

Schubert

Ins stille Land



Signum Quartett





Franz Schubert (1797-1828)

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 1 | Ins stille Land, D 403 * | 1. 09 |
| 2 | Frühlingsglaube, D 686 * | 2. 51 |

String Quartet No. 6 in D Major, D 74

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 3 | I. Allegro ma non troppo | 7. 43 |
| 4 | II. Andante | 4. 41 |
| 5 | III. Menuetto. Allegro | 4. 15 |
| 6 | IV. Allegro | 5. 33 |

- | | | |
|----|--|-------|
| 7 | “Vorüber, ach vorüber ...” from Der Tod und das Mädchen, D 531 * | 0. 34 |
| 8 | Abendstern, D 806 * | 2. 33 |
| 9 | Auf dem Wasser zu singen, D 774 * | 2. 40 |
| 10 | Das Grab, D 330 * | 1. 01 |

String Quartet No. 14 in D Minor, D 810, “Der Tod und das Mädchen”

- | | | |
|----|-----------------------------|--------|
| 11 | I. Allegro | 16. 49 |
| 11 | II. Andante con moto | 13. 16 |
| 12 | III. Scherzo. Allegro molto | 3. 51 |
| 14 | IV. Presto | 9. 21 |
| 15 | Schwanengesang, D 744 * | 2. 55 |

Total playing time: 79. 20

* arrangements for string quartet by Xandi van Dijk

Im Andenken an / in memoriam

Otto-Erich Walther

Signum Quartett

Florian Donderer, violin

Annette Walther, violin

Xandi van Dijk, viola

Thomas Schmitz, cello

Songs and quartets of alienation and death

By 1816, the still teenaged Schubert had completed eleven multi-movement string quartets. But after that, with the exception of a single movement, the 1820 Quartettsatz in C Minor, he did not complete another until 1824. Quite the opposite is the case with his songs. With only about fifteen of them to his credit by the end of the summer of 1813, the time of his D Major quartet, D74, he had by early 1824, the year of his D Minor quartet, D810, completed over five hundred songs as well as drafted, for the stage, several Singspiele, two grand operas, and the incidental music to *Rosamunde*. Coming at the heart of D810, the variations on his song *Der Tod und das Mädchen* (Death and the Maiden) are thus deeply reflective of his development as a composer in those intervening years. But they also reflect, perhaps even more deeply, the

harrowing ordeal Schubert had recently undergone. During much of 1823, he had been suffering from the symptoms of secondary syphilis, and isolated for several substantial periods. He knew by then that he would never be completely well again, and that he would probably die young. The significance of basing the second movement of D810 not simply on one of his songs — as he had done already in the ‘Trout’ Quintet, for piano and strings, of 1819 — but on an already published song about death, thus cannot be overlooked.

In order to grasp more fully the range of Schubert’s explicit incorporation of his own songs into his instrumental music, another work merits consideration: the *Wanderer* Fantasy, opus 15, for solo piano. This was the first multi-movement instrumental work to be completed by Schubert after the ‘Trout’ — but only a full three years later—and the first of his major instrumental works to be

published. In both the ‘Trout’ Quintet and the *Death and the Maiden* Quartet, the mood of the incorporated song — gently but buoyantly animated in the former, haunted by alienation and the shadow of death in the latter — permeates all of the surrounding movements. The opposite is the case in the fantasy. The C-sharp Minor stanza of the song *Der Wanderer* that becomes the theme of the fantasy’s variations is bleak. It culminates in the line “Ich bin ein Fremdling überall”—“I am a stranger everywhere,” a line to be echoed, five years later, at the opening of Schubert’s *Winterreise* cycle: “Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus” — “A stranger I came, a stranger I depart.” It is as a Fremdling, in fact — as an outsider — that the C-sharp Minor stanza from *Der Wanderer* intrudes upon the C Major world of the fantasy. But here its alienation is overcome, at least in the protagonist’s imagination, as the music returns to C Major for an extended, triumphant conclusion.

