

Chan 9512



Kreutzer Quartet

**CHANDOS**

michael  
**TIPPETT**  
String Quartets

volume 1



Kreutzer Quartet



Michael Tippett

## Michael Tippett (b. 1905)

### String Quartet No. 3

|   |     |                                      |       |
|---|-----|--------------------------------------|-------|
| 1 | I   | Grave e sostenuto – Allegro moderato | 31:07 |
| 2 | II  | Andante (♩ con moto, ♩ tranquillo)   | 8:39  |
| 3 | III | Allegro molto e con brio             | 6:29  |
| 4 | IV  | Lento –                              | 3:46  |
| 5 | V   | Allegro comodo                       | 7:49  |
|   |     |                                      | 4:08  |

### String Quartet No. 5

|   |    |                        |       |
|---|----|------------------------|-------|
| 6 | I  | ♩ medium fast (♩ = 96) | 29:14 |
| 7 | II | Slow – medium fast     | 11:18 |
|   |    |                        | 17:49 |

TT 60:31

### Kreutzer Quartet

Peter Sheppard violin

David le Page violin

Malcolm Allison viola

Philip Sheppard cello

### Tippett: String Quartets Nos 3 & 5

Sir Michael Tippett's fascination with the string quartet medium dates back to his student days at the Royal College of Music in London. After a childhood spent in the countryside away from professional music-making, Tippett's first experiences of the London concert scene were nothing short of a revelation. He was quickly ensnared by the music of Beethoven: he heard the nine symphonies for the first time at the Henry Wood Proms and not long after attended complete cycles of the string quartets in contrasting performances by the Busch and Léner Quartets.

A friend of his lent him a set of 78rpm records of the Beethoven Quartets and he listened to them so repeatedly that eventually he had to discipline himself to put them aside. When he came to compose quartets himself the example of Beethoven loomed large. All five of his published works for the medium – spanning his maturity as a composer – are deeply indebted to Beethoven in every way, emulating his expressive breadth and his immensely varied formal procedures.

Tippett's String Quartet No. 1 (1934, revised 1943) was in fact the work in which he found his own distinctive voice as a

composer. Within another decade or so he had produced two further quartets. **String Quartet No. 3** was written between 1945 and 1946 and first performed by the Zorian Quartet at the Wigmore Hall on 19 October 1946.

Observing that Beethoven, in his later piano sonatas and string quartets, had often alternated lengthy fugal episodes or movements with song-like utterances, Tippett did likewise here, producing three quick-tempo fugues that enclose two movements whose successive outpourings of lyricism bring the work to a kind of emotional peak. Just as Beethoven conceived his multi-section quartets as a single span of music, so also did Tippett in his Third Quartet. Of late, he has sought to emphasize the effect by asking for the fourth and fifth movements to be linked without a break in performance – the finale thus beginning on the last chord of the fourth movement.

Each of the five movements has its own profile. The first burgeons from a slow introduction into a fugue on a thematic subject of some dimensions (the fugue-subject of the finale of Beethoven's *Hammerklavier* Sonata might have been at the back of his mind): and the introduction is recalled later in

the movement to provide a brief respite from the energetic thematic interplay of the fugue. By contrast, the third movement is a dancing fugal scherzo whose lines disport themselves with the utmost rhythmic freedom: while the fugal finale is a more relaxed affair bringing us gently back to earth after the striving passions of the movement preceding it.

Sandwiched between these fugues are two lyrically efflorescent slow movements. The first seems deceptively simple in construction: its main theme is presented four times – on first violin, second violin, viola and cello in turn and the introductory music returns halfway through and closes the movement. However, Tippett's metric and contrapuntal scheme are quite subtle. A less accomplished composer might have made the same plan sound dry and academic, but Tippett here deploys the art that conceals art: the music just floats across the bar-lines in a spontaneous flow of melody and accompaniment.

Even more extraordinary is the *Lento* fourth movement, which consists simply of three statements of thematic material of similar character and shape, starting from absolute stillness and gradually culminating in pace, power and rhetoric. It would be difficult to pin down an exact exemplar for such music – let alone analyse it. There is perhaps a link here with the variations or 'divisions' of sixteenth-century keyboard music, with its note-values

getting progressively shorter as decorative embellishments of the original lines accumulate. More importantly, Tippett uses such techniques to bring the entire work to a sublime climax: after this, the finale fulfils a characteristic dramatic purpose, bringing us 'out into the street again' after the song has finished.

