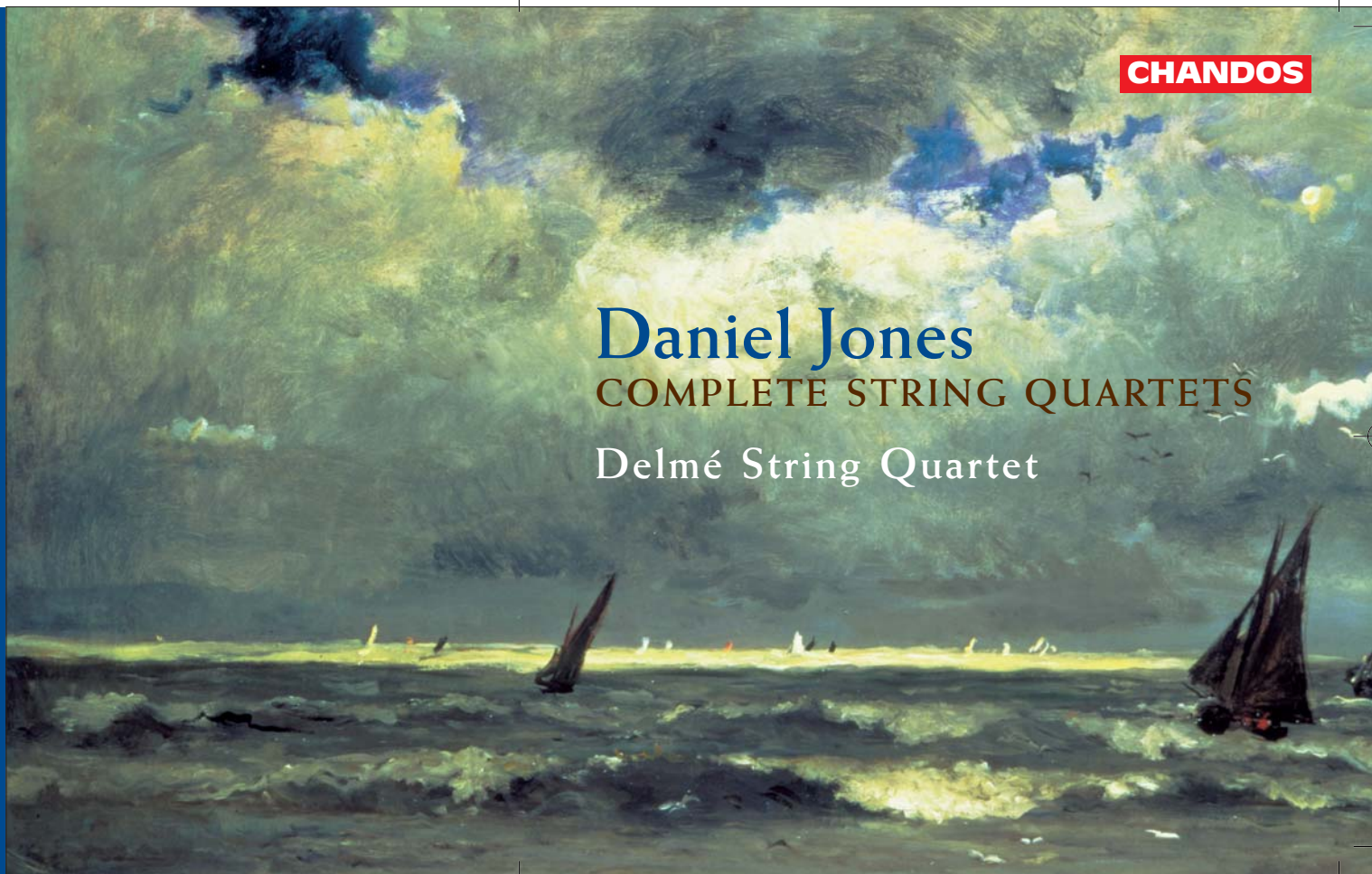


Chan 9535(2)

CHANDOS

Daniel Jones
COMPLETE STRING QUARTETS
Delmé String Quartet





Hulton Getty

Daniel Jones

Daniel Jones (1912–1993)

COMPACT DISC ONE

String Quartet No. 1[†] 22:08

- | | | | |
|---|-----|--|------|
| 1 | I | Lento – Andante | 6:04 |
| 2 | II | Piccole variazioni: Tema: Allegro giocoso –
Variazione I: L'istesso tempo –
Variazione II: Andante –
Variazione III: Lento –
Variazione IV: Tempo del tema | 6:22 |
| 3 | III | Adagio | 4:13 |
| 4 | IV | Semplice: Tempo moderato – Lento | 5:16 |

String Quartet No. 2[†] 26:24

- | | | | |
|---|-----|------------------|-------|
| 5 | I | Agitato | 3:21 |
| 6 | II | Lento espressivo | 11:18 |
| 7 | III | Allegro risoluto | 7:50 |
| 8 | IV | Agitato | 3:41 |

String Quartet No. 3* 15:22

- | | | | |
|----|-----|--------------|------|
| 9 | I | Capriccioso | 4:12 |
| 10 | II | Sussurando | 1:13 |
| 11 | III | Espressivo – | 6:55 |
| 12 | IV | Risoluto | 2:58 |

TT 64:13

COMPACT DISC TWO

String Quartet No. 4*

16:51

- | | | | |
|---|-----|--------------------------|------|
| 1 | I | Espressivo – Risoluto | 7:34 |
| 2 | II | Pensieroso | 5:56 |
| 3 | III | Capriccioso – Espressivo | 3:16 |

String Quartet No. 5*

16:45

- | | | | |
|---|-----|---------------------------|------|
| 4 | I | Solenne – Intensivo – | 5:31 |
| 5 | II | Con brio – Intensivo | 4:08 |
| 6 | III | Lento e molto intensivo – | 5:34 |
| 7 | IV | Risoluto | 1:30 |

String Quartet No. 6[†]