In the song *Der Wanderer*, and perhaps even in the fantasy it inspired, the protagonist feels so alienated that he can only dream of a homeland. He does not yet face death. But in *Der Tod und das Mädchen*, the lone young woman has only one companion, the *Knochenmann* — death in the guise of a skeleton — who seeks to comfort her with the image of her own death as a homecoming of sorts, a restful sleep in his arms. Each of the four movements of the quartet can be heard as alluding, in passing, to that image without ever confirming it at all decisively. While the opening Allegro, the scherzo, and the concluding tarantella are all in D Minor, the song’s original key, the song itself has been transposed to the subdominant, G Minor, for the slow-movement variations. Although that movement does conclude, like the song, with a brief, tranquil coda in the major mode, it does so too briefly, and too quietly, to counterbalance the dark, vehement intensity of its preceding final variation. Not only are all four movements

of the quartet in the minor mode — itself an unusual feature — but they also all derive their motivic material, as several scholars have demonstrated, from the song itself. Although less marked for perception than in the ‘Wanderer’ Fantasy, the motivic derivation of the entire *Tod und das Mädchen* Quartet from the song at its source is just as pervasive as in the fantasy. But it is here deployed to a darkly opposite effect.

Abendstern (D806), one of the songs transcribed for this recording, comes from exactly the same time period as the ‘Death and the Maiden’ Quartet. Another, *Schwanengesang* (D744), is almost equally contemporaneous with the *Wanderer* Fantasy. But there is no reason to find it surprising that the text of *Abendstern*, like that of the earlier *Der Wanderer*, is about alienation, while that of *Schwanengesang*, like that of *Der Tod und das Mädchen*, on which the later quartet is based, is about death. As the texts of *Winterreise*

so poignantly attest, the existential isolation experienced by the alienated can sometimes lead inexorably to a longing for death. These are closely related themes.

Schubert’s friend Johann Senn wrote the poem *Schwanengesang* while living in Innsbruck, after being imprisoned for over a year by Metternich’s police and then banished for life from Vienna for his subversive political activity, in which Schubert had also played a peripheral role. As a man who had lost access both to his dearest friends and to any vocational fulfillment, Senn may well have felt the link between alienation and pining for death with special intensity. While Schubert’s setting shares its opening rhythmic motive — long-short-short — with *Der Tod und das Mädchen*, it also shares that motive with *Der Wanderer*, his archetypical song of alienation. In this way, Schubert’s rhythmic motive might be said by itself to musically corroborate the association between alienation and death. The modal

ambivalence and tonal digressiveness of Schubert’s song exquisitely capture the ambiguities of Senn’s poetry. The “Death and the Maiden” Quartet might well be understood as Schubert’s response to Senn’s opening question: “Wie klag ich’s aus, das Sterbegefühl, das auslösend durch die Glieder rinnt?”—(“How do I express the death-feeling, the dissolution, that courses through my limbs?”).

Two more of the songs included here — *Ins stille Land* and *Das Grab* — are both settings of poems about the longing for death by the Swiss poet Johann Gaudenz von Salis-Seewis. *Ins stille Land*, the source of the title for this album, concludes with another question: “Wer leitet uns mit sanfter Hand hinüber! ach! Hinüber ins stille Land?”—(“Who will lead us gently over, ah, over to the land of peace?”) The aching simplicity of this song of 1816 anticipates by ten years Schubert’s final and most beautiful setting of Mignon’s song *Nur wer die Sehnsucht kennt* from

Goethe’s *Wilhelm Meister*, in which Mignon’s distant lover in Goethe’s poem will take the place of death in Salis-Seewis’s as the bringer of peace. Schubert underscores the impossibility, for the living, of access to that land of eternal peace and its occupants by leaving the final chord of his somber setting of *Das Grab* unresolved.