Tippett's absorption in large-scale operatic and symphonic works from the late-forties onwards delayed his return to quartet composition until 1978. The considerable broadening of his stylistic horizons in the intervening period resulted in a density of harmony and texture in his String Quartet No. 4 (1977–78) which threatened to burst the bounds of the medium. In subsequent works produced during the extraordinary Indian summer of Tippett's late-seventies and eighties, he sought for a greater refinement of texture – so that often the entire weight of the musical expression is carried by one or two lines.

Once more song came to the forefront of his music and in structural terms, the kind of synthesis of disparate musical ingredients he had found long ago in Beethoven became even more a priority. Thus, his **String Quartet No. 5** – begun in 1990 and completed a year later – is in two movements only, each one a mixture of song, dance and quasi-fugal interplay. At the opposite pole to the density of the Fourth Quartet, it often distills its lyricism into a single line. Like its predecessor, the Fifth Quartet was

commissioned by the Lindsay Quartet, who gave the first performance at the Sheffield Chamber Music Festival in the Crucible Theatre on 9 May 1992.

The first movement of the Quartet has a sonata-style basis, but side-steps freely into sometimes quite unexpected territory. It falls into two parts, the second longer than the first, both ending with an assertive passage of resonant, rhythmic chords. The piece opens with a 'call to attention': three reiterated chords, *forte*, followed by a rhythmically springing motif, *piano*, extended on its third repetition. A fugal-style exposition of ideas then unfolds, leading to a more lyrical group and coalescing in a rapturous due for the violins, to which viola and cello add their voices. A dance-like 'codetta' section follows, continuing until it reaches the rhythmic chords already mentioned.

One new technical feature appears in Tippett's late compositions – what he calls 'lyrical heterophony'. Thus, at the heart of the succeeding development section, here he interpolates a passage from his fifth opera, *New Year*, elaborating on the vocalizations of Pelegrin at his first entry in Act I. First violin and cello play one version of this music three octaves apart simultaneously, while in the middle of the texture second violin and viola play a more decorated version of the same line. The tonal result is a musical epiphany, a

sudden moment of illumination, of a kind distinctive to Tippett. The remaining progress of the first movement is clear enough, but it is this unanticipated episode of lyrical heterophony that remains in the mind as its expressive apex.

Tippett headed the score of his Fifth Quartet with the following quotation:

Chante, rossignol, chante, toi  
qui as le cœur gai.

(Sing, nightingale, sing, you  
with the heart so gay.)

This is particularly germane to the second and longer of its two movements. Its opening has the quality of an intense image of bird-song. Out of preparatory spread-chords from the lower three instruments, here a soaring first violin solo reaches up into its highest register, before skittering down and finally sliding to a point of rest: music which looks bare enough on paper, but which suffices to initiate a well-focussed, calm musical meditation.

The central 'Hymn of Thanksgiving' movement in Beethoven's Quartet in A minor, Op. 132 is almost explicitly Tippett's model for the second movement of his Fifth Quartet. Each of these movements alternates slow, contemplative music with faster episodes straining towards affirmation and light: and with their return – here firstly, transposed down, then back at the original pitch – their lines are ornamented to intensify their impact.

The cadence's rounding of the musical phrases, sentences and paragraphs in this work are more conjured than calculated – particularly so in its closing bars, when a prolonged A major chord (spiced with a Stravinskian G sharp and D) serves to fix in our minds Tippett's vision of radiance and beauty.

© 1997 Meirion Bowen

Since its critically acclaimed debut at the South Bank Centre, the **Kreutzer Quartet** has been recognized as one of Europe's most

enterprising chamber groups. From the very outset, the quartet has performed an extremely eclectic repertoire, constantly commissioning new works or reviving neglected compositions. Their Concertgebouw debut programme is typical, consisting of works by Bartók, Caplet, Sergiu, Natra and Sibelius.

The Kreutzer Quartet has performed at all the major London venues and regularly appears in Germany and Italy. They broadcast regularly for the BBC and the major European networks.

### Tippett: Streichquartett Nrn 3 & 5

Die Faszination, die das Medium des Streichquartetts schon immer auf Sir Michael Tippett ausübte, entstammt bereits seinen Studententagen am Royal College of Music in London. Nachdem er seine Kindheit auf dem Lande und damit weit entfernt von jeglicher Art des professionellen Musizierens verbracht hatte, kam die Londoner Konzertszene für den jungen Tippett geradezu einer Offenbarung gleich. Die Musik Beethovens zog ihn bald in ihren Bann. Im Rahmen der Promadenkonzerte Henry Woods hörte er zum ersten Mal die neun Sinfonien und lernte bald darauf sämtliche Streichquartette des Komponisten durch gegensätzliche Aufführungen des Busch- und des Léner-Quartetts kennen.