12:30

- | | | | |
|----|-----|---|------|
| 8 | I | Solenne – Intensivo | 3:18 |
| 9 | II | Scherzo I, on two themes of Joseph Haydn | 1:46 |
| 10 | III | Semplice | 5:33 |
| 11 | IV | Scherzo II and Epilogue:  = 56mm – Solenne | 1:42 |

String Quartet No. 7[†]

13:06

- | | | | |
|----|-----|--------------------|------|
| 12 | I | Solenne – Risoluto | 5:28 |
| 13 | II | Pensieroso | 4:15 |
| 14 | III | Intensivo – Lento | 3:16 |

String Quartet No. 8[†]

15:03

Performing edition by Malcolm Binney and

Giles Easterbrook

- | | | | |
|----|-----|-------------------------------|------|
| 15 | I | Molto amato: Risoluto agitato | 2:38 |
| 16 | II | Serioso | 6:11 |
| 17 | III | Capriccioso: Leggiero | 1:46 |
| 18 | IV | Epilogo: Pensieroso | 4:15 |

TT 74:54

Delmé String Quartet

Galina Solodchin violin

John Trusler violin[†]

Jeremy Painter violin*

John Underwood viola

Jonathan Williams cello[†]

Stephen Orton cello*

Daniel Jones: String Quartets

Whether as composer or private person, Daniel Jones is a figure of paradox. He has admirers throughout the world yet he would hardly ever attend performances outside Wales or, in later life, travel more than a few miles from his home. In his local village and pub he was an immensely popular character, yet in many ways he is the classic 'outsider', not so much against the establishment – as with Robert Simpson – as outside it. The establishment, for its part, has been rather supportive, proud of this gifted, quixotic, often cantankerous icon, stealthily dominating the national scene while he worked diligently, and privately on his scores. Arguably Wales's greatest composer, his Welshness was always a fact of geography and social preference, not style or nationalism of musical language. Pre-war travels and study had opened doors for him into a genuinely European tradition, while his passion for Far-Eastern art and literature stimulated a broadness of vision that distanced him from provincialism. He applied a staggering intellect and erudition with a light hand and the minimum of egotism. His views on creative responsibility and the creative process were deeply but privately

held, yet, apart from some sadness at comparative neglect, he was almost diffident about 'being a composer' himself. It was a job – a profession – that you carried out to your utmost ability, like brick-laying. Composing steadily and conscientiously in his little cottage study, he was aware of all that went on in the musical world at large, but was uninfluenced by it, as immune as his music was to the beauties of Mumbles Bay that greeted him every day and that he loved. The music of Daniel Jones is not about landscape or language: it is about thought. It often smiles and it often charms and delights, but his agenda are always organization of material, structure and the integrity of thought.

Born in Pembroke in 1912, Daniel Jones soon moved with the family to Swansea where he spent most of the rest of his days. At home music was ever in the air during childhood. His love for composition came from his father and brother who both composed, and from his mother's beautiful, intricate needlework he acquired an abiding fascination for recurring patterns and designs – qualities later ingrained as features in his music. From the vibrant South Wales arts scene of his

youth he drew on the stimulus and companionship of luminaries like the poets Dylan Thomas and Vernon Watkins, the painters Fred Jones and Kerry Richards, to feed his creative imagination and habit of diverse, questioning thought. Entering the Royal Academy of Music he studied conducting (with Henry Wood), viola, horn – and composition as a secondary subject. More important to his learning experience were his travels, funded by a prestigious Mendelssohn Scholarship, to study in Czechoslovakia, Holland, France and Germany.

Then came the War, when his linguistic skills were employed as a cryptographer and decoder of Russian, Roumanian and Japanese at the top-secret establishment at Bletchley Park, and several years enforced creative inactivity which gave him the space subconsciously to assimilate all he had learned. Following the end of hostilities, Jones took nearly a year off, in Cornwall – partly as holiday to rest and recuperate, partly to flex his compositional muscles; he had discovered a lot, had much to say and there was time to be made up. In five or so years he fought his way to a stable, mature style to which he remained faithful till his death, producing along the way a series of striking, individual scores that combine experiment, assurance and deft mastery, standing apart from his main catalogue and including the String Quartet No. 1,

(and the notorious *Sonata for Four Kettledrums*). He then took the ruthless step of destroying everything he had written before the War, or, where this was impossible, issuing the sternest injunctions forbidding their performance. ('They were either experiments or disasters; usually both.') Many works, though not all, make extensive use of his theories about complex metres.

It was in the mid 1930s that Jones began to work with metrical complexity – different, irregular time signatures juxtaposed in exactly repeating sequences to provide subtle variations of stress in a phrase or melody laid over (or through) them. This had a profound effect on several mainland European composers (he published an extensive treatise on the subject in the early 1950s), and earned him, as late as 1992, an invitation to attend the Donaueschingen Festival to talk about them (an invitation he was prevented from accepting but which nonetheless tickled him hugely).

In all but chronology, Jones was a classical composer valuing form and structure to provide durable tension and expressive force through the legitimate working of material: it was probably inevitable that he would be most drawn, and most loyal, to the archetypal classical statements of symphony and string quartet.

String Quartet No. 1 stands in isolation

from the others in the cycle, its cosmopolitan voice speaking of pre-war Europe and pre-war travels. It is perhaps the closest he came to a 'normal' twentieth-century quartet, tight but not claustrophobic, thematically cross-referenced without being obsessive. These are all Jones's hallmarks, but the personality of the composer stubbornly remains in the background. Not so the personality of the medium which is masterfully exploited, the part-writing confident, bordering on bravura, melodically teasing, harmonically pungent, though not acrid, rhythmically inventive, texturally alive, and constantly resolving into satisfying, surprising cadences. Complex metres are employed extensively in the outer movements, by implication in the second, and not at all in the third.