Among the forty-seven poems by his friend Johann Mayrhofer that Schubert set to music, *Abendstern* stands out for what John Reed, the author of *The Schubert Song Companion*, has called its “epigrammatic sharpness.” Only when the lonely evening star responds to the questioner’s perplexity does the overall mode switch from minor to major. Of this little-known song Dietrich Fischer-Dieskau has written: “Like the star to which it is addressed, it stands on a lonely spot, waiting to be discovered.” In this arrangement for string quartet, the star’s response comes an octave higher than the

questions it answers — an exquisite effect not available to the singer.

No one is likely to characterize Ludwig Uhland's poem *Auf dem Wasser zu singen* as a song about death. As the boat glides over the water, the speaker, immersed in the natural setting, loses track of the passage of time. But in the end, the bliss of perpetual timelessness — envisaged through Schubert's concluding shift to the tonic major — will come only with death. In this poem, as in Salis-Seewis's *Das Grab* and *Ins stille Land*, death, as a final achievement of peaceful bliss, comes close to rebirth. And rebirth, of course, is the true subject of Uhland's *Frühlingsglaube*, as it is of almost any song in praise of spring.

The carefree spirit of Uhland's poem, and of Schubert's setting of it, is not to be discovered in virtually any of his later instrumental music. One must go back to 1819, the year of the 'Trout' Quintet, and before, to recover it fully. Nowhere is it to

be recovered more fully than in the early D-major string quartet, D74, composed six full years before the 'Trout', when Schubert was only sixteen. In two respects D74 provides an obvious contrast to D810: while its four movements share the same keys in the same order, D-G-D-D, all of them are in the major rather than the minor mode; and in contrast to the dactylic (long-short-short) rhythm so prominent in the 'Death and the Maiden', the first movement of this youthful quartet is permeated throughout by its opposite, the anapestic short-short-long. But in another respect, D74, like a number of Schubert's other early quartets, explores the quasi-symphonic textures that will become so prevalent, and powerfully expressive, in D810. In D74, Xandi von Dijk takes note of the "Handelian fanfares" and "Mozartean exuberance, combined with a compact, frequently rhythmic unisono use of the ensemble. This kind of rhythmic unison," he continues, "is one of the hallmarks of D810 (from the very first bar!), and as in D74 often signals a kind of

fanfare. In D810, however, these fanfares take on an existential, almost apocalyptic quality." Both of the exuberantly inventive outer movements of D74 are sonata forms. In the first, with no articulated development section (although not without richly developmental episodes), the opening theme is recapitulated in A Major, the dominant key, rather than in the tonic key of D Major. This will very rarely happen again in Schubert's later sonata forms. The shorter inner movements, a tender *Andante* in siciliano rhythm and an ingratiating *menuetto*, provide further evidence of Schubert's extraordinary musical precocity.

Charles Fisk



Lieder und Quartette über Verfremdung und Tod

Bis 1816 hatte Schubert, noch ein Teenager, elf mehrsätzig Streichquartette komponiert. Danach jedoch schrieb er, mit Ausnahme eines einzelnen 1820 entstandenen Satzes (dem Quartettsatz c-Moll D703) bis 1824 kein einziges mehr. Ganz anders sieht es dagegen mit seinen Liedern aus: Gegen Ende des Sommers 1813, der Zeit des D-Dur-Quartetts D74, existierten nur etwa fünfzehn Lieder aus seiner Feder – Anfang des Jahres 1824, in dem auch das d-Moll-Quartett D810 entstand, aber bereits über fünfhundert. Dazu kamen Bühnenentwürfe mehrerer Singspiele, zwei große Opern und die Schauspielmusik für *Rosamunde*. Die Variationen auf sein Lied *Der Tod und das Mädchen*, Kernstück des D810-Quartetts, spiegeln detailreich seine Entwicklung als Komponist in jenen dazwischen liegenden Jahren. Aber sie spiegeln auch, und vielleicht

sogar noch deutlicher, die Qualen, die Schubert erlitten hatte. Über weite Teile des Jahres 1823 litt er an den Symptomen sekundärer Syphilis und war immer wieder für längere Zeit isoliert. Er wusste, dass er nie wieder ganz gesund werden und wahrscheinlich jung sterben würde. Wie bereits geschehen mit dem Forellen-Quintett für Klavier und Streicher von 1819, baute er auch das D810-Quartett auf einem seiner Lieder auf – und es kommt somit nicht von ungefähr, dass dieses Lied ausgerechnet ein (bereits veröffentlichtes) Lied über den Tod ist.