Ein Freund lieh ihm einen Satz 78er Schallplatten mit Aufnahmen der Beethoven-Quartette, und Tippett hörte sie so oft, daß er sich schließlich zur Ordnung rufen mußte, um sie beiseite zu legen. Als er dann selber dazu kam, Streichquartette zu komponieren, war der Schatten Beethovens allgegenwärtig. Alle fünf veröffentlichten Werke, die Tippett für dieses Genre komponiert hat und die sein Lebenswerk als Komponist durchziehen, sind in jedem Sinne Beethoven verpflichtet und streben sowohl in ihrer Ausdrucksbreite als

auch in ihrer ungeheuren Formenvielfalt seinem Vorbild nach.

Eigentlich war dann auch Tippetts Streichquartett Nr. 1 aus dem Jahre 1934 (überarbeitet 1943) gerade das Werk, in dem er seine eigene, unverwechselbare Stimme als Komponist fand. Mehr oder weniger im Laufe des nächsten Jahrzehnts komponierte Tippett zwei weitere Streichquartette. Das **Streichquartett Nr. 3** entstand zwischen 1945 und 1946 und wurde am 19. Oktober 1946 durch das Zorian-Quartett, in der Londoner Wigmore Hall uraufgeführt.

Durch das Beispiel Beethovens beeinflusst, der in seinen späteren Klaviersonaten und Streichquartetten oft lange fugierte Episoden oder Sätze eher liedhaften Passagen gegenüberstellte, umrahmt auch Tippett hier zwei Sätze, die nacheinander soviel Lyrik verströmen, daß eine Art emotionaler Höhepunkt erreicht wird, mit drei Fugen im schnellen Tempo. Und ebenso wie die mehrteiligen Quartette Beethovens ist auch dieses Dritte Streichquartett Tippetts als ein einziger musikalischer Bogen konzipiert. In letzter Zeit hat sich der Komponist darum bemüht, diese Einheit noch zu betonen, indem er darum bittet, den vierten und fünften Satz

ohne Unterbrechung zu spielen, so daß das Finale mit dem letzten Akkord des vierten Satzes beginnt.

Jeder der fünf Sätze hat seinen ganz eigenen Charakter. Der erste entwickelt sich aus einer langsamen Einleitung zu einer Fuge über ein Thema von nicht unbeträchtlichen Ausmaßen – hier mag das Fugenthema aus dem Finale von Beethovens *Hammerklavier-Sonate* Pate gestanden haben. Im weiteren Verlauf des Satzes greift Tippett noch einmal auf die langsame Einleitung zurück, um so im energischen thematischen Zusammenspiel der Fuge eine kurze Atempause zu gewährleisten. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei dem dritten Satz um ein tänzerisches, fugiertes Scherzo, dessen einzelne Stimmen sich mit einem Höchstmaß an rhythmischer Freiheit bewegen, während uns das ebenfalls als Fuge angelegte Finale nach den wetteifernden Leidenschaften des vorhergegangenen Satzes wieder entspannt und sanft auf den Erdboden zurückführt.

Diese drei Fugen bilden den Rahmen für zwei lyrisch aufblühende langsame Sätze. Der Aufbau des ersten erscheint trügerisch einfach: Das Hauptthema wird viermal vorgestellt und zwar jeweils in der ersten Violine, der zweiten, der Bratsche und dem Cello, bevor gegen Mitte des Satzes die Einleitungsmusik zurückkehrt, die ihn dann auch seinem Ende zuführt. Tippett plant den metrischen und

kontrapunktischen Aufbau jedoch auf subtile Art und Weise. Bei einem weniger geschickten Komponisten hätte die gleiche Idee leicht trocken und akademisch klingen können, aber Tippett setzt hier die Kunst ein, jede Künstlichkeit zu verbergen, und die Musik treibt in spontanem Fluß von Melodie und Begleitung über die Taktstriche hinweg.

