure cette œuvre, ainsi que d'autres du même genre, que la majeure partie de ses "fantasias" instrumentales – il

en acheva trois à trois parties et neuf à quatre parties – furent écrites (ou, au moins, copiées) au cours de l'été 1680. La datation est précise: on sait que les "fantasias" enregistrées dans le présent disque, par exemple, furent toutes copiées entre le 14 juin et le 30 juin de cette même année.

On ne sait pas au juste pourquoi Purcell décida de contribuer à un genre qui était déjà démodé, non seulement comme forme musicale, mais également dans son instrumentation, car les violes pour lesquelles avaient été écrites les premières "fantasias" anglaises avaient été rapidement remplacées par des membres de la famille du violon moderne. Il avait peut-être voulu que ces pièces soient jouées par un *broken consort* (consort brisé, ensemble d'instruments de famille différentes), qui mélangeait violes et violons. On trouve une autre étape de la transition vers les instruments modernes dans la partition d'une "fantasia" ultérieure à quatre parties (incomplète), commencée en 1683, qui utilise les quatre clefs modernes que nous associons aujourd'hui au quatuor à cordes. Le compositeur destinait peut-être les "fantasias" uniquement à une diffusion privée dans son entourage, ou comme des exercices contrapuntiques conçus avant tout pour son propre compte et pour se

distraire. La nature nettement archaïque de ces pièces rappelle le style de musique instrumentale composée plus tôt au dix-septième siècle par Orlando Gibbons, John Banister, John Jenkins et Matthew Locke. La façon dont Purcell repense le langage est d'une remarquable ingéniosité, à la fois sur le plan contrapuntique et dans la richesse de son langage harmonique. Mais l'influence continentale sur la musique baroque anglaise se faisant sans cesse croissante au cours des années 1680, juste trois ans après avoir copié les "fantasias" enregistrées ici, Purcell publia un ensemble étonnamment différent de sonates en trio très marquées par la musique instrumentale italienne de l'époque.

Britten: Trois Divertimentos

Dans son enfance, Britten était un compositeur prodigieux et, à l'adolescence, il composa beaucoup de quatuors à cordes (non exécutés). Il continua à travailler à ce moyen d'expression lorsqu'il étudia la composition en privé avec Frank Bridge et il fallut attendre le milieu des années 1930 pour que son écriture pour quatuor alors aboutie donne lieu pour la première fois à une exécution publique. En 1933, Britten commença à travailler à une suite de cinq mouvements de quatuor portant le titre *Alla quartetto serio* et le sous-titre "Go play, boy, play" (Va jouer, mon garçon, joue),

citation de *The Winter's Tale* (Le Conte d'hiver) de Shakespeare. Il finit par abandonner deux mouvements, et remplaça la marche initiale par une "All'introduzione" (qui reçut par la suite le même titre "Alla marcia" que celui utilisé pour la première tentative rejetée). Il lui restait donc une œuvre en trois mouvements comprenant une marche, une valse et une burlesque, toutes inspirées par les passe-temps juvéniles de ses camarades de classe: la marche représentait l'éducation physique, la valse une soirée et la burlesque un "ragging" (terme argotique par lequel les élèves désignaient un entrain tapageur). La valse fut jouée séparément en août 1933 par le Macnaghten Quartet, qui créa l'ensemble de l'œuvre en trois mouvements à un concert dans une église londonienne quatre mois plus tard.

Tout en continuant à réviser cette musique en divers endroits au cours des deux années suivantes, Britten changea le titre en *Three Divertimenti*. La création officielle du triptyque définitif eut lieu au Wigmore Hall de Londres, le 25 février 1936, par le Quatuor Stratton dans le cadre d'un Patrons' Fund Concert pour le Royal College of Music, où Britten avait étudié en 1930 - 1933. Selon le journal de Britten, l'exécution fut un "échec lamentable. Reçu avec des ricanements et un mutisme assez froid... très décourageant". Le lendemain, Westrup fit de cette œuvre une

critique cinglante dans le *Daily Telegraph*, déclarant que les pièces étaient "plus déprimantes que divertissantes", et que "M. Britten aura prouvé sa valeur en tant que compositeur lorsqu'il réussira à écrire de la musique qui repose moins sur un effet superficiel". Profondément bouleversé, Britten avoua que les reproches de Westrup lui avaient donné l'impression d'être "un élève qui a reçu une fessée", et cette œuvre allait rester inédite de son vivant. Néanmoins, il remania pour orchestre à cordes le mouvement de marche rejeté pour l'inclure dans son cycle de mélodies *Les Illuminations*, achevé après son émigration temporaire aux États-Unis, en 1939.

