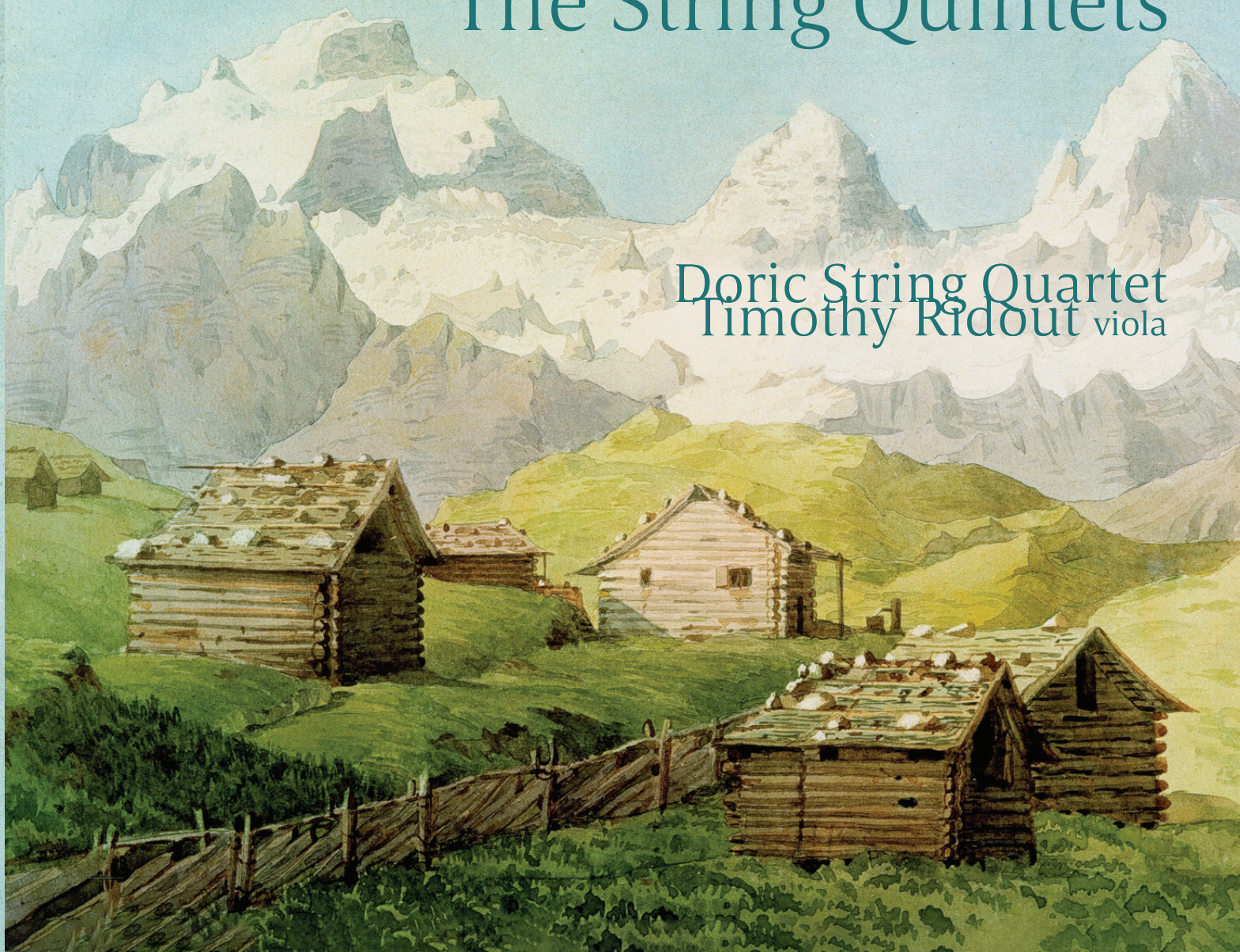


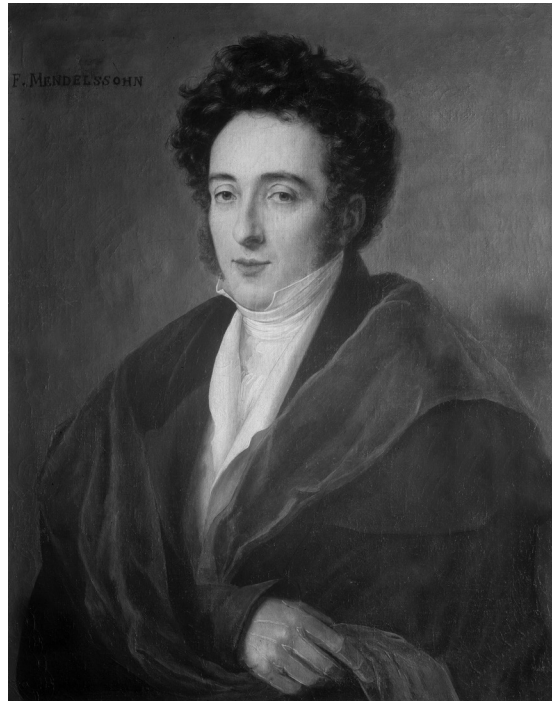
CHANDOS

# Mendelssohn

## The String Quintets

Doric String Quartet  
Timothy Riddout *viola*





Painting, now at the Conservatoire de Musique, Geneva, by an anonymous artist /  
AKG Images, London

Felix Mendelssohn, c. 1835

**Felix Mendelssohn** (1809 – 1847)

**The String Quintets**

**String Quintet No. 1, Op. 18, MWV R 21** (1826 – 27,  
revised 1832) **30:40**  
in A major • in A-Dur • en la majeur

<b>1</b>	Allegro con moto	11:56
<b>2</b>	Intermezzo. Andante sostenuto	8:03
<b>3</b>	Scherzo. Allegro di molto	4:18
<b>4</b>	Allegro vivace	6:22

**String Quintet No. 2, Op. 87, MWV R 33 (1845)** 30:43

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

5	Allegro vivace	10:24
6	Allegretto scherzando	4:35
7	Adagio e lento	10:04
8	Allegro molto vivace	5:38

**TT 61:31**

**Doric String Quartet**

Alex Redington violin

Ying Xue violin

Hélène Clément viola

John Myerscough cello

with

Timothy Ridout viola

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



© Gerard Collert Photography

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

## Mendelssohn: String Quintets Nos 1 and 2

---

### Introduction

Compared with the vast and varied repertoire of great string quartets, the canon of first-class string quintets would seem surprisingly small, essentially comprising Mozart's four mature quintets, two each by Mendelssohn and Brahms, Schubert's single late masterpiece, and, possibly, Dvořák's E flat Quintet. One might wonder why this should be, considering that Mozart and Brahms, at least, seemed more at ease in the spacious medium of the quintet than the more exiguous quartet (Beethoven, by contrast seemed to need the limits of the quartet to fight against; his one original string quintet, though pleasing, is curiously bland). Part of the explanation is doubtless practical: so overwhelming was the quartet output of Haydn, Mozart, and Beethoven that professional string quartets were already emerging in the 1800s to play them in public concerts – such as Ignaz Schuppanzigh's quartet which premiered the late string quartets of Beethoven and Schubert. If a quintet was on the bill, it was easy simply to hire an extra player.