Der vierte Satz, *Lento*, ist noch ungewöhnlicher. Der Komponist stellt einfach dreimal in Charakter und Form ähnliches thematisches Material vor, dessen Tempo, Kraft und Rhetorik sich aus absoluter Stille nach und nach zu einem Höhepunkt hin steigern. Es wäre schwierig, ein genaues Muster für eine solche Art von Musik ausfindig zu machen, geschweige denn sie zu analysieren. Vielleicht besteht eine Verbindung zu den Variationen oder "divisions" der Cembalomusik des sechzehnten Jahrhunderts, bei denen die Notenwerte im Verhältnis zur Häufung aufwendiger Verzierungen in der Originalmelodie immer kürzer werden. Ausschlaggebender ist jedoch, daß Tippett diese Techniken benutzt, um das Werk einem erhabenen Höhepunkt zuzuführen. Danach fällt dem Finale die charakteristische dramatische Rolle zu, den Zuhörer am Ende des Liedes "wieder hinaus auf die Straße" zu schicken.

Nachdem sich Tippett seit dem Ende der vierziger Jahre ganz und gar in die Komposition von großangelegten Opern und

sinfonischen Werken vertieft hatte, wendete er erst im Jahre 1978 dem Streichquartett wieder seine Aufmerksamkeit zu. In der Zwischenzeit hatte sich sein stilistischer Horizont so enorm erweitert, daß er in seinem Streichquartett Nr. 4 (1977–78) eine harmonische und strukturelle Dichte erreichte, die drohte, den Rahmen des Mediums zu sprengen. In nachfolgenden Werken, die in diesem außerordentlichen Spätsommer von Tippetts Schaffen während der späten siebziger und achtziger Jahre seines Lebens entstanden, strebte der Komponist eine größere strukturelle Verfeinerung an, so daß oft eine oder zwei Stimmen das gesamte Gewicht des musikalischen Ausdrucks tragen.

Nun nahm das Lied in Tippetts Schaffen wieder einen größeren Stellenwert ein und hinsichtlich der musikalischen Struktur trat die Art und Weise, unterschiedliche musikalische Elemente miteinander zu verbinden, die er schon vor langer Zeit bei Beethoven beobachtet hatte, noch mehr in den Vordergrund. Daher hat das **Streichquartett Nr. 5**, das Tippet 1990 begann und ein Jahr später vollendete, nur zwei Sätze, von denen jeder aus einer Mischung von Lied, Tanz und fugenartigem Zusammenspiel besteht. Ganz am entgegengesetzten Ende der Skala zur intensiven Dichte des Vierten Streichquartetts angesiedelt, kristallisiert sich seine Lyrik oft in einer einzigen Stimme heraus. Wie schon sein

Vorgänger wurde auch das Fünfte Streichquartett vom Lindsay-Quartett in Auftrag gegeben, das es am 9. Mai 1992 im Rahmen des Sheffield Chamber Music Festival im dortigen Crucible Theater uraufführte.

Der erste Satz dieses Streichquartetts ist zwar im Sonatenstil angesiedelt, unternimmt jedoch auch ungehindert Abstecher in recht unerwartete Gefilde. Er läßt sich in zwei Teile unterteilen – der zweite länger als der erste –, die jeweils mit einer bestimmten Folge resonanter, rhythmischer Akkorde enden. Das Werk beginnt mit einer Art "Wachruf": drei wiederholte *Forte*-Akkorde, gefolgt von einem rhythmisch federnden Motiv im *Piano*, das bei seiner dritten Wiederkehr erweitert wird. Daran anschließend entfaltet sich eine Exposition verschiedener musikalischer Ideen im Stil einer Fuge, überleitend zu einer lyrischeren Gruppe und sich schließlich in einem verzückten Duett der Violinen vereinigend, dem die Bratsche und das Cello ihre Stimmen beifügen. Es folgt ein tänzerischer "Codetta"-Teil, der sich bis zu den schon erwähnten rhythmischen Akkorden fortsetzt.

In Tippetts späten Werken taucht ein neues technisches Element auf, das er "lyrische Heterophonie" nennt. So fügt er hier, im Herzen der sich nun anschließenden Durchführung eine Passage ein, die sich aus seiner fünften Oper *New Year* ableitet. Sie basiert auf einer Vokalise, die Pelegrin bei seinem ersten Auftritt im ersten Akt singt und

die der Komponist nun weiter ausarbeitet. Die erste Violine und das Cello spielen in einem Abstand von drei Oktaven eine Variante dieser Musik, während gleichzeitig zweite Violine und Bratsche in der Mitte des Quartettgewebes eine ausgeziertere Version derselben Melodie einflechten. Das tonale Ergebnis kommt einer musikalischen Erleuchtung gleich, einem plötzlichen Moment der Erkenntnis, der in seiner Art für Tippet charakteristisch ist. Der weitere Fortgang des Satzes läßt sich leicht genug nachvollziehen, doch es ist dieser unerwartete Moment der lyrischen Heterophonie, der als sein ausdrucksvoller Höhepunkt im Gedächtnis bleibt.