With **String Quartet No. 2**, and from then onwards, we are in altogether different regions of imagination. In the decade that separated the first two quartets there is a fundamental change. Its importance is intellectual, not stylistic, though the change of language certainly is noticeable. Rather it reflects an altered attitude to the act of composition. No longer is he the explorer cutting his way into the jungle, but the writer aware that he comes 'after Shakespeare' or, in his case, after Haydn. The Second String Quartet with its balancing outer movements makes very extensive use of complex metres

with a seamlessness that integrates them fully into the flow, the opening and closing palindromes of the scherzo flanking an extraordinary free-sounding, but meticulously organized lyrical middle section. The **Third Quartet**, which opens with a theme and variations, has its sonata-*allegro* last, surrounding a breathless, muted, *sotto voce* scherzo and an eloquent *Espressivo*. The **Fourth Quartet's** first movement is a sonata in itself, a thing of rocketing mood-changes and cadenza interruptions. There follows a Brucknerian slow movement with its violent climax and a genial, almost peremptory finale.

Quartets Nos 5 and 6 were commissioned by the Delmé Quartet themselves. Both are in his favourite four-movement form and both, like the Seventh Quartet, achieve a high degree of thematic unity within the sharply differing moods of their various sections. Otherwise, they are the most contrasted pair of the whole cycle. **Quartet No. 5** is predominantly dark and astringent, based on the interval of the major seventh and its octave transpositions. The scherzo, placed second, is an organizational tour-de-force of contracting and expanding bar-lengths (though you would not suspect it without a score), with an expressive, muted trio section and ending with a palindromic version of its opening. The ensuing *Lento*, poignant and

intense, does nothing to lighten the mood which achieves a sense of release only in the briefest of fugal finales.

Quartet No. 6 is quite another matter: positive even in its solemn opening and its epilogue reprise. It was written to mark the ensemble's twentieth anniversary and the 250th birthday of Haydn, a composer Jones revered and loved. Everything centres on the second movement – in fact the first Jones wrote – which is an overt homage to the great man and uses two Haydn themes: the trio from the third movement of his Op. 76 No. 4 Quartet and the tune from the old master's visiting card, setting the words 'Gone is all my power. Old and weak am I', which Jones has completed, adding the text 'Deep is thy power – Young and strong art thou'. The octotonic intervals of the first theme form the basis of the whole work. The grave opening movement contrasts with the tranquility of the second and the simplicity of the third. Only in the finale opening, the briefest of scherzi, do we encounter any complex metres, before the valedictory reprise of the solemn opening.

Quartet No. 7 is perhaps Jones's most concentrated work in any genre and returns to the three-movement layout of the Fourth Quartet, only here there is no real scherzo at all. The bleak seriousness never relents for a moment, and everything grows from the dark opening cello motif. The movement titles tell

you everything you need to know except that this is his masterpiece of concision, integration, organizational cohesion and organic strength, with a force out of all proportion to its duration. It is an astonishing achievement for a seventy-five-year-old and a fitting conclusion to his quartet contribution, except...

There is **Quartet No. 8**. It is hard not to be misty-eyed about No. 8. It was while we were restoring ourselves in a Swansea bar after a rehearsal of his last symphony that the composer announced he would decline three rather attractive commissions and write one more quartet. He had no specific ideas or new lines of thought, just that he liked quartets, he knew about them, and he wanted to write another one. Ill-health and domestic problems made progress slow and repeatedly held it up, but later letters were hopeful. He would send it to me in May. On April 23 he died and was known to have been working on it that morning, though the draft was dated April 21. What he had done was to add a few final annotations that would have been quite unnecessary to him, but be invaluable to whoever else had to sort the sketch-score draft into something playable. He knew he would not see it through. The rough score contained no phrasing and few dynamics, and his works contain no exact parallels – he never did repeat himself, so total, final authenticity

will never be impossible. What Malcolm Binney and I have done is make a performing edition which, we hope, is true to Dan's intentions, does no disgrace to his memory, and adds a delightful piece to the canon. The premiere was the most poignant moment of my life.

© 1997 Giles Easterbrook

During the past thirty-four years the **Delmé String Quartet** has built up a reputation as one of Britain's leading interpreters of the classical repertoire. Their many recordings include works by Beethoven, Haydn, Dvořák, Strauss, Schubert, Verdi and Hummel.

They have commissioned and recorded a

number of quartets by twentieth-century composers; most notable amongst these are the ten Quartets, Clarinet Quintet and two Cello Quintets of Robert Simpson. Over a number of years the Delmé Quartet has been closely associated with Daniel Jones, premiering and performing his quartets regularly at his local music festival at Gower, South Wales.

The Quartet has performed at most major British festivals and are very regular broadcasters on the BBC. They have toured extensively in Germany and Italy as well as other European countries and they have performed at the Salzburg Festival, the Vienna Musikverein and the Dvořák Hall in Prague.

Daniel Jones: Streichquartette

Ob als Komponist oder privat, Daniel Jones ist eine paradoxe Gestalt. Er findet weltweit Bewunderer, besuchte jedoch nur selten Vorstellungen außerhalb von Wales oder reiste (in späteren Jahren) kaum je weiter als ein paar Meilen von zuhause. In seinem Heimatdorf und seiner Stammkneipe war er äußerst populär, ist aber andererseits der klassische "Außenseiter", weniger gegen das Establishment (wie etwa Robert Simpson), sondern eher ohne Kontakt zu ihm. Das Establishment seinerseits unterstützte ihn, stolz auf diese talentierte, kauzige, oft reizbare Ikonengestalt, die heimlich die nationale Szene dominierte, während er fleißig und im Privaten an seinen Partituren arbeitete. Er ist zweifellos Wales' größter Komponist, aber sein Walisertum war immer eine geographische Tatsache und soziale Vorliebe, nicht Stil oder nationalistische Musiksprache. Seine Reisen und Studien in den Zwischenkriegsjahren hatten ihm die Pforten zu einer wahrhaft europäischen Tradition geöffnet, während seine Leidenschaft für die Kunst und Literatur des Fernen Ostens eine visionäre Weite stimuliert hatte, die ihn vor Provinzialismus bewahrte. Er verwendete erstaunlichen Intellekt und Gelehrsamkeit mit