Britten: Quatuor à cordes no 1 en ré majeur, op. 25

Son séjour en Amérique permit à Britten de développer sa carrière de pianiste et de compositeur loin du désarroi de l'Europe déchirée par la guerre (son absence de son pays natal lui fut toutefois beaucoup reprochée au Royaume-Uni et, en 1942, il décida d'y retourner et de s'y faire enregistrer comme objecteur de conscience). Aux États-Unis, il eut la chance de bénéficier du patronage d'une des personnes les plus importantes dans le domaine des commandes d'œuvres nouvelles de musique de chambre:

Mme Elizabeth Sprague Coolidge, une amie de Bridge, qui avait décidé d'utiliser un héritage assez considérable pour encourager la composition de musique nouvelle. Parmi les quatuors à cordes novateurs qu'elle avait déjà commandés dans les années 1930 figuraient le cinquième de Bartók (1934) et le quatrième de Schoenberg (1936). À la fin de l'année 1940, Mme Coolidge proposa à Britten 400 dollars pour composer son Quatuor à cordes no 1, qu'il écrivit pendant un séjour en Californie en compagnie d'Ethel Bartlett et Rae Robertson, le couple de pianistes britanniques expatriés.

Ce n'était pas le premier quatuor à cordes de Britten en ré majeur. En 1931, à l'âge de dix-sept ans, il avait achevé un quatuor en trois mouvements dans cette tonalité, qui fut joué en privé par le Quatuor Stratton en mars 1932 avant d'être abandonné. Cette œuvre antérieure fut finalement créée en public par le Quatuor Gabrieli au Festival d'Aldeburgh de 1975 - dix-huit mois avant la mort de Britten -, le compositeur l'ayant révisée pendant sa convalescence créative après une opération du cœur. Une comparaison entre les deux quatuors en ré majeur révèle l'immense évolution stylistique qui s'opéra pendant la décennie qui les sépare. Le premier reflète l'intérêt que portait l'élève en composition adolescent aux madrigaux anglais et au contrepoint appris

consciencieusement, alors que la commande de Coolidge est éblouissante dans son écriture idiomatique pour les cordes et sa manière très inventive de réagir à la tradition révéérée de la forme sonate qui est au cœur du genre. Le début diatonique éthéré de cette œuvre plus tardive suggère la forte influence du néoclassicisme de Stravinsky, nettement infléchi par le travail de Copland, qui avait pris Britten sous son aile et l'avait encouragé pendant son séjour en Amérique.

Le Quatuor à cordes no 1 fut achevé en juillet 1941 et créé le 21 septembre à l'Occidental College de Los Angeles par le Quatuor Coolidge. La première exécution au Royaume-Uni fut donnée par le Quatuor Griller au Wigmore Hall, le 28 avril 1943, presque un an jour pour jour après le retour de Britten dans son pays natal. Cette pièce valut à Britten la Médaille Coolidge pour éminents services rendus à la musique de chambre, qui lui fut remise à la Library of Congress. La récompense, ironisa-t-il dans une lettre à son frère, "ne se traduit pas par une quelconque rémunération, à moins de vendre la médaille". Il admit, toutefois: "la vieille vient de m'acheter un quatuor à cordes pour une assez belle somme qui me mettra un moment à l'abri du besoin, je ne peux donc pas me plaindre." Plus sérieusement, Britten dit à sa bienfaitrice qu'il pensait que ce quatuor était

sa "meilleure pièce jusqu'ici", et le critique du *Times* écrivit après sa création londonienne:

Il semble qu'il a commencé à progresser par rapport à ses succès faciles pour entrer dans une nouvelle phase d'évolution dans sa réflexion qui sera suivie avec intérêt.

