

FRANZ **SCHUBERT**
STRING QUARTETS D.87 & D.887

Quarteto Casals



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

String Quartet no.10 in E flat major op.125/1 D.87

Mi bémol majeur / Es-Dur

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | I. Allegro moderato | 9'22 |
| 2 | II. Scherzo. Prestissimo | 2'12 |
| 3 | III. Adagio | 5'22 |
| 4 | IV. Allegro | 7'37 |

String Quartet no.15 in G major op.161 D.887

Sol majeur / G-Dur

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 5 | I. Allegro molto moderato | 19'31 |
| 6 | II. Andante un poco moto | 10'33 |
| 7 | III. Scherzo. Allegro vivace | 7'02 |
| 8 | IV. Allegro assai | 10'07 |

Quarteto Casals

Vera Martínez Mehner, violin

Abel Tomàs Realp, violin

Jonathan Brown, viola

Arnau Tomàs Realp, violoncello

“En ce qui concerne les boursiers [suit ici une liste nominative], je donne à votre requête une suite favorable en ce sens que s’ils ne s’améliorent pas après les vacances, ils seront purement et simplement renvoyés, dans la mesure où le chant et la musique ne représentent qu’une activité secondaire, tandis que les bonnes mœurs et l’application dans les études constituent bien l’essentiel de ce que l’on attend d’eux et un devoir incontournable pour quiconque entend jouir des privilèges de l’établissement.”

Voici au mot près le contenu d’une “Très Haute Résolution” en date du 21 octobre 1813, signée par l’empereur François I^{er} et adressée à la direction du Wiener Stadtkonvikt. Parmi les boursiers concernés, dont les performances scolaires insuffisantes avaient incité l’empereur à formuler de telles menaces, figurait entre autres Franz Schubert, alors âgé de 16 ans. Élève depuis 1808 de cet internat “royal et impérial” situé dans le premier arrondissement de Vienne, il était tout sauf un élève modèle, du moins en ce qui concerne les matières non artistiques. Le jeune homme tira d’ailleurs de lui-même les conséquences de ce rappel à l’ordre : renonçant à la généreuse occasion qui lui était donnée de s’amender, il quitta le Konvikt dans la semaine qui suivit et regagna dans un premier temps le domicile de ses parents pour entamer une formation d’instituteur. Chez eux, fort heureusement, la musique avait depuis longtemps acquis le statut d’activité principale, notamment par le biais d’une pratique familiale assidue du quatuor, dans lequel le père de Schubert jouait du violoncelle, ses frères aînés Ignaz et Ferdinand du violon tandis que lui-même tenait la partie d’alto.

C’est justement ce quatuor familial qui inspira à Schubert ses premières tentatives créatrices. Au plus tard à partir de 1811, il écrivit, outre des lieder et des pièces pour piano, plusieurs compositions pour quatuor à cordes – des fragments, tout

d’abord, des esquisses ou des mouvements isolés, avant que le Quatuor en sol mineur D.18 ne représente un premier exemple de quatuor classique en quatre mouvements. Schubert avait certainement conscience que par ces contributions à la pratique musicale familiale, il s’attaquait à un genre dont la tradition, certes récente mais dont le poids était d’autant plus lourd, posait à quiconque s’y aventurerait des exigences extrêmement élevées. Cela expliquerait pourquoi ses premiers quatuors, des œuvres de jeunesse, ont tous encore quelque chose d’un peu hésitant. En dépit du talent incontestable dont elles se font l’écho, ces compositions apparaissent comme des tentatives encore incertaines, peinant à se dégager de l’ombre de Haydn et de Mozart et dont le manque d’assurance se ressent dans presque tous les domaines, qu’il s’agisse de la forme ou de l’agencement des idées musicales.

Il faut attendre le **Quatuor en Mi bémol majeur D.87**, composé quelques jours à peine après que Schubert eut quitté l’internat, pour percevoir quelque chose comme une prise de conscience et une affirmation progressive de soi de la part de celui qui, désormais, ne pouvait plus compter que sur lui-même. Certes, ici encore, le souci de la forme porte la marque d’un zèle un peu trop appliqué. Le premier mouvement, notamment, avec son thème organisé en courtes séquences et semblant curieusement éviter tout conflit, donne une impression assez décousue, à l’image d’une mosaïque dont les éléments seraient simplement juxtaposés les uns aux autres, empêchant ainsi tout réel développement digne de ce nom. D’un autre côté, les inhabituels trémolos qui, dans les quatre mouvements, dominant largement les voix intermédiaires, générant à la fois de la tension et une grande plénitude du timbre, annoncent déjà l’ambition schubertienne d’importer dans le domaine de la musique de chambre des techniques typiquement orchestrales. Ce n’est sans doute pas un hasard si cette idée trouve son origine dans une proximité chronologique avec la première symphonie, que le compositeur avait remise – excusez du peu – au directeur du Stadtkonvikt, Innocenz Lang, le jour de son

départ, accompagnant ce cadeau d'adieu d'une dédicace en bonne et due forme. Les genres de la symphonie et du quatuor allaient d'ailleurs rester intimement liés dans le parcours artistique de Schubert, et même renforcer encore davantage les relations déjà étroites qu'ils entretenaient.