Accordingly, professional string quintets as such, actively pursuing new repertoire, never really emerged – besides which, such a performing group would actually need to be a sextet. For while the viola-playing Mozart preferred the balance of two violins, two violas, and one cello – a line-up followed by Mendelssohn and Brahms – his cello-playing contemporary, Luigi Boccherini, was pouring out quintets (110 of them!) for two violins, one viola, and two cellos, and it was the richer, darker timbral possibilities of this line-up that Schubert seized on in his great C major Quintet (Dvořák would take this still further by replacing the second cello with a double-bass in his Quintet in G). Distinctive string quintets have continued to be composed: Bruckner, Taneyev, Vaughan Williams, the young Benjamin Britten, Roger Sessions, and the late Robert Simpson (who wrote a pair with second viola and second cello respectively) come to mind. Yet none of these reach the concert platform at all often. Indeed, although String Quintet No. 1 by Mendelssohn stands high among his youthful masterpieces and has latterly been quite

often recorded, it is still far less frequently programmed than his first two string quartets or the Octet from those miraculous teenage years.

**String Quintet No. 1 in A major, Op. 18**

It was in the wake of the composition and triumphant semi-private première of the ebullient Octet, in the autumn of 1826, that the seventeen-year-old Mendelssohn launched into the composition of his String Quintet in A major, conceived on a similarly broad formal scale. Maybe he reasoned that, with the participation of his violin teacher Eduard Rietz – dedicatee of the Octet – together with himself on second violin or viola, his cello-playing brother Paul, and a couple of the many musicians who visited the Mendelssohn salon, a domestic performance would be easier to arrange than in the case of the Octet. Whatever the spur, the Quintet was finished in May 1827 – finished, that is, insofar as Mendelssohn ever regarded his works as such. It was not until 1832 that he felt ready to publish either the Octet or the Quintet. The Octet was shortened, extensively revised in part-writing and dynamics, and the development of its first movement recomposed to create the version we know today. The revisions of the Quintet

seem to have been less drastic, except that Mendelssohn decided to excise its Minuet third movement altogether, perhaps feeling its darkly turbulent outer sections and strict double-canon trio incompatible with the character of the rest of the work. As a replacement, he composed a substantial and intricately worked *Andante sostenuto* movement, entitled *Intermezzo*, in memory of Rietz who had recently died prematurely, of consumption, placing it between the opening movement and the Scherzo.

In contrast to the joyful, nervous energy of the opening movement of the Octet, the salient characteristic of the Quintet's twelve-minute opening movement is the unhurried ease of its unfolding. Apart from a few passing minor-key clouds and a patch of turbulence in the development, everything – accompanying figures of themes, textural interweavings, and contrapuntal ingenuities – seems to swing and patter by in a gentle *Allegro con moto* triple time. Like an echo of the opening of Beethoven's Eighth Symphony, a little melodic turn launches the serene first subject, recurring as generative motive throughout the movement. A transition initiated by a *staccato* cello figure leads to a more exuberant second subject group, though this soon trips away into a mysterious *pianissimo* coda in

the remote sub-median minor. After an exposition repeat, the mood becomes more ambiguous. At this point Mendelssohn begins to interweave patterns of more fast-moving quaver triplets – a rhythm unheard in the movement till now. These soon, at the climax of the development, become still faster semi-quavers; thence the tension relaxes via the triplets to calmer straight quavers and crotchets for the recapitulation. This, as often in Mendelssohn, is compressed and varied from the exposition; the transition between the first and second subjects is not recalled, whereas more is made of the tripping minor-mode coda, yet the movement ends in repose.

The Intermezzo is also projected against a sonata form background but realised in foreground detail more in the manner of a fantasia. A three-note head-motive in dotted rhythm introduces a touchingly elegiac triple-time theme in F major, which in due course leads to a brighter dotted-rhythm second subject in the dominant over a pulsating accompaniment. But this soon dissolves in restless swirling semi-quaver figuration, which leads to a citation of the opening theme over *tremolo* strings, by way of coda. The development begins with slow discussion of the head-motive, but this is soon overtaken by more disquieting figuration, now in faster

semi-quaver sextuplets, which lets up for the calm recapitulation of the first subject and more robust second. This, yet again, is undermined by intricate figuration, now in still more rapid semi-demi-quavers, only assuaged by the return of the first subject in the final, farewell bars.

The D minor *Allegro di molto* duple-time Scherzo, by contrast, is through-composed – a direct successor of the fitting ‘fairy music’ third movement of the Octet and a pre-echo of the Overture to *A Midsummer Night’s Dream*, which Mendelssohn would compose shortly after the Quintet. The first viola proposes an obsessive rustling *pianissimo* idea which is taken up by the other instruments in a series of fugal entries. This idea plus a twisty descending figure that appears halfway generate the entire substance of the movement, which transfixes most of all by its quicksilver changes of texture: abrupt dynamic contrasts, high groupings alternating with low, busy passagework against glacial slow-moving chords, sudden brief freezes of momentum – until suddenly it all evaporates.

A semi-quaver triplet upbeat launches the increasingly exuberant *Allegro vivace* A major finale, and flying triplets bedeck the cheerful opening idea and subsequently infest the movement’s textures on every level.



There is a smoother, long-phrased second subject for first violin over a *tremolando* accompaniment, and it seems as if we are on the way to rounding off a regular sonata form exposition. But what ensues seems more in the nature of a double-fugue. Initially the first subject is built up in stretto-like entries and played off against itself; then a countersubject introduced by an emphatic slow falling fourth and a flurry of semi-quavers is developed in turn. Soon these two ideas start to interact, and though the floating second subject intervenes for a time, there is no real sense of sonata recapitulation; the two subjects continue to interact until the final celebratory flourishes. Beautifully crafted for its medium, unfailingly lucid in texture and mature in feeling, this youthful masterpiece is on the same level as the Octet and the subsequent String Quartets in A minor and E flat major. It should be valued as highly.

**String Quintet No. 2 in B flat major, Op. 87**

In November 1844, Mendelssohn removed his growing family from Berlin to Frankfurt, partly to escape the onerous demands of the King of Prussia and also to devote more time to his own work. Why he chose to return to the string quintet medium after eighteen years is uncertain. The *concertante* brilliance of the

first violin part in the outer movements of the B flat Quintet suggests that he might possibly have been thinking of performance at the Leipzig Gewandhaus, headed by its orchestral leader, Ferdinand David, for whom he had composed his Violin Concerto the year before. In any case, by the time Mendelssohn had completed the work, in July 1845, he had become dissatisfied with it – telling Ignaz Moscheles that he thought the finale not much good and making no attempt to publish the Quintet in the remaining two years of his life.