Le critique décrit ensuite le style de l'œuvre comme "peu conventionnel" et "expérimental", avec ses "éléments sévèrement contrastés", faisant référence aux juxtapositions de passages dans des tempos lents et rapides dans le premier mouvement, apparemment inspirées par le Quatuor en si bémol majeur, op. 130, de Beethoven. Lorsque la poétesse Edith Sitwell entendit le quatuor de Britten, elle déclara qu'il avait "une extraordinaire force explosive", qui continuait à résonner dans sa tête "avec une lumière aveuglante suivie de nouvelles idées, points de vue, même une nouvelle vision".

Britten: Quatuor à cordes no 2 en ut majeur, op. 36

L'influence du style vocal de Purcell et son penchant pour les formes de *ground bass* (où la musique repose sur une basse qui se répète en ostinato) se reflète nettement dans le cycle de mélodies de Britten *The Holy Sonnets of John Donne* (Les Pieux Sonnets

de John Donne), écrits juste deux mois après la première production de *Peter Grimes*, en juin 1945. Le Quatuor à cordes no 2 de Britten, composé immédiatement après ce cycle, fut expressément écrit pour célébrer le deux cent cinquantième anniversaire de la mort de Purcell et créé à la date précise de cet anniversaire (21 novembre 1945) au Wigmore Hall par le Quatuor Zorian. En hommage à Purcell, Britten écrit le finale du nouveau quatuor sous la forme d'une "Chacony" substantielle qui dure beaucoup plus longtemps que la somme des deux autres mouvements. Le titre "Chacony" emprunte l'orthographe anglicisée de Purcell de la chaconne ternaire française, une danse qui se distingue par son utilisation de structures de *ground bass*. Pour Britten, la *ground bass* et la forme apparentée de la passacaille restèrent une technique de composition de prédilection tout au long de sa carrière; on en trouve des exemples particulièrement marquants dans son Concerto pour violon (1939), *Peter Grimes* (1945), l'opéra pour enfants *Noye's Fludde* (Noé et le déluge; 1958), *A Midsummer Night's Dream* (1960) et la Symphonie pour violoncelle (1963).

Le premier mouvement du Quatuor à cordes no 2 est une belle illustration de l'interdépendance entre la mélodie et l'harmonie, qui caractérise de manière sensible la musique de Britten. Les trois

thèmes présentés au début à la suite les uns des autres commencent tous par un intervalle de dixième, qui dominera le mouvement non seulement dans la dimension horizontale (mélodique), mais également comme un élément vertical (harmonique). Le mouvement a une structure originale, évitant un plan de sonate conventionnel en faveur d'un processus continu de développement. On entrevoit occasionnellement l'influence de Bartók (en particulier dans l'utilisation des points de pédale sur les cordes à vide et d'harmoniques largement espacées), mais l'effet d'ensemble du mouvement est très inhabituel. Le scherzo suivant est entièrement en sourdine, dans une atmosphère agitée, et il est construit sur un contraste saisissant entre les sombres arpèges *spiccato* et la mélodie vigoureuse à l'unisson. Dans le trio plus enjoué, le thème principal du scherzo est présenté par le premier violon en octaves et en augmentation rythmique. Le finale de la chaconne commence par une exposition à l'unisson du thème de la basse suivi de trois jeux de six variations chacun: les six premières explorent les implications harmoniques du thème, les six suivantes s'intéressent principalement aux schémas rythmiques contrastés et les dernières aux développements mélodiques. Les

trois groupes de variations sont ponctués par des cadences pour instruments solistes: le violoncelle entre le premier et le deuxième groupe, l'alto entre le deuxième et le troisième, et le premier violon après le troisième. Le mouvement s'achève avec trois autres variations qui montent à un sommet final où la tonalité d'ut majeur de l'œuvre est réaffirmée dans une succession de puissants accords parfaits à la tonique.

Comme dans le cas du Quatuor à cordes no 1, Britten pensa que son deuxième quatuor marquait un autre saut en avant important dans sa créativité. En décembre 1945, il écrivit au dédicataire de l'œuvre, son mécène britannique Mary Behrend, pour lui dire qu'il considérait cette pièce comme "le plus grand progrès que j'ai fait à ce jour" et que cela lui avait donné un "encouragement pour poursuivre sur une nouvelle voie". Toutefois, cette "nouvelle voie" n'allait pas être explorée immédiatement dans d'autres quatuors à cordes et près de trente ans allaient s'écouler avant qu'il apporte sa troisième et dernière contribution à ce genre.