leichter Hand und minimalem Egoismus. Seine Ansichten über schöpferische Verantwortung und den kreativen Prozeß waren tief empfunden, aber er behielt sie für sich, und abgesehen von seinem Kummer über seine relative Vernachlässigung stand er der Tatsache, "daß er Komponist war", geradezu gleichgültig gegenüber. Es war ein Beruf, den man nach bestem Vermögen ausübte – wie z.B. Maurer. Er komponierte beständig und gewissenhaft in seinem Arbeitszimmer in seinem Häuschen, war sich stets bewußt, was in der großen weiten Musikwelt vor sich ging, ließ sich aber nicht beeinflussen – wie seine Musik gegen die Schönheit der Mumbles Bay immun war, die ihm jeden Tag winkte, und die er so liebte. Die Musik von Daniel Jones befaßt sich nicht mit Landschaft oder Sprache, sondern mit Denken. Sie lächelt oft, bezaubert und entzückt, aber seine Absicht ist immer Organisation des Materials, Struktur und Integrität des Gedankens.

Daniel Jones wurde 1912 in Pembroke geboren, aber seine Familie zog bald nach Swansea, wo er praktisch sein ganzes Leben verbrachte. Während seiner Kindheit lag zuhause immer Musik in der Luft. Er erbte seine Liebe zum Komponieren von seinem

Vater und Bruder, die beide komponierten, und von der intrikaten, feinen Nadelarbeit seiner Mutter erhielt er eine anhaltende Leidenschaft für sich wiederholende Muster und Designs – Qualitäten, die später in seine Musik verwoben wurden. Von der lebhaften südwalisischen Künstlerszene seiner Jugend bezog er Anregung vom Geist und der Gesellschaft solch namhafter Persönlichkeiten wie den Dichtern Dylan Thomas und Vernon Watkins und den Malern Fred Janes und Kerry Richards, um seine schöpferische Vorstellungskraft und seine Gewohnheit vielfältiger fragender Gedanken zu nähren. An der Royal Academy of Music in London studierte er Dirigieren (bei Henry Wood), Bratsche und Horn mit Komposition als Nebenfach. Seine Reisen, die durch ein hochangesehenes Stipendium der Mendelssohn-Stiftung finanziert wurden, waren jedoch von größerer Bedeutung, denn sie erlaubten seine Studien in der Tschechoslowakei, Holland, Frankreich und Deutschland.

Dann kam der Krieg, und seine linguistischen Fähigkeiten wurden in seiner Tätigkeit als Chiffrierer und Dechiffrierer von Russisch, Rumänisch und Japanisch im streng geheimen Etablissement von Bletchley Park ausgenutzt; mehrere Jahre erzwungener kreativer Untätigkeit gaben ihm den Freiraum, das Erlernte im Unterbewußtsein zu assimilieren. Nach der Einstellung der

Feindseligkeiten nahm Jones zunächst ein Jahr frei, das er in Cornwall verbrachte – teils als Urlaub, um sich auszuruhen und zu erholen, teils um seine kompositorischen Muskeln zu trainieren; er hatte viel entdeckt und viel zu sagen, und viel Zeit mußte aufgeholt werden. In etwa fünf Jahren erkämpfte er sich einen selbstsicheren, reifen Stil, dem er bis zu seinem Tode treu blieb. Auf diesem Wege schuf er eine Reihe von erstaunlichen individuellen Partituren, die Experiment, Selbstsicherheit und meisterliches Geschick vereinen, und die aus seinem Hauptkatalog hervorstechen, einschließlich des Streichquartetts Nr. 1 (und der berühmten *Sonate für vier Kesselpauken*). Dann unternahm er den drastischen Schritt, alles zu vernichten, das er vor dem Kriege geschrieben hatte, oder wo dies unmöglich war, verbot er ausdrücklich jegliche Aufführung. ("Sie waren entweder Experimente oder Desaster; meist beides.") Viele, wenn auch nicht alle, machten ausgiebig von seinen Theorien über komplexe Metren Gebrauch.

Mitte der 1930er Jahre begann Jones mit metrischer Komplexität zu arbeiten – variierende, unregelmäßige Taktvorschriften, die in genau sich wiederholenden Sequenzen gegenübergestellt werden, um subtile Verschiebungen der Betonung in einer Melodie oder Phrase zu erreichen, die ihnen unterlegt (oder eingeflochten) wird. Dies übte

auf mehrere Komponisten auf dem europäischen Kontinent einen tiefen Einfluß aus (in den 1950er Jahren veröffentlichte er eine ausführliche Abhandlung über dieses Thema), und führte noch 1992 zu einer Einladung zu den Festspielen in Donaueschingen, um über seine Methode zu sprechen (leider konnte er diese Einladung nicht wahrnehmen, aber er freute sich gewaltig darüber).

In jeder Hinsicht außer der chronologischen war Jones ein klassischer Komponist, der Form und Struktur schätzte, um andauernde Spannung und Ausdruckskraft durch legitime Themenverarbeitung zu erreichen; es war wohl unvermeidbar, daß er sich am meisten und loyalsten zu den archetypischen klassischen Medien von Streichquartett und Sinfonie hingezogen fühlte.

Das **Streichquartett Nr. 1** steht von den übrigen im Zyklus isoliert, und seine kosmopolitische Stimme spricht vom Europa und den Reisen der Vorkriegsjahre. Hier kommt er womöglich einem "normalen" Quartett des 20. Jahrhunderts am nächsten: straff, aber nicht klausrophobisch, mit thematischen Querverweisen, aber nicht obsessiv. All dies sind Jones'sche Kennzeichen, aber die Persönlichkeit des Komponisten hält sich streng im Hintergrund. Nicht so jedoch die Persönlichkeit des Mediums, die meisterlich ausgedeutet wird, mit

selbstbewußter, nahezu bravouröser Stimmführung, melodisch aufreizend, harmonisch zugespitzt, aber nicht beißend, rhythmisch einfallsreich und sich stets in zufriedenstellende, überraschende Kadenzten auflösend. Komplexe Metren werden in den Ecksätzen ausgiebig eingesetzt und im zweiten Satz impliziert, treten jedoch im dritten Satz gar nicht in Erscheinung.