It eventually appeared, in 1851, edited by Julius Rietz, surviving brother of Eduard. Doubtless knowing of Mendelssohn's obsessive propensity for making cuts and revisions up to the moment a work was printed, Rietz instituted quite a few editorial decisions of his own. For instance, rather unusually, Mendelssohn made no real attempt to recapitulate the second subject of his finale – the movement is rather short as a result – merely citing a brief reminiscence in the coda. Then he indicated that even the reminiscence should be cut, but whether he at that time intended to go back and develop and recapitulate the second subject in full will never be known. Rietz retained the reminiscence; modern editors still have

to choose between the first thoughts of Mendelssohn and his second – which are unlikely to have been his last.

As if striving to revive the youthful spirit of the Octet, the work springs into action with a leaping violin theme over an excitable *tremolo* accompaniment, yielding to a more emollient countersubject that suddenly gives way to a whirling texture – those triplets again. These recur as a connecting device throughout the movement, introducing a gentle second subject generated from a scalic falling phrase, and reasserting themselves to round off the exposition. The development begins with hushed modulations linked by cello shudderings – a slightly sinister, Schubertian touch – and evolves largely through minor keys. The recapitulation is highly compressed, the second subject following on directly from the first; but the coda is extensive, and amounts to a second development, culminating in an exultant close.

In sharpest contrast, the second movement is a, by-now typical, tip-toeing twilight Mendelssohn intermezzo, marked *Allegretto scherzando* and laid out as a G minor rondo in 6/8 time, with two episodes. The delicate *staccato* opening theme and its rocking consequent generate a first episode of filigree intricacy at the centre of which

the viola introduces a smoothly undulating countersubject. A partial reprise of the opening leads to the second episode, sounding like a further discussion of the first and modulating for a time into G major before the final, G minor restatement of the main theme trips away *pizzicato*.

None of which prepares one for the duple-time, D minor *Adagio e lento* slow movement: a funeral march of unique intensity and pathos in Mendelssohn's chamber music. It begins *pianissimo*, with dark sonorities and dotted rhythms, building in volume over unsettling rising cello scales. The lower strings start rattling away on repeat rhythms, like military drums, while the two violins lament above. This gives way to a conciliatory theme in A major, like a tender memory. But the implacable march motion returns, punctuated by abrupt stops and starts, the first violin growing ever more agitated in a flight of figuration that continues over the return of the march theme until the cello reprises the consolatory melody. This fades into a *tremolo* texture that grows fiercely in volume as the first violin takes up the opening melody. At the climax, the music is suddenly transformed into a brief moment of triumph in D major – a key that persists to the calm conclusion.

At which the *Allegro molto vivace* finale bursts in with a dotted-rhythm attack and a tirade of semi-quavers, like the light of common day. Too common? Some have felt that the jolly principal theme is one of Mendelssohn's more routine inventions – though Mendelssohn contrives to extract the busy utmost from this opening material throughout the rest of the movement. Why he chose not to develop the amiably arched second subject beyond its appearance in the exposition is a mystery. The development and recapitulation are exclusively preoccupied by strenuous contrapuntal combinations of elements of the first subject group. Whatever his other editorial sins, Rietz was surely right to reinstate that second subject citation, like a gentle, insinuating Haydn-esque question mark, just before the rumbustious end.

Maybe Quintet No. 2 as it stands is a less than balanced structure, maybe some of the phrasing in the outer movements is a bit square and certain pages in the first and third movements strain towards orchestral sonorities – and Mendelssohn himself was less than happy about the state of the finale. All the same, perhaps the worst one can say of the work is that it does not *quite* attain to the perfection and originality of Quintet No. 1.

© 2022 Bayan Northcott

The **Doric String Quartet** is firmly established as one of the leading quartets of its generation, receiving enthusiastic responses from audiences and critics around the globe. Formed in 1998, it won First Prize at the 2008 Osaka International Chamber Music Competition and Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition. Its repertoire ranging from Haydn through Bartók and Korngold to Adès, the Quartet maintains a schedule that takes it to the leading concert halls of the world, including the Amsterdam Concertgebouw, Wiener Konzerthaus, Berliner Konzerthaus, Elbphilharmonie Hamburg, Musée du Louvre, in Paris, Carnegie Hall, in New York, and Kioi Hall, in Tokyo, while making regular appearances at Wigmore Hall, in London. Committed to contemporary repertoire, it has recently included Brett Dean's String Quartet No. 3 in its programmes; given its world première in June 2019, *Hidden Agendas* was co-commissioned for the Quartet by the Berliner Konzerthaus, Carnegie Hall, String Quartet Biennale Amsterdam, Edinburgh International Festival, Musica Viva Australia, and West Cork Chamber Music Festival.

Since 2010 the Doric String Quartet has recorded exclusively for Chandos Records, its releases spanning a repertoire from

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

A BBC New Generation Artist and Borletti-Buitoni Trust Fellow, **Timothy Ridout** is a sought-after violist the world over. He was born in London and graduated with the Queen's Commendation for Excellence from the Royal Academy of Music. He completed his master's at the Kronberg Academy, Germany, with Nobuko Imai in 2019, and is a member of The Bowers Program of the Chamber Music Society of Lincoln Center. During the 2021 – 22 season he appears as

soloist with the BBC Symphony Orchestra at the BBC Proms, Orchestre de chambre de Paris, Orchestre philharmonique de Strasbourg, Luzerner Sinfonieorchester, BBC National Orchestra of Wales, and Hallé, and makes his Viennese solo début at the Wiener Konzerthaus with Grazer Philharmonisches Orchester. Highlights of the season also include recitals and chamber concerts at Wigmore Hall, Wiener Musikverein, Concertgebouw Amsterdam, and Auditorio Nacional de Música, in Madrid. Further afield, he embarks on a California tour with Camerata Pacifica, and returns to Japan to perform Bartók's Viola Concerto at the Hyogo Performing Arts Center.

In much demand as a chamber musician, he has taken part in festivals in Rheingau, Bergen, Rosendal, Mecklenburg-Vorpommern, Sion, and Lockenhaus, among others across Europe. In recent seasons, he has made his début with the Chamber Orchestra of Europe, Symphoniker Hamburg, Orchestre national de Lille, Camerata Salzburg, BBC Philharmonic, and Philharmonia Orchestra, undertaken a residency with Philharmonie Baden-Baden, and performed Walton's Concerto with the Tonhalle-Orchester Zürich, working with conductors such as Christoph Eschenbach, David Zinman, and Sakari Oramo. His latest

album, *A Poet's Love*, which he recorded with the pianist Frank Dupree, features selections from Prokofiev's *Romeo and Juliet* and their own transcription of Schumann's

*Dichterliebe*. Timothy Ridout plays a viola made by Peregrino Micheli di Zanetto c. 1565 – 75, on loan from a generous patron of Beare's International Violin Society.