Britten: Quatuor à cordes no 3, op. 94

Grand admirateur du Quatuor no 2 de Britten, le musicologue Hans Keller publia un article analytique sur ce quatuor en 1947 et coédita ensuite (avec Donald Mitchell) un livre majeur

sur la musique de Britten en 1952. Cinq ans plus tard, Keller se lança dans un projet novateur nommé "analyse fonctionnelle sans paroles", souvent simplement appelé "FA", où des analyses de musique de chambre furent exécutées – et occasionnellement diffusées – comme des partitions musicales préparées spécialement plutôt que comme des commentaires verbaux. Bien que le répertoire qu'aborda Keller de cette manière nouvelle ait été essentiellement tiré des classiques viennois, il soumit aussi le Quatuor à cordes no 2 de Britten à ce traitement, et Britten fut assez satisfait des résultats pour l'inviter à présenter une analyse fonctionnelle du Quatuor en fa majeur, KV 590, de Mozart au Festival d'Aldeburgh en 1961. Britten avoua aussi que la cadence du Concerto pour piano en mi bémol majeur, KV 482, de Mozart qu'il composa pour Sviatoslav Richter pour le Festival d'Aldeburgh de 1967 avait été influencée par les idées analytiques qu'il avait glanées dans la méthode de Keller.

Des années durant, Britten promit à Keller d'écrire un troisième quatuor à cordes, mais ce n'est qu'à la suite de son opération à cœur ouvert en 1973 que ce projet devint réalité: pendant qu'il se remettait de cette opération, Britten se plaignit de souffrir lorsqu'il essayait d'atteindre les portées supérieures d'un manuscrit pour grand orchestre; Keller fit

alors le commentaire narquois suivant: il est peut-être enfin temps de revenir à la musique de chambre. La composition du nouveau quatuor commença en octobre 1975 et Britten acheva la majeure partie des quatre premiers mouvements avant de prendre des vacances réparatrices à Venise le mois suivant. Il y écrivit le finale du quatuor, mais il était si fragile qu'il fallut qu'une infirmière le promène en fauteuil roulant dans la ville; et, de retour chez lui, il dut employer le jeune compositeur Colin Matthews comme copiste et assistant personnel pour l'aider à achever la partition. Matthews jouait les esquisses de Britten au piano, le compositeur ajoutant lui-même la *ground bass* dans le finale. Cette œuvre était destinée au Quatuor Amadeus, qui en donna à Britten une audition privée à Aldeburgh, le 28 septembre 1976, mais, à ce moment-là, sa santé s'était tellement détériorée que le compositeur fut dans l'incapacité d'écouter plus de vingt minutes d'affilée. Britten ne vécut pas assez longtemps pour assister à une exécution publique de son dernier quatuor: il fut créé par le Quatuor Amadeus à Snape Maltings, le 19 décembre, un peu plus de quinze jours après sa mort.

Comme cette œuvre comprend cinq mouvements relativement courts, certains commentateurs ont considéré le Quatuor à cordes no 3 comme une suite plutôt

que comme un quatuor conventionnel. Le titre provisoire que Britten avait donné à cette pièce était "Divertimento", ce qui laisse clairement entendre une conception initialement légère – rappelant (avec nostalgie?) ses *Three Divertimenti* – et, à certains égards, cette œuvre s'éloigne sensiblement des principes de la forme sonate. Le poids de la substance intellectuelle est porté par les deux mouvements externes, qui constituent un cadre autour des trois mouvements centraux de style intermezzo (deux scherzos encadrant un mouvement lent). Le plan d'ensemble du quatuor est ainsi un simple modèle en arche, rappelant à nouveau l'influence déterminante de Bartók.

Dans le finale, Britten fait explicitement référence au matériau de son dernier opéra, *Death in Venice* (Mort à Venise), qu'il avait terminé en 1973: le sous-titre, "La Serenissima", se réfère à la ville où se déroule cet ouvrage et où ce mouvement fut composé. Au cours du Récitatif, Britten inclut le thème de la barcarolle utilisé pour dépeindre les mouvements des gondoles dans l'opéra, en plus de matériau se rapportant à l'amour sans retour de l'écrivain Gustav von Aschenbach pour le beau garçon polonais Tadzio. La passacaille lancinante qui suit – la dernière implication de Britten dans