Tippet überschrieb die Partitur seines Fünften Streichquartetts mit dem folgenden Zitat:

Chante, rossignol, chante, toi  
qui as le cœur gai.  
(Sing, Nachtigall, sing, du  
deren Herz so froh ist.)

Dies ist besonders für den zweiten, längeren Satz von Belang. An seinem Anfang steht ein lebhaft gezeichnetes Bild von Vogelgesang. Aus den vorbereitenden, arpeggierten Akkorden der drei tieferen Instrumente erhebt sich die erste Violine in einem Solo in ihre höchsten Register, bis sie dann wieder hinabgleitet und schließlich zur Ruhe kommt. Auf dem Papier erscheint diese Musik recht

karg, doch sie vermag den Anstoß für eine konzentrierte, ruhige musikalische Meditation zu geben.

Tippet benutzt den zentralen 'Heiligen Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit' aus Beethovens Streichquartett in a-Moll, op. 132 ganz unverhüllt als Vorbild für den zweiten Satz seines Fünften Streichquartetts. Beide Werke alternieren langsame, beschauliche Musik mit schnelleren Episoden, die nach Bejahung und Licht streben. Wenn ihre Stimmen dann, erst in tieferer Transposition und dann in der Originaltonart wiederkehren, werden sie ausgeziert, um einen stärkeren Eindruck zu erzielen. Bei den Kadenzen, die der Komponist benutzt, um die musikalischen Phrasen, Aussagen und Abschnitte in diesem Werk abzurunden, handelt es sich mehr um Zauberei als um genaues Kalkül. Dies trifft besonders für die letzten Takte zu, in denen ein lang angehaltener A-Dur-Akkord, gewürzt mit einem an Strawinski erinnernden Gis und D, dazu dient, Tippetts Vision von Glanz und Schönheit in unserer Erinnerung zu verankern.

© 1997 Meirion Bowen

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seit seinem hervorragend besprochenen Debüt am Londoner South Bank Centre ist das **Kreutzer Quartett** als eines der mutigsten

Kammermusikensembles in Europa bekannt. Von Anfang an hat das Quartett ein ausgesprochen eklektisches Repertoire dargeboten, in dessen Rahmen ständig neue Werke in Auftrag gegeben oder unbeachtete Kompositionen neu aufgegriffen wurden. Das Programm seines Debüts im Concertgebouw, das sich aus Werken von Bartók, Caplet,

Sergiu, Natra und Sibelius zusammensetzt, ist ein typisches Beispiel.

Das Kreutzer Quartett ist in allen großen Londoner Konzertsälen aufgetreten und gastiert oft in Deutschland und Italien. Außerdem ist es regelmäßig an Sendungen der BBC und anderer großer europäischer Rundfunkanstalten beteiligt.

Chandos ist bestrebt, in technischer Hinsicht immer an der Spitze zu liegen. Wir benutzen deshalb seit einiger Zeit das 20-bit-Einspielungsverfahren, dessen dynamischer Bereich bis zu 24dB größer ist als beim herkömmlichen 16-bit-Verfahren und das eine 16mal bessere Trennschärfe hat. Dank dieses Fortschritts kommt jetzt die natürliche Klarheit und das besondere Ambiente des "Chandos-Klangs" noch besser zur Geltung.

### Tippett: Quatuors à cordes nos 3 & 5

La fascination de Sir Michael Tippett pour le genre du quatuor à cordes remonte à ses années d'études au Royal College de Londres. Après une enfance passée à la campagne loin de toute vie musicale professionnelle, la première expérience d'un concert londonien fut pour Tippett tout proche d'une révélation. Il fut rapidement envouté par la musique de Beethoven. Il entendit pour la première fois les neuf symphonies lors de l'un des Henry Wood Proms, et peu de temps après, il assista à un cycle complet des quatuors à cordes dans les interprétations contrastées des Quatuors Busch et Léner.