Timothy Ridout



George Garnier

Doric String Quartet

## Mendelssohn: Streichquintette Nr. 1 und 2

---

### Einführung

Verglichen mit dem umfangreichen und vielfältigen Repertoire großartiger Streichquartette erscheint der Kanon erstklassiger Streichquintette erstaunlich klein, im Wesentlichen bestehend aus Mozarts vier reifen Quintetten, jeweils zwei von Mendelssohn und Brahms, Schuberts einem späten Meisterwerk und womöglich Dvořáks Es-Dur-Quintett. Man könnte sich fragen, woran das liegen mag, wenn man bedenkt, dass zumindest Mozart und Brahms sich anscheinend im geräumigen Medium des Quintetts eher heimisch fühlten als im eher eingeschränkten Quartett (im Gegensatz dazu schien Beethoven die Begrenzungen des Quartetts geradezu als Gegner zu begreifen, den es anzugreifen galt; sein einziges ursprüngliches Streichquintett ist zwar angenehm, aber seltsam farblos). Die Erklärung ist sicherlich praktischer Natur: Das Quartettschaffen von Haydn, Mozart und Beethoven ist so überwältigend, dass schon zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts Streichquartette in Erscheinung traten, um die Werke öffentlich aufzuführen – beispielsweise

Ignaz Schuppanzighs Quartett, das die Uraufführungen der späten Streichquartette von Beethoven und Schubert besorgte. Falls ein Quintett auf dem Programm stand, war es kein Problem, einfach einen zusätzlichen Musiker zu engagieren.

Demzufolge kamen professionelle Streichquintette, die aktiv neues Repertoire anstrebten, nie so recht zum Vorschein – überdies müsste eine solche Interpretengruppe eigentlich aus einem Sextett bestehen, denn während der Bratsche spielende Mozart die Ausgeglichenheit von zwei Violinen, zwei Bratschen und einem Cello bevorzugte – eine Besetzung, der auch Mendelssohn und Brahms folgten – produzierte sein Zeitgenosse, der Cellist Luigi Boccherini, am laufenden Band Quintette (110 davon!) für zwei Violinen, eine Bratsche und zwei Celli, und es waren die üppigeren, dunkleren Klangmöglichkeiten dieser Besetzung, auf die Schubert in seinem großartigen C-Dur-Quintett zugriff (Dvořák sollte noch weiter in diese Richtung vorstoßen, indem er in seinem G-Dur-Quintett das zweite

Cello durch einen Kontrabass ersetzt). Markante Streichquintette wurden auch weiterhin komponiert: Bruckner, Tanejew, Vaughan Williams, der junge Benjamin Britten, Roger Sessions und der verstorbene Robert Simpson (der zwei schrieb, jeweils mit zweiter Bratsche bzw. zweitem Cello) fallen einem dazu ein. Doch keines davon erreicht häufig den Konzertsaal. Und obwohl Mendelssohns Streichquintett Nr. 1 einen hohen Rang in der Reihe seiner jugendlichen Meisterwerke einnimmt und neuerdings recht oft eingespielt worden ist, steht es doch viel seltener auf dem Konzertprogramm als seine ersten beiden Streichquartette oder das Oktett aus jenen wunderbaren Jugendjahren.

#### **Streichquintett Nr. 1 in A-Dur op. 18**

In der Nachfolge der Komposition und triumphalen halbprivaten Uraufführung des überschwänglichen Oktetts im Herbst 1826 machte sich der siebzehnjährige Mendelssohn an die Komposition seines Streichquintetts in A-Dur, das in einem ähnlich breit angelegten Maßstab konzipiert war. Womöglich dachte er, dass unter Beteiligung seines Geigenlehrers Eduard Rietz – dem Widmungsträger des Oktetts – mit ihm selbst an der zweiten Violine oder Bratsche, seinem Cello spielenden Bruder

Paul und einigen der vielen Musiker, die den Salon der Mendelssohns frequentierten, eine häusliche Aufführung leichter zu arrangieren sei, als es bei dem Oktett der Fall gewesen war. Was auch immer der Ansporn gewesen sein mag, jedenfalls war das Quintett im Mai 1827 fertig – wenigstens insoweit, als Mendelssohn seine Werke jemals als fertig erachtete. Erst 1832 erklärte er sich bereit, das Oktett und das Quintett zu veröffentlichen. Das Oktett wurde verkürzt, in Bezug auf Stimmführung und Dynamik umfassend überarbeitet, und die Durchführung des Kopfsatzes umkomponiert, um die Fassung zu erstellen, die wir heute kennen. Die Umarbeitungen des Quintetts scheinen weniger drastisch ausgefallen zu sein, außer dass Mendelssohn beschloss, den dritten Menuettsatz ganz zu streichen, vielleicht weil er meinte, seine düster turbulenten äußeren Abschnitte und das als strenger Doppelkanon gehaltene Trio seien unvereinbar mit dem Charakter des restlichen Werks. Als Ersatz komponierte er einen substanziellen und komplex gestalteten *Andante sostenuto*-Satz mit dem Titel *Intermezzo* zum Gedenken an Rietz, der kurz zuvor verfrüht an Schwindsucht gestorben war, und er platzierte ihn zwischen dem Kopfsatz und dem Scherzo.

Im Gegensatz zu der freudig nervösen Energie im Kopfsatz des Oktetts ist



die hervorstechende Eigenschaft des zwölfminütigen Kopfsatzes des Quintetts die gemächliche Ungezwungenheit, mit der er sich entfaltet. Außer ein paar vorübergehenden Moll-Wölkchen und einem turbulenten Fleck in der Durchführung scheint alles – Begleitfiguren der Themen, strukturelle Verflechtungen und kontrapunktische Einfälle – in sanftem *Allegro con moto*-Dreiertakt plätschernd vorbeizuhuschen. Wie ein Echo der Einleitung von Beethovens Achter Sinfonie führt eine kleine melodische Wendung, die als generatives Motiv im ganzen Satz wiederkehren wird, das gelassene Hauptthema ein. Ein Übergang, ausgelöst von einer *staccato* geführten Cellofigur, führt zu einer Gruppe eher überschwänglicher Seitenthemen, die jedoch bald *pianissimo* in eine geheimnisvolle Moll-Coda in der entlegenen Tonikaparallele übergehen. Nach einer Wiederholung der Exposition wird die Stimmung eher mehrdeutig. An diesem Punkt beginnt Mendelssohn schneller geführte Achteltriolen einzuflechten – ein Rhythmus, der in diesem Satz bisher nicht zu hören war. Diese werden bald am Höhepunkt der Durchführung zu noch schnelleren Sechzehnteln; dann löst sich die Spannung mittels der Triolen für die

Reprise in ruhigere Achtel und Viertel auf. Diese ist wie so oft bei Mendelssohn von der Exposition verdichtet und variiert; der Übergang vom Haupt- zum Nebenthema wird nicht wiederholt, während mehr aus der trippelnden Moll-Coda gemacht wird, und doch endet der Satz ruhig.