Vom **Streichquartett Nr. 2** an befinden wir uns auf völlig anderen Gebieten der Vorstellung. In dem Jahrzehnt, das die beiden Werke trennt, fand eine fundamentale Wandlung statt. Ihre Bedeutung ist auf intellektueller, nicht stilistischer Ebene, obwohl die Änderungen in der Sprache durchaus merkbar sind. Sie reflektieren aber eher eine neue Einstellung gegenüber dem Akt des Komponierens. Er ist nicht länger der Erforscher, der seinen Weg durch den Dschungel haut, sondern der Autor, der sich bewußt ist, daß er "nach Shakespeare" oder in seinem Falle nach Haydn folgt. Das Zweite Streichquartett mit seinen ausgewogenen Ecksätzen macht vielfach von komplexen Metren Gebrauch, mit einer Nahtlosigkeit, die sie voll in den Fluß der Musik integriert, wobei das einleitende und schließende Palindrom des Scherzos einen außerordentlich frei klingenden, aber metikulös organisierten lyrischen Mittelteil umrahmt. Das **Dritte Quartett**, das mit Thema und Variationen

beginnt, hat sein Sonaten-*Allegro* als letzten Satz, mit einem atemlosen, sordinierten, *sotto voce*-Scherzo und einem eloquenten *Espressivo* im Zentrum. Der erste Satz des **Vierten Quartetts** ist eine in sich geschlossene Sonate voll blitzartiger Stimmungswechsel und von Kadenzzen unterbrochen. Dem folgt ein an Bruckner gemahnender langsamer Satz mit einem heftigen Höhepunkt und ein freundliches, nahezu gebieterisches Finale.

Die Quartette Nr. 5 und Nr. 6 wurden vom Delmé Quartett in Auftrag gegeben, sind beide in seiner bevorzugten viersätzigen Anlage gehalten und erreichen wie das Siebte Quartett einen hohen Grad von thematischer Einheit innerhalb der scharfen Stimmungskontraste der verschiedenen Abschnitte. Ansonsten findet sich hier das am stärksten kontrastierende Paar des gesamten Zyklus'. Das **Quartett Nr. 5** ist vorwiegend dunkel und herb und basiert auf dem Intervall der großen Septime und ihrer Oktaversetzungen. Das Scherzo, das an zweiter Stelle steht, ist eine organisatorische Glanzleistung fluktuierender Taktlängen (obwohl man dies ohne die Partitur kaum vermuten würde), mit einem expressiven, sordinierten Trio, und es schließt mit einer Palindrom-Version des Scherzos als Reprise. Das folgende *Lento*, wehmütig und intensiv, trägt nichts zur Erheiterung der Stimmung bei,

die nur im äußerst knappen, fugierten Finale etwas Erleichterung erfährt.

Das **Quartett Nr. 6** ist eine andere Sache, positiv selbst in seiner feierlichen Einleitung und ihrer Reprise als Epilog. Es wurde zum 20jährigen Jubiläum des Ensembles und zur Feier des 250. Geburtstags von Haydn geschrieben, den Jones liebte und verehrte. Alles dreht sich um dem zweiten Satz, den Jones zuerst schrieb; dieser ist eine offenmütige Hommage für den großen Meister und verwendet zwei Themen Haydns: Das Trio aus dem dritten Satz seines Quartetts op. 76 Nr. 4 und die Melodie der musikalischen Visitenkarte des alternden Meisters, die die Worte "Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich" vertont, die Jones zu den Worten "Tief ist deine Kraft - jung und stark bist du" fortsetzt. Die oktotonischen Intervalle des ersten Themas bilden die Basis für das gesamte Werk. Der einleitende ernste Satz steht im Kontrast mit dem Frieden des zweiten und der Schlichtheit des dritten. Erst mit dem Beginn des Finales, einem ultrakurzen Scherzo, finden wir komplexe Metren vor der abschiednehmenden Reprise des feierlichen Anfangs.

Das **Quartett Nr. 7** ist womöglich Jones' konzentriertestes Werk jeglichen Genres und kehrt zur dreisätzigen Anlage des Vierten zurück, wenn es auch hier kein echtes Scherzo gibt. Die trostlose Ernsthaftigkeit läßt keinen Moment nach und alles erwächst aus dem

dunkel gefärbten Anfangsmotiv des Cellos. Die Satzüberschriften geben alle notwendige Information, außer daß es sich hier um sein Meisterwerk in Prägnanz, Integration, organisatorischer Kohäsion und organischer Stärke handelt, mit einer Kraft, die in keinem Verhältnis zur Dauer des Stücks steht. Eine erstaunliche Leistung für einen 75jährigen und ein angemessener Schlußstrich unter seinem Beitrag zum Genre, aber...

...dann folgt das **Quartett Nr. 8**. Es ist schwer, trockenen Auges über Nr. 8 zu schreiben. Während wir uns in einer Bar in Swansea nach einer Probe seiner letzten Sinfonie erquickten, verkündete er, er werde drei attraktive Kompositionsaufträge ablehnen und noch ein Quartett schreiben. Er hatte keine spezifischen Ideen oder neue Gedanken, er liebte eben Quartette, verstand sie und wollte noch ein weiteres schreiben. Sein prekärer Gesundheitszustand und häusliche Probleme hinderten den Fortschritt des Projekts, aber seine späteren Briefe waren hoffnungsvoll. Im Mai würde er es mir schicken. Er starb am 23. April, und wir wissen, daß er am Morgen noch an dem Quartett arbeitete, obwohl der Entwurf mit 21. April datiert ist. Was er getan hatte, war einige letzte Anmerkungen hinzuzufügen, die für ihn überflüssig gewesen wären, aber von unschätzbarem Wert waren, um die Particellskizze in eine spielbare Partitur

umzusetzen. Er wußte, daß er selbst es nicht mehr schaffen würde. Der Entwurf enthielt keine Phrasierung und nur wenige dynamische Bezeichnungen, und seine Werke enthalten keine genauen Parallelen. Er wiederholte sich nie, und totale, endgültige Authentizität wird nie möglich sein. Gemeinsam mit Malcolm Binney habe ich eine Spielpartitur erstellt, die hoffentlich Dans Intentionen treu bleibt und seinem Gedächtnis Ehre macht. Es ist eine bezaubernde Ergänzung zu seinem Oeuvre. Seine Uraufführung war der ergreifendste Moment meines Lebens.