Un de ses amis lui prêta un coffret de disques 78 tours des quatuors de Beethoven, et il les écouta si souvent qu'il dut finalement s'obliger à les mettre de côté. Quand il vint à composer lui-même des quatuors, l'exemple de Beethoven fut extrêmement prégnant. Les cinq quatuors publiés de Tippett – couvrant toute sa carrière de compositeur – sont très profondément marqués par Beethoven, et imitent l'étendue expressive ainsi que l'immense variété de procédés formels du compositeur allemand.

Le Quatuor à cordes no 1 (1934, révisé en 1943) est en fait l'œuvre dans laquelle Tippett

trouva son style propre. Au cours de la décennie suivante, il écrivit deux autres quatuors. Le **Quatuor à cordes no 3** fut composé en 1945 et 1946, et créé par le Quatuor Zorian le 19 octobre 1946 au Wigmore Hall de Londres.

Ayant observé que Beethoven avait souvent fait alterner de vastes sections fuguées avec des épisodes mélodiques dans ses dernières sonates et quatuors, Tippett reprit le même procédé dans ce quatuor. Il écrivit trois fugues rapides qui entourent deux mouvements dont les débordements lyriques successifs mènent l'œuvre à un genre d'apogée émotionnel. A l'instar de Beethoven qui conçut en une seule arche les différentes sections de ses quatuors, Tippett utilisa un procédé identique dans son Quatuor no 3. Récemment, il a cherché à souligner cet effet en demandant à ce que les quatrième et cinquième mouvements soient joués sans interruption – le finale commençant ainsi par le dernier accord du quatrième mouvement.

Chacun des cinq mouvements possède son caractère propre. Le premier prend naissance dans une introduction lente pour se transformer en une fugue sur un sujet thématique d'une certaine ampleur (le sujet fugué du finale de la Sonate *Hammerklavier* de Beethoven fut peut-

être présent à l'esprit du compositeur). L'introduction est reprise plus tard dans le mouvement afin d'offrir un bref répit au jeu thématique énergique de la fugue. En contraste, le troisième mouvement est un scherzo fugué et dansant dont les lignes s'ébattent dans la plus grande liberté rythmique. Beaucoup plus détendu, le finale fugué nous ramène doucement sur terre après les passions tumultueuses du mouvement précédent.

Deux mouvements lents au lyrisme débordant sont intercalés entre ces fugues. Le premier est d'une construction faussement simple: son thème principal est présenté quatre fois – tour à tour au premier violon, au second violon, à l'alto et au violoncelle – tandis que la musique du début réapparaît à mi-chemin et conclut le mouvement. Cependant, le schéma métrique et contrapuntique de Tippett est d'une très grande subtilité. Un compositeur moins accompli aurait peut-être fait sonner une telle construction de manière sèche et académique, mais Tippett déploie ici un art qui cache l'art: la musique passe au travers des barres de mesure en un flot spontané de mélodies et d'accompagnements.

Le quatrième mouvement, *Lento*, est encore plus extraordinaire. Il s'agit simplement de trois présentations d'un matériau thématique de caractère et de forme semblables, commençant dans le calme absolu et dont le

mouvement, la puissance et le jeu rhétorique s'amplifient peu à peu. Il serait bien difficile de donner un exemple précis d'une telle musique – encore moins de l'analyser. Elle possède peut-être un lien avec les variations ou "divisions" de la musique pour clavier du XVI<sup>e</sup> siècle, avec ses notes-valeurs devenant de plus en plus brèves tandis que s'accumulent les ornements décoratifs des lignes originales. Plus important encore, Tippett utilise de telles techniques en vue de porter l'œuvre à un sublime point culminant: après cela, le finale remplit une fonction dramatique caractéristique, et nous ramène "de nouveau dans la rue" après la fin de la mélodie.

A partir de la fin des années quarante, Tippett se tourne vers l'opéra et les œuvres symphoniques de grande dimension, et il ne revint au quatuor à cordes qu'en 1978. L'élargissement considérable de ses horizons stylistiques pendant cette période eut pour résultat une densité de l'harmonie et de la texture qui dans son Quatuor à cordes no 4 (1977–1978) menace de faire exploser les limites du genre. Dans les œuvres suivantes, écrites pendant l'extraordinaire été indien de Tippett, le compositeur chercha un plus grand raffinement de la texture – et ainsi, tout le poids de l'expression musicale est souvent porté par une ou deux lignes seulement.