Das Intermezzo ist ebenfalls vor den Hintergrund einer Sonatensatzform gestellt, doch die Details im Vordergrund stehen eher in der Manier einer Fantasia. Ein Kopfmotiv aus drei Noten in punktiertem Rhythmus stellt ein ergreifend elegisches F-Dur-Thema im Dreiertakt vor, das im weiteren Verlauf zu einem aufgeheiterten, punktierten Seitenthema in der Dominante über einer pulsierenden Begleitung führt. Aber dieses löst sich bald in rastlos wirbelnde Sechzehntel-Figuration auf, ehe ein Zitat aus dem Hauptthema über tremolierend geführten Streichern als Coda dient. Die Durchführung beginnt mit langsamer Erörterung des Kopfmotivs, die jedoch bald von eher beunruhigender Figuration abgelöst wird, jetzt in schnelleren Sechzehntel-Sextolen, bis sie sich für die gelassene Reprise des Hauptthemas und des eher robusten Seitenthemas beruhigt. Dies wird wiederum von komplexer Figurierung untergraben, nun in noch schnelleren Zweiunddreißigsteln,

erst beschwichtigt durch die Rückkehr des ersten Themas in den letzten Abschiedstakten.

Das als *Allegro di molto* geführte Scherzo im Zweiertakt ist hingegen durchkomponiert – ein direkter Nachfolger der huschenden “Feenmusik” im dritten Satz des Oktetts und ein Vorgriff auf die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum*, den Mendelssohn kurz nach dem Quintett in Angriff nehmen sollte. Die erste Bratsche stellt ein zwanghaft raschelndes *Pianissimo*-Motiv vor, das von den anderen Instrumenten in einer Folge fugaler Einsätze übernommen wird. Dieses Motiv und eine verschlungen absteigende Figur, die um die Hälfte einsetzt, entwickeln die ganze Substanz des Satzes, der vor allem mit seinen quecksilbrigen Texturwechseln besticht: abrupte Dynamikkontraste, hohe Gruppierungen, die sich mit tiefen abwechseln, geschäftiges Passagenwerk vor Akkorden im Zeitlupentempo, unvermitteltes kurzes Erstarren des Schwungs – bis alles sich plötzlich auflöst.

Mit einer Sechzehntel-Triole als Auftakt beginnt das zunehmend überschwängliche A-Dur-Finale *Allegro vivace*, und fliegende Triolen schmücken das fröhliche Einleitungsmotiv, um in der Folge auf allen Ebenen die Texturen des Satzes zu befallen. Es folgt ein glatteres Seitenthema aus langen

Phrasen für die erste Violine über *tremolando* Begleitung, und es scheint, als seien wir unterwegs zur Abrundung einer Exposition in üblicher Sonatensatzform. Doch was folgt wirkt eher wie eine Doppelfuge. Anfangs wird das Hauptthema aus Einsätzen nach Art einer Engführung aufgebaut und gegen sich selbst gesetzt; dann wird ein Gegensatz von einer eindringlichen langsam abfallenden Quarte eingeführt, und in der Folge wird ein Gestöber von Sechzehnteln entwickelt. Bald beginnen diese beiden Motive aufeinander einzuwirken, und obwohl sich das schwebende Seitenthema eine Zeitlang einmischt, entsteht kein wahres Gefühl einer Sonatenreprise; die beiden Themen wirken weiter aufeinander ein bis zu den abschließenden feierlichen Schnörkeln. Wunderbar für ihr Medium gestaltet, unfehlbar klar in der Struktur und reif im Gefühl steht dieses jugendliche Meisterwerk auf der gleichen Ebene wie das Oktett und die späteren Streichquartette in a-Moll und Es-Dur. Es sollte ebenso hoch geschätzt werden.

#### **Streichquintett Nr. 2 in B-Dur op. 87**

Im November 1844 zog Mendelssohn mit seiner wachsenden Familie von Berlin nach Frankfurt um, teils um den lästigen

Forderungen des Preußenkönigs zu entgehen, aber auch, um mehr Zeit für sein eigenes Schaffen zu haben. Warum er beschloss, nach achtzehn Jahren zum Medium des Streichquintetts zurückzukehren, ist unklar. Die konzertante Brillanz der ersten Violinstimme in den Ecksätzen des B-Dur-Quintetts deutet darauf hin, dass er möglicherweise an eine Aufführung am Leipziger Gewandhaus dachte, für dessen Konzertmeister Ferdinand David er im Jahr zuvor sein Violinkonzert geschrieben hatte. Wie dem auch war, jedenfalls war Mendelssohn, als er das Werk im Juli 1845 fertiggestellt hatte, damit nicht mehr zufrieden – er teilte Ignaz Moscheles mit, er halte das Finale für nicht sehr gut, und machte keine Anstalten, das Quintett in den verbleibenden zwei Jahren seines Lebens zu veröffentlichen.

Es erschien schließlich 1851, herausgegeben von Julius Rietz, dem überlebenden Bruder von Eduard. Zweifellos im Wissen um Mendelssohns zwanghaften Hang, bis zum Augenblick der Drucklegung eines Werks Kürzungen und Änderungen vorzunehmen, unternahm Rietz selbst recht viele redaktionelle Eingriffe. Beispielsweise machte Mendelssohn ungewöhnlicherweise keinen wirklichen Versuch, das Seitenthema seines

Finales zu wiederholen – der Satz ist deshalb recht kurz – und zitierte lediglich eine kurze Reminiszenz in der Coda. Dann wies er darauf hin, dass selbst die Reminiszenz zu streichen sei, aber ob er seinerzeit vorhatte, sich dem Seitenthema erneut zuzuwenden und es vollständig auszuführen und zu wiederholen, werden wir nie erfahren. Rietz behielt die Reminiszenz bei; Herausgeber müssen bis heute entscheiden, ob sie Mendelssohns erster oder zweiter Überlegung folgen sollen – und das waren sicherlich nicht seine letzten.

Als wolle es den jugendlichen Geist des Oktetts wieder aufleben lassen, tritt das Werk mit einem sprunghaften Violinthema über erregbarer *Tremolo*-Begleitung in Aktion, auf das ein eher beschwichtigender Gegensatz folgt, der unvermittelt einer wirbelnden Textur weicht – da sind wieder diese Triolen. Sie kehren durch den ganzen Satz hin als Bindung wieder, führen ein sanftes Seitenthema ein, das aus einer abfallenden Tonleiterphrase hervorgeht, und machen sich wieder bemerkbar, um die Exposition abzurunden. Die Durchführung beginnt mit gedämpften Modulationen, verbunden durch Erzittern im Cello – ein etwas unheimlicher, an Schubert gemahnender Anklang – und entwickelt sich im Wesentlichen

durch Molltonarten. Die Reprise ist stark komprimiert, wobei das Seitenthema direkt auf den Hauptsatz folgt, aber die Coda ist umfangreich und kommt fast einer zweiten Durchführung gleich, gipfelnd in einem frohlockenden Schluss.