À l'Allegro moderato très doux et dont l'insignifiance est en elle-même déjà significative succède un bref Scherzo dont les coquettes appoggiatures et anacrouses accentuées dégagent une gaîté presque insolente, formant ainsi un fort beau contraste avec le trio plus nuancé et ses lignes mélodiques flottant littéralement au-dessus des quintes méditatives du bourdon. Suit alors un Adagio d'une étonnante richesse de formes et de couleurs, conçu comme une idylle malgré quelques éléments plus sombres, et dont le langage musical révèle de nombreux points communs avec celui des mouvements lents de Mozart – sans atteindre, évidemment, leur profondeur de pensée. L'œuvre s'achève sur un final alliant très habilement les caractères d'un ambitieux allegro de sonate et d'une non moins joyeuse danse. Ses motifs enjoués et légers semblent défiler sans complication notable, si ce n'est çà et là quelques virages harmoniques inattendus et quelques pointes de violence ou de rébellion. Quelques discrets obscurcissements et quelques fines lignes de fracture qui laissent éventuellement présager des sentiments plus instables qui caractériseront l'œuvre de la maturité.

Schubert avait parfaitement conscience que, comparés aux sommets atteints par les trois géants viennois, ses premiers quatuors n'avaient encore que peu de poids – il n'a d'ailleurs aucunement tenté de les publier. Alors que les premières partitions ne parurent que plusieurs dizaines d'années après sa mort, certaines même seulement lors de la réalisation de la première intégrale de ses œuvres en 1884, le Quatuor D.87 fut toutefois rendu accessible à un large public dès 1830 grâce aux efforts de l'éditeur viennois Joseph Czerny. L'indication – erronée – de l'année 1817 comme date de publication sema cependant,

et pour longtemps, le trouble chez certains commentateurs. Par ailleurs, les doutes auxquels Schubert était en proie au sujet de ses premiers quatuors se retrouvent également dans le fait que durant huit années, de 1816 à 1824, à l'exception du fragment en ut mineur D.703, il n'écrivit plus rien pour cette formation. L'occasion donnée par la pratique familiale était perdue à jamais et de toute évidence, Schubert n'avait pas encore acquis d'assurance suffisante dans la formulation d'un ton ou d'une écriture de quatuor qui lui soit propre.

Sa dernière contribution au genre du quatuor fut réalisée treize années après le Quatuor D.87, au début de l'été 1826, une époque marquée par des difficultés intérieures comme extérieures. *“Il m'est impossible de me rendre à Gmünden et où que ce soit d'autre”*, écrit-il le 10 juillet à l'un des amis les plus proches, l'auteur dramatique viennois Eduard von Bauerfeld, avec lequel il avait pris date pour passer l'été dans la fraîcheur du Salzkammergut. *“Je n'ai pas d'argent et je ne vais pas bien du tout. Mais je n'y prête guère attention et suis joyeux.”* C'est là une formulation singulièrement paradoxale, dont on ne sait d'ailleurs pas exactement si elle se veut ironique ou non, mais qui en dit long sur la personnalité complexe et contradictoire de Schubert dans la dernière phase de sa vie et sur ses changements d'humeur et les déchirures de son être, dont le caractère devenait de plus en plus pathologique. Ils font partie de l'anatomie d'un artiste dont les sentiments suivaient leur cours propre et difficilement explicable. Il semble presque impossible de vouloir comprendre son œuvre tardive, profondément mystérieuse, sans tenir compte de ces méandres, parfois singulièrement étranges, qui caractérisent sa vie intérieure.