la forme purcellienne – prend pour ligne de basse un thème suggéré par les cloches de l'église de Santa Maria della Salute sonnant à toute volée. Ce mouvement est enraciné en mi majeur, la tonalité utilisée dans l'opéra pour caractériser Aschenbach lui-même; mais, même si on a souvent affirmé que le finale représente une sorte de suite de l'histoire ambiguë de l'opéra, il semble plus probable que Britten ait conçu ce mouvement comme un "envoi" poignant à Pears, qui avait créé le rôle d'Aschenbach et était à cette époque le compagnon et la muse créatrice de Britten depuis près de quarante ans. Dans une lettre écrite quelques jours après sa création posthume, Pears décrit ce quatuor comme étant "d'une profonde beauté plus touchante que tout autre chose, radieux, sage, nouveau, mystérieux – irrésistible". Keller, à qui l'œuvre fut dédiée, alla plus loin encore et déclara qu'elle incarnait "le drame humain rendu purement musical" et reflétait "cette étape décisive de l'au-delà – dans le royaume mozartien de la purification instrumentale de l'opéra". De l'harmonie non résolue jusqu'à la hantise des dernières mesures du finale, Britten dit simplement: "Je veux que l'œuvre se termine par une question."

© 2019 Mervyn Cooke
Traduction: Marie-Stella Pâris

Note des interprètes

Cet enregistrement des quatuors de Britten marque une étape importante dans le vie du Quatuor Doric. Ce quatuor fut fondé en 1998 à Pro Corda, l'école nationale pour les jeunes chambristes, à Leiston, dans le Suffolk, juste à un jet de pierre de l'univers de Benjamin Britten. L'atmosphère très spécifique du Suffolk est présente dans nos vies depuis de nombreuses années: le paysage terrestre et marin et, en particulier, la large ouverture sur le ciel. Il y a des images et des sensations que nous avons depuis longtemps à l'esprit, surtout lorsque nous étudions et jouons les quatuors de Britten.

Ces quatuors sont des pièces uniques écrites dans un style très personnel, remarquablement vivant et distinctif. L'univers sonore est riche en atmosphère, il nous transporte loin de la salle de répétition avec quatre instruments. Il y a une impression de vaste espace et d'intemporalité dans ces pièces – prenez par exemple les registres aigus éthérés au début du Premier Quatuor ou la marche inflexible de la passacaille du dernier mouvement du Troisième Quatuor. Le contraste avec l'activité pleine d'entrain, disons, du *Vivace* du Deuxième Quatuor est incroyable.

Nous sommes également fascinés par le style très personnel de l'écriture pour les

cordes que Britten a adoptée, en particulier son utilisation des unissons (très perceptible dans la Chaconne du Deuxième Quatuor) et l'usage extrême du registre (encore une fois, il faut noter le début du Premier Quatuor). Dans notre enregistrement, nous nous sommes efforcés de suivre une ligne qui mette en valeur l'humanité dans ces œuvres, mais prenne aussi conscience de la nécessité de distance et de fragilité. C'est une musique très personnelle et intime, mais également d'envergure universelle et intemporelle.

Une autre particularité de cet enregistrement, c'est qu'Hélène Clément, notre altiste, joue sur le propre alto de Benjamin Britten. Cet instrument lui a été prêté par la Fondation Britten-Pears et a été fabriqué en 1843, à Milan, par Francesco Guissani. Il appartenait auparavant au compositeur Frank Bridge qui le donna à Britten, son élève préféré, comme cadeau de départ lorsque Britten et Pears se sont embarqués pour les États-Unis en 1939. À propos de cet instrument, Hélène Clément a noté:

Dès que j'ai touché les cordes avec mon archet, j'ai été submergée par un sentiment d'appartenance, de compréhension. J'ai toujours eu du mal à trouver un instrument qui corresponde à mon style de jeu, car j'ai une sorte de

son spécifique à l'esprit. Ce fut donc une découverte excitante de trouver que le propre alto de Britten, l'instrument avec lequel il fit ses expériences et le son qu'il avait à l'esprit en écrivant sa musique, a un timbre merveilleusement clair, avec une corde de la particulièrement expressive, précisément le son que je préfère comme instrumentiste. Pouvoir explorer la musique de Britten avec le son même que le compositeur avait à l'oreille est le plus grand honneur et la plus grande joie que j'aurais pu imaginer.