In schärfstem Gegensatz dazu ist der zweite Satz ein inzwischen typisches, schleichend dämmerndes Mendelssohnsches Intermezzo, bezeichnet als *Allegretto scherzando* und angelegt als ein g-Moll-Rondo im 6/8-Takt mit zwei Episoden. Das zarte, *staccato* geführte Einleitungsthema und seine wiegende Folge bilden eine erste Episode filigraner Feinheit, in deren Mittelpunkt die Bratsche einen ebenmäßig wogenden Gegensatz einführt. Eine Teilreprise der Einleitung geht über in die zweite Episode, die wie eine weitere Erörterung der ersten klingt und eine Zeitlang nach G-Dur moduliert, ehe die abschließende Neuformulierung des Hauptthemas in g-Moll *pizzicato* davontrippelt.

Nichts davon bereitet einen auf den langsamen Satz vor, *Adagio e lento* in d-Moll im Zweitakt: ein Trauermarsch von einzigartiger Intensität und Pathos im kammermusikalischen Schaffen Mendelssohns. Er beginnt *pianissimo*, mit düsteren Klängen und punktierten Rhythmen, und nimmt über verstörenden

ansteigenden Cellotonleitern an Lautstärke zu. Die tieferen Streicher beginnen in wiederholten Rhythmen zu rasseln wie Militärtrommeln, während die beiden Violinen darüber lamentieren. Es folgt ein konzilientes Thema in A-Dur, gleich einer empfindsamen Erinnerung. Aber die unerbittliche Marschbewegung kehrt zurück, unterbrochen von abrupten Halten und Starts, wobei die erste Violine immer erregter wird, in einem Anflug von Figurationen, die sich über der Rückkehr des Marchthemas fortsetzt, ehe das Cello die konziliante Melodie zurückbringt. Die klingt in eine Tremolotextur ab, die heftig an Lautstärke zunimmt, wenn die erste Violine die einleitende Melodie wieder aufnimmt. Am Höhepunkt wird die Musik plötzlich in einen kurzen Moment des Triumphs in D-Dur verwandelt – die Tonart wird bis zum ruhigen Schluss durchgehalten.

Da bricht das Finale *Allegro molto vivace* mit einem Angriff in punktierten Rhythmen und einer Tirade von Sechzehnteln herein wie gewöhnliches Tageslicht. Zu gewöhnlich? Manche haben gemeint, das muntere Hauptthema sei einer von Mendelssohns eher routinemäßigen Einfällen – obwohl es Mendelssohn gelingt, im Verlauf des restlichen Satzes

das geschäftige Optimum aus diesem Eröffnungsmaterial zu entwickeln. Warum er beschloss, das liebenswürdig bogenförmige Seitenthema nach seinem Erscheinen in der Exposition nicht auszuarbeiten, bleibt ein Geheimnis. Die Durchführung und Reprise beschäftigen sich ausschließlich mit energisch kontrapunktischen Verbindungen von Elementen der ersten Themengruppe. Was auch immer Rietz an anderen herausgeberischen Sünden beging, hatte er doch sicher recht, jenes Zitat des Seitenthemas wieder einzusetzen, wie ein sanft einschmeichelndes Haydnsches Fragezeichen kurz vor dem ausgelassenen Ende.

Womöglich ist das Quintett Nr. 2 in seiner heutigen Gestalt nicht gerade eine ausgewogene Struktur, womöglich ist etwas von der Phrasierung der Ecksätze ein wenig kantig, und gewisse Passagen des ersten und dritten Satzes mögen sich nach Orchesterklängen strecken – und Mendelssohn selbst war mit dem Zustand des Finales nicht gerade zufrieden. Nichtsdestoweniger ist wohl das schlimmste, was man dem Werk nachsagen kann, dass es nicht *ganz* die Perfektion und Originalität des Ersten Quintetts erreicht.

© 2022 Bayan Northcott  
Übersetzung: Bernd Müller



Timothy Ridout

## Mendelssohn: Quintettes à cordes nos 1 et 2

---

### Introduction

Si on le comparait au répertoire vaste et varié des grands quatuors à cordes, le noyau dur des meilleurs quintettes à cordes semblerait étonnamment petit, avec essentiellement les quatre quintettes de la maturité de Mozart, les deux quintettes de Mendelssohn et les deux de Brahms, l'unique quintette de Schubert, chef-d'œuvre tardif, et, peut-être, le Quintette en mi bémol majeur de Dvořák. On pourrait se demander pourquoi, Mozart et Brahms au moins semblant plus à l'aise dans le moyen d'expression plus spacieux du quintette que dans celui du quatuor à cordes plus exigü (Beethoven, en revanche, semblait avoir besoin de lutter contre les limites du quatuor; son unique quintette à cordes, bien qu'agréable, est curieusement insipide). Cela s'explique sans doute en partie pour une raison pratique: Haydn, Mozart et Beethoven avaient produit une telle quantité de quatuors que des quatuors à cordes professionnels émergeaient déjà dans les années 1800 pour les jouer en concerts publics – comme le quatuor d'Ignaz Schuppanzigh qui créa les derniers quatuors à cordes de Beethoven et de Schubert. Si

un quintette était à l'affiche, il était facile de se contenter d'engager simplement un instrumentiste supplémentaire.

C'est la raison pour laquelle de véritables quintettes à cordes professionnels, en quête active d'un nouveau répertoire, ne virent jamais vraiment le jour – d'ailleurs, un tel ensemble aurait dû en fait être un sextuor. Car si l'artiste qu'était Mozart préférait l'équilibre entre deux violons, deux altos et un violoncelle – une formation reprise par Mendelssohn et Brahms –, son contemporain violoncelliste, Luigi Boccherini, déversait un flot de quintettes (110!) pour deux violons, un alto et deux violoncelles; ce furent les ressources de timbre plus riches et plus sombres de cet ensemble dont se saisit Schubert dans son grand Quintette en ut majeur (Dvořák devait aller encore plus loin en remplaçant le second violoncelle par une contrebasse dans son Quintette en sol majeur). Des quintettes à cordes spécifiques continuèrent à être composés: Bruckner, Taneïev, Vaughan Williams, le jeune Benjamin Britten, Roger Sessions et le regretté Robert Simpson (qui en écrivit

deux respectivement avec deux altos et deux violoncelles) viennent à l'esprit. Pourtant, aucun d'entre eux n'accède très souvent à une scène de concert. Et si le Quintette à cordes no 1 de Mendelssohn occupe une place privilégiée parmi ses chefs-d'œuvre de jeunesse et a été assez souvent enregistré au cours de ces dernières années, il est tout de même beaucoup plus rarement programmé que ses deux premiers quatuors à cordes ou que l'Octuor de ces prodigieuses années d'adolescence.