Um die Bedeutung von Schuberts Verarbeitungen seiner eigenen Lieder in seiner Instrumentalmusik besser verstehen zu können, lohnt sich ein Blick auf ein anderes Werk: die *Wanderer-Fantasie* op. 15 für Klavier. Diese war das erste mehrsätzig Instrumentalstück, das Schubert nach dem Forellen-Quintett fertig stellte (allerdings nur drei Jahre später), und zugleich das erste größere

Instrumentalstück, das er veröffentlichte. Sowohl im Forellen-Quintett als auch im Quartett über *Der Tod und das Mädchen* durchdringt die Stimmung des verarbeiteten Liedes – sanft, doch heiter im ersten, heimgesucht durch das eigene Fremdsein und den Schatten des Todes in letzterem – auch alle anderen Sätze. Ganz anders im Falle der *Fantasie*. Die cis-Moll-Strophe des Liedes *Der Wanderer*, die Thema der *Fantasie-Variationen* wird, ist trostlos. Sie kulminiert im Vers “Ich bin ein Fremdling überall” und hallt fünf Jahre später in der Eröffnung von Schuberts *Winterreise*-Zyklus wieder: “Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus.” Tatsächlich zieht mit der cis-Moll-Strophe aus *Der Wanderer* ein Fremdling in die C-Dur-Welt der *Fantasie* ein. Doch hier ist sein Fremdsein aufgehoben, jedenfalls in der Vorstellung des Protagonisten, wenn die Musik für einen ausgedehnten, triumphierenden Schluss zu C-Dur zurückkehrt.

Im Lied *Der Wanderer*, und vielleicht sogar in der durch es inspirierten *Fantasie*, fühlt sich der Protagonist so fremd, dass er von einer Heimat nur träumen kann. Er ist dem Tod noch nicht nahe. Aber in *Der Tod und das Mädchen* hat die einsame junge Frage nur einen Begleiter, den Knochenmann, den Tod in Gestalt eines Skeletts, der versucht, sie mit dem Bild zu trösten, dass ihr Tod eine Art Heimkehr sei, ein friedliches Schlummern in seinen Armen. Jeden der vier Sätze des Quartetts kann man als Anspielung auf dieses Bild verstehen, ohne dass es je entschieden bestätigt würde. Während das Anfangs-Allegro, das Scherzo, wie auch die abschließende Tarantella alle in d-Moll stehen, der Grundtonart des Stücks, wurde das Lied selbst für den langsamen Variationen-Satz ins subdominante g-Moll transponiert. Auch wenn dieser Satz, wie das Lied, mit einer kurzen, ruhigen Coda in der Dur-Tonart schließt, so tut es das doch zu kurz, und zu still, um die dunkle, heftige Intensität der vorangehenden letzten

Variation auszugleichen. Nicht nur stehen alle vier Sätze des Quartetts in Moll, was an sich schon ungewöhnlich ist; sie beziehen auch alle ihr motivisches Material, wie verschiedene Wissenschaftler*innen gezeigt haben, aus dem Lied selbst. Wenn auch nicht so auffällig wie in der „Wanderer“-Fantasie, so ist doch auch hier die motivische Abstammung des ganzen „Der Tod und das Mädchen“-Quartetts aus dem entsprechenden Lied nicht weniger einnehmend als in der Fantasie. Allerdings wird sie hier in gegensätzlicher, finsterner Weise umgesetzt.