© 1997 Giles Easterbrook
Übersetzung: Friary Music Services

In den vergangenen 34 Jahren hat sich das **Delmé Streichquartett** den Ruf eines der führenden Ensembles Englands für die Interpretation des klassischen Repertoires erworben. Zu den zahlreichen Aufnahmen des Quartetts gehören die Werke von Beethoven, Haydn, Dvořák, Strauss, Schubert, Verdi und Hummel.

Auch hat das Ensemble eine Reihe von Quartetten bei zeitgenössischen Komponisten in Auftrag gegeben und eingespielt; darunter besonders zu erwähnen sind zehn Quartette, ein Klarinettenquintett sowie zwei Celloquintette von Robert Simpson. Seit einigen Jahren arbeitet das Delmé-Quartett

eng mit Daniel Jones zusammen, dessen Quartette die Gruppe regelmäßig auf seinem Musikfestival in Gower in Südwalles (ur)aufführt.

Das Quartett trat bei den meisten großen britischen Festivals auf und ist regelmäßig im

BBC zu hören. Ausgedehnte Tourneen führten die Gruppe nach Deutschland, Italien und in andere europäische Länder; unter anderem spielte sie beim Salzburg-Festival, im Wiener Musikverein sowie im Prager Dvořák-Saal.

Daniel Jones: Quatuors à cordes

Que ce soit en tant que compositeur ou en tant que individu, Daniel Jones est une personnalité paradoxale. Alors qu'il n'assistait à presque aucune représentation en dehors du pays de Galles et ne s'éloignait de chez lui que de quelques kilomètres à la fin de sa vie, il a des admirateurs dans le monde entier. Il était extrêmement populaire dans son village et dans le pub local, mais, à divers égards, il fit figure d'outsider, un outsider qui ne s'opposa pas tant à l'establishment – comme dans le cas de Robert Simpson – qu'à ce qui lui fut extérieur. L'establishment, pour sa part, lui fut assez favorable, témoignant de la fierté envers ce Don Quichotte, cette icône douée, souvent revêche, qui dominait discrètement la scène nationale tandis qu'à l'écart du monde, il travaillait assidûment à ses partitions. L'on peut certes prétendre que Jones est le plus grand compositeur gallois, mais son régionalisme est toujours resté un fait géographique et un choix social, il ne s'est point exprimé au travers d'un style ou d'un nationalisme du langage musical. Divers voyages et études dans l'avant-guerre lui avaient ouvert les portes d'une tradition authentiquement européenne tandis que sa passion pour l'art et la littérature d'Extrême-

Orient favorisait une largeur d'esprit qui le distanciat de tout provincialisme. Il mettait à profit, avec délicatesse et un minimum d'égotisme, une intelligence et une érudition stupéfiantes. Son approche du processus de création et de la responsabilité du créateur lui étaient profondément personnelles. Il éprouvait une certaine tristesse à se voir négligé par les critiques, mais cela mis à part, il hésitait à se targuer d'être compositeur lui-même. C'était un travail – une profession – qu'il convenait d'accomplir à la perfection, comme un ouvrage de maçonnerie. Il composait opiniâtrement et consciencieusement entre les quatre murs de sa petite maison de campagne, mais cela ne l'empêchait pas d'être au courant des moindres événements du vaste monde musical. Il y était imperméable toutefois, comme sa musique l'était aux splendeurs de Mumbles Bay qui s'offraient à lui quotidiennement et qui faisaient son bonheur. La musique de Daniel Jones n'est ni langage, ni évocation de paysages, elle est l'expression d'une pensée. Si souvent elle sourit, charme et enchante, le souci majeur est toujours l'organisation du matériau musical, la structure, l'intégrité de la pensée.

Daniel Jones est né à Pembroke en 1912. Dès son plus jeune âge, il partit avec sa famille s'installer à Swansea où il passa presque toute son existence. Dans son enfance, la musique, chez lui, faisait partie de l'univers quotidien. Son amour de la composition lui vint de son père et de son frère qui tous deux composaient; et l'observation des travaux d'aiguille de sa mère, superbes et compliqués, lui inspira une éternelle fascination pour les schémas et dessins répétitifs – des qualités enracinées plus tard dans sa musique. Dans le paysage artistique vibrant de son enfance, dans le sud du pays de Galles, il mit à profit le stimulus et l'amitié de personnalités éminentes comme les poètes Dylan Thomas et Vernon Watkins, les peintres Fred Janes et Kerry Richards pour alimenter son génie créateur et son habitude de la réflexion, une réflexion tout en diversité et en interrogations. A la Royal Academy of Music, il étudia la direction d'orchestre (Henry Wood), l'alto, le cor – et secondairement, la composition. Plus importants furent les voyages qu'il fit grâce à la prestigieuse Mendelssohn Scholarship et qui l'amènèrent à étudier en Tchécoslovaquie, aux Pays-Bas, en France et en Allemagne.