**Quintette à cordes no 1 en la majeur, op. 18**

À l'automne 1826, après avoir composé son Octuor exubérant qui fit l'objet d'une triomphale création semi-privée, Mendelssohn, alors âgé de dix-sept ans, se lança dans la composition de son Quintette à cordes en la majeur, conçu à une échelle formelle aussi vaste. Peut-être pensait-il qu'avec la participation de son professeur de violon Eduard Rietz – dédicataire de l'Octuor – avec lui-même au second violon ou à l'alto, son frère Paul au violoncelle et deux ou trois des nombreux musiciens qui fréquentaient le salon des Mendelssohn, une exécution à la maison serait plus facile à organiser que dans le cas de l'Octuor. Quelle qu'en ait été l'incitation, ce quintette fut terminé en mai

1827 – terminé, c'est-à-dire, dans la mesure où Mendelssohn ne considérait jamais que ses œuvres étaient achevées. C'est seulement en 1832 qu'il se sentit prêt à publier soit l'Octuor soit le Quintette. L'Octuor fut raccourci, largement révisé dans l'écriture des parties et la dynamique, et le développement de son premier mouvement fut recomposé pour créer la version que l'on connaît aujourd'hui. Les révisions du quintette semblent avoir été moins radicales, sauf que Mendelssohn décida de supprimer totalement le troisième mouvement, un menuet, trouvant peut-être ses sections externes sombres et agitées, et le trio en double canon strict incompatible avec le caractère du reste de l'œuvre. Pour les remplacer, il composa un mouvement *Andante sostenuto* substantiel et travaillé de façon complexe, intitulé *Intermezzo*, en mémoire de Rietz qui venait de mourir prématurément de la tuberculose; il le plaça entre le premier mouvement et le Scherzo.

Contrairement à l'énergie nerveuse et joyeuse du premier mouvement de l'Octuor, la caractéristique majeure du premier mouvement du Quintette (douze minutes) est l'aisance tranquille de son déroulement. À part quelques nuages passagers en mineur et un moment de turbulence dans le développement, tout – les



figures d'accompagnement des thèmes, les entrelacements texturaux et les ingéniosités contrapuntiques – semble osciller et crépiter dans un doux rythme ternaire *Allegro con moto*. Comme un écho du début de la Huitième Symphonie de Beethoven, une petite tournure mélodique lance le premier sujet serein, qui revient comme un motif générateur tout au long du mouvement. Une transition amorcée par une figure *staccato* du violoncelle mène à un groupe second sujet plus exubérant, mais il entre bientôt dans une mystérieuse coda *pianissimo* à la sus-dominante mineure éloignée. Après une reprise de l'exposition, l'atmosphère devient plus ambiguë. Mendelssohn commence alors à entrelacer des motifs en triolets de croches plus rapides – un rythme qui n'existait pas jusqu'ici dans ce mouvement. Au point culminant du mouvement, ils se transforment bientôt en doubles croches encore plus rapides; à partir de là, la tension se relâche via des triolets de croches régulières et en noires pour la réexposition. Comme souvent chez Mendelssohn, c'est condensé et différent de l'exposition; la transition entre le premier et le second sujet n'est pas rappelée, alors que Mendelssohn insiste davantage sur la coda qui trébuche sur le mode mineur, mais le mouvement s'achève dans le calme.

L'Intermezzo est également conçu sur un fond de forme sonate, mais réalisé en détail au premier plan davantage comme une fantaisie. Un motif dominant de trois notes en rythme pointé introduit un thème ternaire touchant et élégiaque en fa majeur, qui conduit le moment venu à un second sujet plus brillant en rythme pointé, à la dominante, sur un accompagnement entraînant. Tout ceci se transforme bientôt en figuration de doubles croches tourbillonnantes, qui mènent à une citation du thème initial sur des cordes *tremolo*, en guise de coda. Le développement commence sur un lent dialogue autour du motif dominant, vite surpassé par une figuration plus troublante, maintenant en sextolet de doubles croches rapides, qui s'interrompent pour la calme réexposition du premier sujet et du plus robuste second sujet. Mais ceci est, une fois encore, fragilisé par une figuration complexe, maintenant en triples croches encore plus rapides, qui ne s'apaisent que par le retour du premier sujet dans les dernières mesures en forme d'adieu.

En revanche, le Scherzo binaire *Allegro di molto* en ré mineur est en forme ouverte – successeur direct de la musique féérique voltigeante du troisième mouvement de l'Octuor et annonciateur de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, que Mendelssohn allait

composer peu après le Quintette. Le premier alto propose une idée bruissante obsédante *pianissimo* qui est reprise par les autres instruments dans une série d'entrées fuguées. C'est de cette idée et d'une figure sinueuse descendante qui apparaît à mi-chemin qu'est issue l'ensemble de la substance du mouvement, qui nous stupéfie presque tous par ses brusques changements de texture: des contrastes dynamiques subits, des groupes de notes dans l'aigu alternant avec des groupes de notes dans le grave, des traits chargés sur de lents accords glacials, de brèves et soudaines ruptures d'élan – jusqu'à ce que tout se dissipe soudain.

Une levée en triolets de doubles croches lance le finale *Allegro vivace* de plus en plus exubérant en la majeur, et des triolets volants ornent l'idée initiale joyeuse avant d'envahir les textures du mouvement à tous les niveaux. Un second sujet plus fluide aux phrases longues est confié au premier violon sur un accompagnement *tremolando*, et on a l'impression d'être en bonne voie pour parachever une exposition en forme sonate normale. Mais ce qui suit semble relever davantage de la nature d'une double fugue. Le premier sujet est d'abord élaboré en entrées successives comme des strettes et en play off contre lui-même; un contre-sujet introduit par

une quarte descendante lente et vigoureuse et par une rafale de doubles croches est développé à son tour. Ces deux idées commencent bientôt à interagir et, bien que le second sujet flottant intervienne un moment, on n'a pas vraiment l'impression d'être en présence d'une de réexposition de sonate; les deux sujets continuent à interagir jusqu'aux festives décorations finales. Magnifiquement réalisé avec art pour son moyen d'expression, d'une clarté textuelle et d'une maturité de sentiment à toute épreuve, ce chef-d'œuvre de jeunesse se situe au même niveau que l'Octuor et que les quatuors à cordes en la mineur et en mi bémol majeur suivants. Il devrait être très apprécié.

**Quintette à cordes no 2 en si bémol majeur, op. 87**

En novembre 1844, Mendelssohn déménagea de Berlin à Francfort avec sa famille de plus en plus nombreuse, notamment pour échapper aux demandes contraignantes du roi de Prusse et aussi pour se consacrer davantage à sa propre œuvre. On ignore pourquoi il choisit de revenir au moyen d'expression du quintette à cordes dix-huit ans après. L'éclat *concertante* de la partie de premier violon dans les mouvements externes du Quintette en si bémol majeur semble indiquer qu'il pensait

peut-être à une exécution au Gewandhaus de Leipzig, sous la conduite de son premier violon solo, Ferdinand David, pour qui il avait composé son Concerto pour violon l'année précédente. En tout cas, lorsque Mendelssohn eut terminé cette œuvre, en juillet 1845, il en fut mécontent – il dit à Ignaz Moscheles qu'il pensait que le finale n'était pas très bon et il n'essaya même pas de publier ce quintette au cours des deux années qui lui restaient à vivre.