© 2019 Quatuor Doric

Traduction: Marie-Stella Pâris

Salué par le magazine *Gramophone* comme de "l'un des meilleurs jeunes quatuors à cordes" dont les membres sont "des musiciens qui ont des choses fascinantes à dire", le **Quatuor Doric** s'est imposé comme l'une des plus importants quatuors de Grande-Bretagne. Il a obtenu de nombreuses récompenses, notamment le premier prix au Concours international de musique de chambre d'Osaka, le deuxième prix au Concours international de quatuors à cordes Premio Paolo Borciani en Italie et le prix des ensembles aux Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, en Allemagne. Il se produit

régulièrement dans les salles prestigieuses d'Europe parmi lesquelles le Concertgebouw d'Amsterdam, la Konzerthaus de Vienne, l'Alte Oper à Francfort, la Konzerthaus de Berlin, la Laeiszhalle à Hambourg et De Singel à Anvers. Le Quatuor entretient également des liens particulièrement étroits avec le Wigmore Hall de Londres, où il a participé à la récente série consacrée aux quatuors à cordes de Haydn, jouant l'intégrale des quatuors op. 20 et op. 64, ainsi que les *Sept Dernières Paroles du Christ*. Il effectue chaque année des tournées de concerts en Amérique du Nord, où il s'est notamment produit au Frick Museum de New York, à la Library of Congress et à la Phillips Collection de Washington D.C., et à la Vancouver Recital Society; il a en outre fait ses débuts à Carnegie Hall en 2017. Il s'est également fait entendre dans

les festivals suivants: les Schubertiades de Schwarzenberg, Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Cheltenham, Delft, Storioni, Risør, Grafenegg, Schwetzingen et aux Incontri in Terra di Siena; en 2018, il a pris la direction artistique du Festival Mendelssohn on Mull. Il a collaboré avec Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Elisabeth Leonskaja, Alexander Melnikov, Jonathan Biss, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Pieter Wispelwey, Alina Ibragimova et Cédric Tiberghien. Enregistreur exclusivement chez Chandos Records depuis 2010, le Quatuor Doric a fait paraître des CD d'œuvres de Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů et Walton, qui ont remporté un immense succès et lui ont valu trois nominations aux *Gramophone Awards*. www.doricstringquartet.com

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

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

Hélène Clément, violist of the Doric String Quartet, plays a viola made by Francesco Guissani in 1843, generously on loan from the Britten-Pears Foundation and previously owned by Frank Bridge and Benjamin Britten.

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineers Cheryl Jessop and Rosanna Fish

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Concert Hall, Snape Maltings, Suffolk; 15 – 18 October 2018

Front cover Photograph of the instruments of the Doric String Quartet © Gerard Collett Photography

Back cover Photograph of Doric String Quartet, at the Concert Hall, Snape Maltings © Gerard Collett Photography

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Faber Music Ltd (*Three Divertimenti*, String Quartet No. 3), Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (other works)

© 2019 Chandos Records Ltd

© 2019 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Doric String Quartet,
performing at the Concert Hall,
Snape Maltings

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20124(2)

COMPACT DISC ONE

BENJAMIN BRITTEN (1913–1976)

- 1-4 **STRING QUARTET NO. 1, OP. 25** (1941) 26:22
IN D MAJOR · IN D-DUR · EN RÉ MAJEUR
- 5-7 **THREE DIVERTIMENTI** (1933–36) 9:58
FOR STRING QUARTET
- 8-12 **STRING QUARTET NO. 3, OP. 94** (1975) 27:23
TT 64:00

COMPACT DISC TWO

HENRY PURCELL (1659–1695)

- 1-5 **FANTASIAS** (1680) 17:00
IN FOUR PARTS
- BENJAMIN BRITTEN**
- 6-8 **STRING QUARTET NO. 2, OP. 36** (1945) 30:41
IN C MAJOR · IN C-DUR · EN UT MAJEUR
TT 47:52

**DORIC STRING
QUARTET**

ALEX REDINGTON VIOLIN
JONATHAN STONE VIOLIN
HÉLÈNE CLÉMENT VIOLA
JOHN MYERSCOUGH CELLO

BRITTEN: STRING QUARTETS, ETC. – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 20124(2)

BRITTEN: STRING QUARTETS, ETC. – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 20124(2)