Puis vint la guerre et les aptitudes linguistiques de Jones furent mises à profit dans des travaux de cryptographie et de décodage des langues russe, roumaine et

japonaise pour les services secrets de Bletchley Park. Plusieurs années d'inactivité créatrice obligée lui offrirent, sans qu'il en fût vraiment conscient, la disponibilité suffisante pour assimiler tout ce qu'il avait appris. Après la fin des hostilités, Jones se retira en Cornouailles pendant près d'une année, en partie pour se reposer et récupérer, en partie pour retrouver l'élan de la composition. Il avait fait de nombreuses découvertes, avait beaucoup à dire et il fallait rattraper le temps perdu. En près de cinq ans, il sut se forger un style consistant, mûr, auquel il resta fidèle jusqu'à son décès, tout en composant une série d'œuvres étonnantes, personnelles alliant expérience, assurance et dextérité. Ces compositions se situaient en marge de son catalogue principal et comprenaient le *Quatuor à cordes no 1* (et la célèbre *Sonate pour quatre timbales*). Il prit alors la cruelle décision de détruire toutes ses compositions d'avant-guerre ou, lorsque c'était impossible, d'en interdire sévèrement l'exécution. ("Elles étaient soit une expérience, soit un désastre, et généralement les deux.") Ses théories relatives à la complexité des mètres sont largement suivies, sans pour autant faire l'unanimité.

C'est au milieu des années trente que Jones commença à exploiter la complexité des mètres – des indications de mesure différentes, irrégulières sont juxtaposées en séquences

parfaitement répétitives pour créer de subtiles variations de tension dans une phrase ou une mélodie s'y superposant (ou s'y imbriquant) – ce qui influença profondément divers compositeurs du continent (il publia un vaste traité sur le sujet dans les années cinquante) et lui valut récemment, en 1992, une invitation à assister au Donaueschingen Festival pour y exposer ses théories (une invitation qu'il ne put accepter, mais à laquelle il fut plaisir néanmoins).

A tous points de vue – sauf chronologique – Jones est un compositeur classique qui se soucie de la forme et de la structure pour créer, par le juste jeu des matériaux, une tension persistante et une intensité d'expression. Il paraît inévitable qu'il ait été attiré et soit resté fidèle aux modèles classiques surtout: la symphonie et le quatuor à cordes.

Le *Quatuor à cordes no 1* se trouve isolé des autres, son message cosmopolite évoquant l'Europe et les voyages d'avant-guerre. C'est ici peut-être que Jones se rapproche le plus du quatuor "normal" au XXe siècle, dense sans générer la claustrophobie, émaillé de références thématiques sans être obsessionnel. Ce sont là les traits caractéristiques de Jones, mais la personnalité du compositeur reste obstinément à l'arrière-plan. Ce n'est guère le cas du procédé utilisé qui est exploité de main de maître. L'écriture

est assurée, presque brillante; elle est mélodiquement et harmoniquement piquante sans être mordante. Les rythmes sont ingénieux, la texture vivante et les dissonances se résolvent toujours en cadences apaisantes, surprenantes. Dans les premier et quatrième mouvements, le compositeur a fréquemment recours à la complexité des mètres; dans le deuxième, plus implicitement, et dans le troisième, pas du tout.

Avec le *Quatuor à cordes no 2* s'ouvrent dans l'œuvre de Jones les portes d'un imaginaire totalement différent. Au cours de la décennie qui sépara les deux œuvres eut lieu une modification fondamentale. Son importance est plus intellectuelle que stylistique bien que le langage s'en trouve manifestement changé. Cette évolution est plutôt le reflet d'une approche différente de l'art de la composition. Le compositeur n'est plus l'explorateur qui tente de se frayer un chemin à travers la jungle, il est tel l'écrivain conscient qu'il apparaît "après Shakespeare", étant lui dans la lignée de Haydn. Le *Quatuor à cordes no 2*, dont les premier et dernier mouvements assurent l'équilibre, fait largement appel à la complexité des mètres. L'écriture est d'une fluidité garantissant leur intégration complète dans le discours, les palindromes introductif et conclusif du scherzo flanquant une section centrale lyrique, aux sonorités extraordinairement déliées, mais

structurée avec méticulosité néanmoins. Le **Quatuor no 3** s'ouvre sur un thème suivi de variations et se termine par l'*allegro*. Ces mouvements entourent un scherzo *sotto voce* haletant, joué en sourdine et un *Espressivo* éloquent. Le premier mouvement du **Quatuor no 4** a la forme sonate; il comporte de très subits changements d'atmosphère et est ponctué par des cadences. Suivent alors un mouvement lent qui culmine avec violence et rappelle Bruckner, et un finale génial, presque péremptoire.

Les Quatuors nos 5 et 6 furent commandés par le Quatuor Delmé. Tous deux comportent quatre mouvements – c'est la forme de prédilection du compositeur – et atteignent, comme le Quatuor no 7, à un degré élevé d'unité thématique au sein même des vives fluctuations d'atmosphères de ses diverses sections. Il s'agit par ailleurs de la paire la plus contrastée du cycle. Le **Quatuor no 5** est à prédominance sombre et sévère, basé sur l'intervalle de la septième majeure et ses transpositions à l'octave. Le scherzo – ici le deuxième mouvement – est un tour de force organisationnel caractérisé par ses changements de mesures (que seule la lecture de la partition permet de détecter). Il comporte une section en trio expressive, en sourdine, et se termine sur une version palindromique de l'introduction. Le *Lento* qui suit est poignant et intense, et ne contribue en

rien à alléger l'atmosphère qui ne se détend que dans le plus bref des finales fugués.

Le **Quatuor no 6** est tout autre: il est positif même dans sa solennelle introduction et sa reprise finale. Il fut écrit pour marquer le vingtième anniversaire de l'ensemble et le 250^e anniversaire de Haydn, compositeur que Jones vénérât. Tout est centré sur le deuxième mouvement – le premier écrit par Jones en fait – qui est un hommage manifeste à Haydn et a recours à deux de ses thèmes: le trio du troisième mouvement de son Quatuor op. 76 no 4 et la mélodie de la carte de visite du vieux maître où apparaissent ces mots: "Ma force s'est tout entière évanouie. Je suis vieux et faible." auxquels Jones a ajouté: "Ta force est grande. Tu es jeune et puissant." Les intervalles de la gamme octotonique, trouvés au premier thème, sont le fondement de l'œuvre tout entière. La gravité du premier mouvement contraste avec la sérénité du second et la simplicité du troisième. Ce n'est que dans l'introduction du finale, le plus bref des scherzi, que le compositeur a recours, avant la reprise en guise d'adieu de l'introduction solennelle, à la complexité des mètres.