Abendstern (D806), eines der Lieder, die für diese Aufnahme transkribiert wurden, stammt aus derselben Schaffensperiode wie das Quartett „*Der Tod und das Mädchen*“. Ein weiteres, *Schwanengesang* (D744), ist praktisch zeitgleich mit der „Wanderer“-Fantasie entstanden. Es ist indes wenig überraschend, dass der Text von *Abendstern*, gerade so wie der des älteren *Der Wanderer*, vom

Fremdsein handelt, während der von *Schwanengesang*, wie derjenige von *Der Tod und das Mädchen*, auf dem das spätere Quartett basiert, den Tod zum Thema hat. Wie die Texte der *Winterreise* so eindringlich bezeugen, kann die existenzielle Isolation, die der fremd Gewordene erfährt, in Todessehnsucht übergehen. Beide Themen sind nah verwandt.

Schuberts Freund Johann Senn schrieb das Gedicht *Schwanengesang*, während er in Innsbruck lebte, nachdem Metternichs Polizei ihn aufgrund seiner umstürzlerischen politischen Aktivitäten, bei denen auch Schubert am Rande eine Rolle gespielt hatte, für mehr als ein Jahr inhaftiert und anschließend lebenslänglich aus Wien verbannt hatte. Als ein Mensch, der den Zugang zu seinen liebsten Freunden wie auch zu jeglicher beruflichen Erfüllung verloren hatte, mag Senn sehr genau und mit besonderer Intensität die Verbindung

zwischen Fremdsein und Todessehnsucht verspürt haben. Schuberts Vertonung teilt ihr rhythmisches Eingangsmotiv – lang-kurz-kurz – nicht nur mit *Der Tod und das Mädchen*, sondern auch mit *Der Wanderer*, seinem archetypischen Lied über das Fremdsein. Das rhythmische Motiv untermauert, könnte man sagen, die Verbindung zwischen Fremdsein und Tod musikalisch. Die uneindeutige Tonart, wie auch die tonalen Abschweifungen von Schuberts Lied greifen die Ambiguitäten der Lyrik Senns brillant auf. Das Quartett „*Der Tod und das Mädchen*“ ließe sich überhaupt als Schuberts Antwort auf Senns Eingangsfrage verstehen: „Wie klag ich’s aus, das Sterbegefühl, das auslösend durch die Glieder rinnt?“

Zwei weitere der Lieder auf dieser Aufnahme – *Ins stille Land* und *Das Grab* – sind Vertonungen von Gedichten über Todessehnsucht, geschrieben vom Schweizer Dichter Johann Gaudenz von Salis-Seewis. *Ins stille Land*, Namensgeber

dieses Albums, schließt mit einer weiteren Frage: „Wer leitet uns mit sanfter Hand hinüber! ach! hinüber ins stille Land?“ Die schmerzvolle Einfachheit dieses Liedes von 1816 nimmt Schuberts letzte und schönste Vertonung um zehn Jahre vorweg, Mignons Lied *Nur wer die Sehnsucht kennt* aus Goethes *Wilhelm Meister*. Mignons ferner Liebhaber nimmt in Goethes Gedicht jenen Platz des Friedensbringers ein, den in Salis-Seeiss’ Gedicht der Tod inne hatte. Schubert unterstreicht die Unzugänglichkeit jenes Landes des ewigen Friedens und seiner Bewohner für die Lebenden, indem er den Schlussakkord seiner dunkel gestimmten Vertonung von *Das Grab* unaufgelöst lässt.

Unter den 47 Gedichten seines Freundes Johann Mayrhofer, die Schubert vertonte, sticht *Abendstern* aufgrund seiner „epigrammatischen Schärfe“ (John Reed, Autor des *The Schubert Song Companion*), heraus. Erst als der einsame *Abendstern* auf das Erstaunen des Fragenden

antwortet, wechselt die Tonart von Moll nach Dur. Dietrich Fischer-Dieskau schrieb über dieses wenig bekannte Lied: „Wie der angesprochene Stern befindet es sich auf einem einsamen Platz, der erst noch aufgefunden sein will.“ In dieser Besetzung für Streichquartett setzt die Antwort des Sterns eine Oktave höher ein als die Fragen, die er beantwortet – ein eindrücklicher Effekt, der dem Sänger nicht zur Verfügung steht.