Une fois encore, la mélodie vint au premier plan de sa musique, et en termes structurels,

le type de synthèse d'éléments musicaux disparates qu'il trouva autrefois dans Beethoven devint prioritaire. Ainsi, le **Quatuor à cordes no 5** – commencé en 1990 et achevé l'année suivante – est en deux mouvements seulement, chacun étant un mélange de mélodies, de danses et de jeu quasi fugué. Aux antipodes de la densité d'écriture du Quatuor no 4, Tippett distille le plus souvent son lyrisme dans une seule ligne. Tout comme la quatuor précédent, le Quatuor no 5 fut commandé par le Quatuor Lindsay qui en assura la création le 9 mai 1992 lors du festival de musique de chambre de Sheffield.

Bien que le premier mouvement du Quatuor repose sur le style de la forme sonate, il se laisse aller librement dans des territoires parfois tout à fait inattendus. Il est constitué de deux parties – la seconde étant plus longue que la première – se terminant chacune par un passage plein d'assurance en accords résonants et rythmiques. La pièce s'ouvre par un "appel à l'attention": trois accords répétés dans la nuance *forte* sont suivis par un motif rythmique printanier joué *piano*, développé lors de sa troisième répétition. Une exposition fuguée se déploie ensuite, et mène à un groupe plus lyrique qui fusionne en un duo extasié entre les deux violons auxquels se joignent les voix de l'alto et du violoncelle. Suit une "codetta" dans le

genre d'une danse qui continue jusqu'à atteindre les accords rythmiques déjà mentionnés.

Un nouvel élément technique apparaît dans les dernières compositions de Tippett que ce dernier qualifie d'"hétérophonie lyrique". Ainsi, au cœur de la section du développement qui suit ici, il insère un passage provenant de son cinquième opéra, *New Year*, et développe les vocalises de Pelegrin entendues lors de sa première entrée à l'Acte I. Le premier violon et le violoncelle jouent une version de cette musique à trois octaves de distance; pendant ce temps, dans la texture médiane du quatuor, le second violon et l'alto jouent une version plus ornementée de la même mélodie. Le résultat tonal est une épiphanie musicale, un soudain moment d'illumination caractéristique de Tippett. Si le reste de la progression du premier mouvement est suffisamment clair, c'est cependant cet épisode d'hétérophonie lyrique inattendu qui reste à l'esprit comme étant son point culminant.

Tippett a mis en tête de la partition de son Quatuor no 5 la citation suivante:

Chante, rossignol, chante, toi  
qui a le cœur gai.

Cela se rapporte particulièrement au second mouvement, qui est également le plus long. Son début possède la qualité d'une représentation puissante de chants d'oiseaux.



A partir des accords préparatoires joués par les trois instruments plus graves s'élève un solo au premier violon qui atteint le registre le plus aigu avant de redescendre pour finalement glisser sur un point de repos. Cette musique, qui semble assez dépouillée sur le papier, est cependant suffisante pour créer une méditation calme et pénétrante.

Le 'Hymn of Thanksgiving' (Cantique de reconnaissance) au centre du Quatuor en la mineur op. 132 de Beethoven est le modèle presque explicite du second mouvement du Quatuor no 5 de Tippett. Ces deux mouvements font alterner de la musique lente et contemplative avec des épisodes plus rapides tendant vers la lumière et l'affirmation. Avec leur retour ici – d'abord transposé vers le bas, puis de nouveau dans le ton original – leurs lignes sont ornementées afin d'intensifier leur impact. Les cadences qui terminent les phrases musicales et les paragraphes de cette œuvre sont davantage conjurées que calculées – en particulier dans les dernières mesures où un accord de la majeur prolongé (épique d'un sol dièse et d'un ré à la façon de Stravinsky)

sert à fixer dans notre esprit la vision de rayonnement et de beauté de Tippett.

© 1997 Meirion Bowen

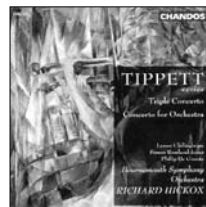
Traduction: Francis Marchal

Depuis ses débuts très acclamés par la critique au South Bank Centre de Londres, le **Quatuor Kreutzer** s'est imposé comme l'un des ensembles de musique de chambre d'Europe les plus audacieux. Dès le départ, le Quatuor s'est fait le défenseur d'un répertoire extrêmement éclectique, et a constamment commandé de nouvelles partitions ou repris des œuvres négligées. Le programme de son premier concert donné au Concertgebouw est typique de cette démarche, et présentait des œuvres de Bartók, Caplet, Sergiu, Natra et Sibelius.