Il parut finalement en 1851, édité par Julius Rietz, le frère survivant d'Eduard. Connaissant sans aucun doute la propension obsessionnelle de Mendelssohn à faire des coupures et des révisions jusqu'au moment où une œuvre était imprimée, Rietz prit un certain nombre de décisions éditoriales de son propre chef. Par exemple, chose assez inhabituelle, Mendelssohn n'essaya pas vraiment de réexposer le second sujet de son finale – en conséquence, ce mouvement est assez court –, se contentant de citer une brève réminiscence dans la coda. Il indiqua ensuite que même la réminiscence devait être coupée, mais on ne saura jamais si, à cette époque, il voulait y revenir et développer puis réexposer entièrement le second sujet. Rietz conserva la réminiscence; les éditeurs modernes doivent encore choisir entre les premières idées de Mendelssohn et les secondes – et elles

n'auraient certainement pas été les dernières en la matière.

Comme si elle s'efforçait de faire revivre l'esprit juvénile de l'Octuor, cette œuvre entre en action avec un thème bondissant du violon sur un accompagnement nerveux *tremolo*, cédant le pas à un contre-sujet plus conciliant qui fait soudain place à une texture tourbillonnante – à nouveau ces triolets. Ils reviennent comme un procédé de connexion tout au long du mouvement, introduisant un doux second sujet créé à partir d'une phrase descendante en gamme, et s'imposant à nouveau pour mettre fin à l'exposition. Le développement commence par des modulations étouffées reliées entre elles par des soubresauts du violoncelle – une touche schubertienne légèrement sinistre – et il évolue largement au travers de tonalités mineures. La réexposition est très condensée, le second sujet suivant directement le premier; mais la coda est longue et équivaut à un second développement, culminant dans une conclusion triomphante.

À l'inverse, le deuxième mouvement est un intermezzo crépusculaire qui se déroule sur la pointe des pieds, procédé désormais typique de Mendelssohn, marqué *Allegretto scherzando* et conçu comme un rondo en sol mineur à 6/8, avec deux épisodes. Le

thème initial *staccato* délicat et son corollaire tout en balancement engendrent un premier épisode d'une complexité en filigrane au centre duquel l'alto introduit un contre-sujet qui ondule en douceur. Une reprise partielle du début mène au second épisode, qui semble être un autre commentaire du premier et qui module pour un temps en sol majeur avant la réexposition finale en sol mineur du thème principal dont le parcours s'achève *pizzicato*.

Aucun des deux épisodes ne nous prépare au mouvement lent *Adagio e lento* binaire en ré mineur: une marche funèbre d'une intensité et d'un pathos uniques dans la musique de chambre de Mendelssohn. Il commence *pianissimo*, avec de sombres sonorités et des rythmes pointés, prenant du volume sur des gammes ascendantes perturbantes du violoncelle. Les cordes graves commencent à jacasser sur des rythmes répétés, comme des tambours militaires, pendant que les deux violons se lamentent au-dessus. Vient ensuite un thème conciliant en la majeur, comme un tendre souvenir. Mais le mouvement de marche implacable revient, ponctué par de brusques arrêts et démarrages, le premier violon s'agitant de plus en plus dans une volée de figuration qui se poursuit sur le retour du thème de la marche jusqu'à ce que le violoncelle reprenne la mélodie consolatrice.

Celle-ci se fond dans une texture *tremolo* qui prend beaucoup de volume lorsque le premier violon revient à la mélodie initiale. Au point culminant, la musique se transforme soudain en un bref moment de triomphe en ré majeur – tonalité qui persiste jusqu'à la calme conclusion.

Le finale *Allegro molto vivace* fait alors irruption avec une attaque en rythme pointé et une tirade de doubles croches, comme la lumière d'un jour ordinaire. Trop ordinaire? Certains trouvent que le thème principal joyeux est l'une des inventions les plus banales de Mendelssohn – bien que ce dernier se soit efforcé de soutirer un maximum d'activité de ce matériau initial dans tout le reste du mouvement. Pourquoi a-t-il choisi de ne pas développer le second sujet joliment voûté au-delà de son apparition dans l'exposition? c'est un mystère. Le développement et la réexposition font exclusivement l'objet de laborieuses combinaisons contrapuntiques sur des éléments du groupe premier sujet. Quels que soient ses autres péchés éditoriaux, Rietz eut certainement raison de rétablir la citation du second sujet, comme un doux point d'interrogation haydnien, juste avant la fin exubérante.

Le Quintette no 2, en l'état, est peut-être une structure mal équilibrée, une partie du phrasé dans les mouvements externes est peut-

être un peu rectiligne et certaines pages des premier et troisième mouvements tendent vers des sonorités orchestrales – et Mendelssohn lui-même était loin d’être satisfait du finale. Cependant, le pire que l’on puisse reprocher à

cette œuvre, c’est qu’elle n’atteint pas *tout à fait* la perfection et l’originalité du Quintette no 1.

© 2022 Bayan Northcott  
Traduction: Marie-Sella Paris



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

Also available

---



CHAN 10692

Schumann  
String Quartets, Op. 41



Also available

---



Chan 10931  
Schubert  
String Quartet in G major • String Quartet in C minor *Quartettsatz*



Also available

---



CHAN 20122(2)

Mendelssohn  
String Quartets, Volume 1





Also available

---



CHAN 20257(2)

Mendelssohn  
String Quartets, Volume 2



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products 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](mailto:bchallis@chandos.net).

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

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

**Recording producer** Jonathan Cooper  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Patrick Friend  
**Editors** Jonathan Cooper and Alex James  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 13 – 15 May 2021  
**Front cover** *Remembrance of the Lot of Myrrh after Lauterbrunnen* (17 July 1847), watercolour  
by Felix Mendelssohn, now at the Mendelssohn Archive, Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung  
Preußischer Kulturbesitz / AKG Images, London  
**Design and typesetting** Cass Cassidy  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2022 Chandos Records Ltd  
© 2022 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20218

# Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

## The String Quintets

1-4 String Quintet No. 1, Op. 18, MWV R 21  
(1826 – 27, revised 1832) 30:40  
in A major · in A-Dur · en la majeur

5-8 String Quintet No. 2, Op. 87, MWV R 33  
(1845) 30:43  
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur  
TT 61:31

### Doric String Quartet

Alex Redington violin  
Ying Xue violin  
Hélène Clément viola  
John Myerscough cello  
with  
Timothy Ridout viola

© 2022 Chandos Records Ltd · © 2022 Chandos Records Ltd · Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England

MENDELSSOHN: STRING QUINTETS – Doric String Quartet/Ridout

CHANDOS  
CHAN 20218

MENDELSSOHN: STRING QUINTETS – Doric String Quartet/Ridout

CHANDOS  
CHAN 20218