Le **Quatuor no 7** est peut-être, entre toutes, l'œuvre la plus condensée. Jones retourne à la structure en trois mouvements du Quatuor no 4, mais ici il n'y a pas de véritable scherzo. La morne sévérité est

persistante et toute l'œuvre se développe à partir du sombre motif introduit par le violoncelle. Les titres des mouvements donnent toutes les informations utiles, sauf que ce quatuor est le chef-d'œuvre du compositeur, un chef-d'œuvre de concision, d'intégration, de cohésion organisationnelle et de puissance intrinsèque animé d'une force hors de proportion avec sa durée. C'est un exploit étonnant pour un compositeur âgé de soixante-quinze ans et une conclusion appropriée à sa contribution au quatuor, si ce n'est que...

...S'y ajoute le **Quatuor no 8**. Il n'est guère facile de l'évoquer sans émotion. C'est tandis que nous nous restaurions dans un bar de Swansea après une répétition de sa dernière symphonie que le compositeur annonça son intention de refuser trois commandes assez attrayantes et de composer un quatuor supplémentaire. Aucune idée spécifique ni conception nouvelle ne justifiaient cette décision prise pour le seul motif qu'il aimait et connaissait le quatuor et avait envie d'en écrire encore un. Des ennuis de santé et des problèmes domestiques ralentirent ou interrompirent à diverses reprises le processus de composition, mais un espoir perceait néanmoins dans certaines de ses lettres écrites par la suite. Il avait l'intention de me l'adresser en mai. Le 23 avril, il décéda. Il y avait travaillé le matin même, quoique

l'esquisse de l'œuvre fût datée du 21 avril. Il y avait ajouté quelques annotations finales sans utilité pour lui, mais d'une valeur nestimable pour toute personne amenée à transformer cette ébauche de partition en une œuvre qui puisse être jouée. Il savait qu'il ne la verrait pas terminée. Le brouillon ne contenait aucun phrasé, guère d'indications de nuances et dans son œuvre, aucune composition réellement parallèle n'existe. Il ne s'est jamais répété; une authenticité aussi absolue est et reste impossible. Malcolm Binney et moi-même en avons fait une version susceptible d'être exécutée et qui, nous l'espérons, demeure fidèle aux intentions de Dan, ne déshonore pas sa mémoire et reste un joyau s'ajoutant à la série de quatuors. La première fut le moment le plus poignant de mon existence.

© 1997 Giles Easterbrook

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Au cours des trente-quatre dernières années, le **Quatuor Delmé** s'est bâti une réputation telle qu'il compte aujourd'hui parmi les plus grands interprètes du répertoire classique. Leurs nombreux enregistrements incluent des œuvres de Beethoven, Haydn, Dvořák, Strauss, Schubert, Verdi et Hummel.

Ils ont également commandé et enregistré des œuvres de compositeurs du XX^e siècle; les plus importants parmi celles-ci sont les dix

Quatuors, le Quintette pour clarinette ainsi que les Quintettes pour violoncelle de Robert Simpson. Pendant quelques années, le Quatuor Delmé a été étroitement lié à Daniel Jones, Directeur du Festival de Gower dans le sud du Pays de Galles, qui proposait régulièrement des créations et exécutions de ses quatuors.

Le Quatuor s'est produit dans la plupart des grands festivals anglais et est très souvent invité par la BBC. Ils ont fait de grandes tournées en Allemagne et en Italie ainsi que dans le reste de l'Europe, où ils été accueillis par des institutions telles que le Festival de Salzbourg, la Musikverein de Vienne et la Salle Dvořák à Prague.

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 telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
E-mail: sales@chandos.u-net.com



Supported by the Arts Council of Wales

Producers Brian Couzens (Quartets Nos 3–5) and Malcolm Binney (other works)
Sound engineers Ralph Couzens (Quartets Nos 3–5) and Ben Connellan (other works)
Assistant engineer Peter Newble (Quartets Nos 1, 2, 6–8)
Editor Jonathan Cooper
Recording venue The church of St George the Martyr; 31 March–1 April 1981 (Quartets Nos 3–5); Snape Maltings Concert Hall; 24–26 April 1996 (other works)
Front cover *Seascape by Daubigny* by Karl Pierre (Nootman (London) Ltd/ Bridgeman Art Library, London)
Design Penny Lee
Booklet typeset by Michael White-Robinson
Publisher Daniel J. Jones (Quartet No. 8); Maecenas Music (other works)
© 1981, 1997 Chandos Records Ltd
© 1997 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England
Printed in the EU

DANIEL JONES: COMPLETE STRING QUARTETS

CHANDOS DIGITAL 2-disc set CHAN 9535(2)

Daniel Jones (1912–1993)

COMPACT DISC ONE

premier recording

1 - 4 **String Quartet No. 1[†]** 22:08

5 - 8 **String Quartet No. 2[†]** 26:24

9 - 12 **String Quartet No. 3*** 15:22

TT 64:13

COMPACT DISC TWO

1 - 3 **String Quartet No. 4*** 16:51

4 - 7 **String Quartet No. 5*** 16:45

premier recording

8 - 11 **String Quartet No. 6[†]** 12:30

premier recording

12 - 14 **String Quartet No. 7[†]** 13:06

premier recording

15 - 18 **String Quartet No. 8[†]** 15:03

TT 74:54

Delmé String Quartet

Galina Solodchin violin

John Trusler violin[†]

Jeremy Painter violin*

John Underwood viola

Jonathan Williams cello[†]

Stephen Orton cello*

(DDD)



CHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

© 1981, 1997 Chandos Records Ltd. © 1997 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

CHANDOS

CHAN 9535(2)

DELMÉ STRING QUARTET