Le Quatuor Kreutzer s'est produit dans toutes les salles importantes de Londres, et joue régulièrement en Allemagne et en Italie. On peut également l'entendre régulièrement sur les ondes de la BBC ainsi que sur celles d'autres radiodiffusions importantes d'Europe.

La politique de Chandos qui se veut à la pointe de la technologie est à présent favorisée par le recours aux enregistrements 20-bits. La dynamique du 20-bits est largement supérieure – jusqu'à 24dB – et atteint 16 fois la résolution des enregistrements standards 16-bits. Ces perfectionnements permettront à nos auditeurs d'apprécier davantage la limpidité et la chaleur du "son Chandos".

## Recent recordings of Tippett's music on Chandos



**Richard Hickox conducts the Bournemouth Symphony Orchestra**

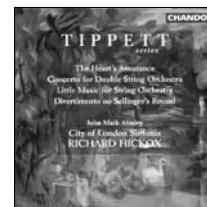
**Symphony No. 1**  
CHAN 9333

**Triple Concerto**  
**Concerto for Orchestra**  
Gramophone Critics choice  
CHAN 9384

**Symphony No. 2**  
CHAN 9299

**Symphony No. 3**  
CHAN 9276

**Symphony No. 4**  
CHAN 9233



**Concerto for Double String Orchestra**  
**The Heart's Assurance**  
featuring  
John Mark Ainsley  
CHAN 9409



**Piano Sonatas Nos 1-3**  
Nicholas Unwin  
CHAN 9468

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details, please telephone Chandos Direct on +44 (0) 1206 225225. Fax: +44 (0) 1206 225201.  
E-Mail: [sales@chandos.u-net.com](mailto:sales@chandos.u-net.com)



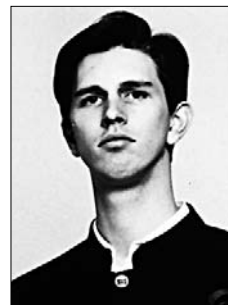
**Producer** Meirion Bowen  
**Sound engineer** Ben Connellan  
**Assistant engineer and editor** Jonathan Cooper  
**Recording venue** Snape Maltings Concert Hall; 26–28 March 1996  
**Front cover** *Pollarded Willows and Setting Sun* by Vincent van Gogh (Bridgeman Art Library)  
**Design** Penny Lee  
**Booklet typeset by** Dave Partridge  
**Publisher** Schott & Co. Ltd  
© 1997 Chandos Records Ltd  
© 1997 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England  
Printed in the EU



Peter Sheppard



David le Page



Malcolm Allison



Philip Sheppard

TIPPETT: STRING QUARTETS NOS 3 & 5 - Kreutzer Quartet

20<sup>bit</sup>

CHANDOS DIGITAL

CHAN 9512

Michael Tippett (b. 1905)

String Quartet No. 3

31:07

- |   |     |                                      |      |
|---|-----|--------------------------------------|------|
| 1 | I   | Grave e sostenuto – Allegro moderato | 8:39 |
| 2 | II  | Andante (♩ con moto, ♩ tranquillo)   | 6:29 |
| 3 | III | Allegro molto e con brio             | 3:46 |
| 4 | IV  | Lento –                              | 7:49 |
| 5 | V   | Allegro comodo                       | 4:08 |

String Quartet No. 5

29:14

- |   |    |                        |       |
|---|----|------------------------|-------|
| 6 | I  | ♩ medium fast (♩ = 96) | 11:18 |
| 7 | II | Slow – medium fast     | 17:49 |

TT 60:31

(DDD)

**Chandos 20-bit Recording**  
The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 20-bit recording. 20-bit has a dynamic range that is up to 24dB greater and up to 16 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

**Kreutzer Quartet**  
**Peter Sheppard** violin  
**David le Page** violin  
**Malcolm Allison** viola  
**Philip Sheppard** cello



**CHANDOS RECORDS LTD.**  
**Colchester · Essex · England**

© 1997 Chandos Records Ltd. © 1997 Chandos Records Ltd.  
Printed in the EU

CHANDOS  
CHAN 9512

CHANDOS  
CHAN 9512

TIPPETT: STRING QUARTETS NOS 3 & 5 - Kreutzer Quartet