Ludwig Uhlands Gedicht *Auf dem Wasser zu singen* scheint auf den ersten Blick nicht vom Tod zu handeln. Das Boot gleitet über das Wasser, und der Sprecher, versunken in die ihn umgebende Natur, verliert die Zeit aus den Augen. Am Ende jedoch kommt das Glück der immerwährenden Zeitlosigkeit – auf die Schuberts abschließender Wechsel zur Dur-Tonika vorausblickt – nur mit dem Tod. In diesem Gedicht, wie auch in Salis-Seewis' *Das Grab* und *Ins stille Land*, nähert sich der Tod, als letzte Errungenschaft des

friedvollen Glücks, der Wiedergeburt. Und Wiedergeburt wiederum ist offensichtlicherweise das wirkliche Thema von Uhlands *Frühlingsglaube*, wie überhaupt das Thema fast jeden Liedes, das den Frühling besingt.

Der sorgenfreie Geist des Uhland-Gedichtes, wie auch der Schubert'schen Vertonung, findet sich nirgends in dessen späterer Instrumentalmusik. Man muss zurückgehen bis ins Jahr 1819, dem Jahr des Forellen-Quintetts, und sogar noch weiter, um ihn wiederzufinden. Nirgends wird er so deutlich wie im frühen D-Dur-Streichquartett D74, komponiert sechs Jahre vor dem Forellen-Quintett; Schubert schrieb es mit nur 16 Jahren. In zwei Hinsichten bietet das D74 einen eklatanten Kontrast zum D810: Alle Sätze sind in denselben Tonarten in derselben Reihenfolge komponiert (D-G-D-D), aber in Dur und nicht in Moll; im Gegensatz zum daktylischen (lang-kurz-kurz) Rhythmus, der im Quartett „Der Tod und

das Mädchen“ so prominent ist, wird der erste Satz dieses jugendlichen Quartetts ständig auch von seinem Gegenteil durchdrungen, dem anapästischen kurz-kurz-lang. Andererseits wiederum entwickelt das D74, wie auch einige andere der frühen Quartette Schuberts, quasi-symphonische Gewebe, die im D810 so vordergründig und kraftvoll-expressiv werden. Im D74 bemerkt Xandi von Dijk „Händel'sche Fanfaren“ und „Mozart'sche Ausgelassenheit, kombiniert mit einem kompakten, vielfach rhythmischen Unisono aller Spieler. Diese Art des rhythmischen Unisono“, schreibt er, „ist eines der Kennzeichen des D810 (vom allerersten Takt an!), und skizziert, wie im D74, oftmals eine Art Fanfare. Im 810 jedoch nehmen diese Fanfaren eine existenzielle, fast schon apokalyptische Qualität an.“ Beide ausgelassen erfinderischen Rahmensätze des D74 stehen in Sonatenform. Im ersten, das keine ausgearbeitete Durchführung hat (wenngleich es reichlich durchführungsartige Abschnitte aufweist),

wird das Eingangsthema in A-Dur, der Dominant-Tonart, und nicht in der Tonika D-Dur wieder aufgegriffen. Das wird in Schuberts späteren Sonatenformen kaum jemals mehr vorkommen. Die kürzeren Binnensätze, ein zartes *Andante* im Siciliano-Rhythmus und ein gefälliges *Menuetto*, bieten weiteres Beweismaterial für Schuberts außerordentliche musikalische Frühreife.

Charles Fisk

(Übersetzung: Lilian Peter)

Also available
on PENTATONE



PTC 5186 673

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Recording producer **Sebastian Stein**

Liner notes **Charles Fisk**

German translation **Lilian Peter**

Cover photography **Kaupo Kikkas**

Cover design **Woldai Wagner**

Design **Marjolein Coenrady**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded at the Sendesaal Bremen in September 2019.



PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



Sit back and enjoy