Cela vaut aussi pour le **Quatuor D.887**, écrit en l'espace de dix jours seulement, entre le 20 et le 30 juin 1826, soit quelques jours à peine avant la lettre à Bauerfeld, et dont l'univers affectif pour le moins aventureux présente de nombreux points communs avec celui du grand Quintette D.956, ce sommet qui couronnera, l'année de sa mort (1828), l'œuvre de Schubert dans le domaine de la musique de chambre pour cordes. La disposition du mouvement

initial est typique de l'excentricité presque choquante des moyens d'expression mis en œuvre : bien que l'œuvre soit écrite en Sol majeur, le thème principal, déjà passablement rude, nous catapulte littéralement dès la troisième mesure et sans aucun avertissement en sol mineur, dans une sorte de réseau d'harmonies dont on peine à trouver la cohérence. Des motifs fragmentés sur de fantomatiques accords en trémolos, empruntés aux ressources langagières de l'art symphonique, finissent peu à peu par former un tout thématique qui débouche finalement, en une amplification incessante, sur une fièvre, pour ne pas dire un délire motorique. Sans transition, il fait place à un mouvement secondaire, sous la forme d'un thème dansant qui s'ouvre certes avec beaucoup de sensibilité et presque joyeusement, mais oscille entre majeur et mineur et se trouve, au fur et à mesure de son développement, saisi par une agitation croissante. Comme le montre le développement ultérieur, et comme souvent d'ailleurs dans les mouvements de sonate de l'œuvre tardive, il est presque impossible de distinguer des interactions dynamiques entre les différents groupes thématiques – pas même dans leur développement ; impossible aussi de distinguer des progressions claires, visant un but précis, selon le traditionnel principe du conflit et de sa résolution. Les thèses idéelles et harmoniques se heurtent bien plutôt les unes aux autres, comme autant d'acteurs de rang égal dont les rayons d'action s'entrechoquent au hasard, créant des failles et des arêtes qui ne trouvent leur résolution que dans les toutes dernières mesures de la coda.

Les autres mouvements mettent, eux aussi, l'auditeur à rude épreuve : l'Andante en mi mineur dénature presque l'impression de symétrie de la forme lied élargie, dans la mesure où après la première apparition de la partie B, dont la facture parcourue de sillons et les excès sonores particulièrement menaçants laissent derrière eux toutes les conventions de style du quatuor classique, il ne retrouve à aucun moment la grâce nostalgique du début – qui n'était pas sans évoquer la sérénade – et perdure au contraire dans une oppression permanente. Le Scherzo, lui aussi écrit dans une tonalité mineure, propose un jeu sauvage, peu maîtrisé et

bourru, marqué par des répétitions de croches et des accords parfaits arpégés ; seul le *ländler* du trio réserve à l'auditeur quelques moments plus sereins et plus lumineux. Le final, à son tour, renonce à toute réconciliation et se mue en un incroyable vertige de tonalités, porté par des motifs furieux qui torpillent sans cesse leur pulsation métrique par d'innombrables accents et syncopes, privant ainsi l'auditeur de toute stabilité et de tout repère. L'ensemble ressemble à un manège devenu fou, qu'il faudrait arrêter par la force au bout de 710 mesures pour contenir enfin cette course effrénée. Les spécialistes d'herméneutique y verront peut-être un autoportrait de celui qui se sentait pressé et assailli de toutes parts. Pour les autres, c'est une composition qui pose bien plus de questions qu'elle n'est prête à apporter de réponses.

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

'With respect to the Stifflinge [there follows a list of their names], I authorise their applications only on condition that if, after the holidays, they have not reached the standard of the Second Class, they should be expelled without further ado, since singing and music are only a subsidiary matter, whereas good manners and diligence in study are the principal matter and an indispensable duty for all who wish to enjoy the benefit of a study scholarship.'

Thus runs the text of an *Allerhöchste Entschließung* (Imperial Resolution) of 21 October 1813, signed by Emperor Francis I and addressed to the direction of the Vienna Stadtkonvikt. Among the named *Stifflinge* (scholarship holders) whose weak scholastic performance provided the occasion for this imperial threatening letter was the schoolmaster's son Franz Schubert, then sixteen years old, who had held a scholarship at the Royal and Imperial boarding school in the first district of Vienna since 1808 and was anything but a model pupil – at least as far as non-artistic subjects were concerned. Thus admonished, the boy promptly drew his own conclusions, relinquished the magnanimously accorded opportunity to improve his station, left the Konvikt within a week, and returned for the time being to his parents' house to begin training as a primary teacher. Here, fortunately, the 'subsidiary matter' had long become the true centre of the adolescent's existence, not least through zealous participation in the family's domestic string quartet, in which Schubert's father took the cello part, his older brothers Ignaz and Ferdinand the violin parts, and Franz himself the viola. It was precisely this family quartet that was a source of sustained inspiration for Schubert in his first creative ambitions. Thus it came about that from 1811 onwards, alongside songs and piano works, he also regularly produced compositions for string quartet – fragmentary essays at first, sketches or single

movements, though already with the Quartet in G minor D18 as an initial experiment with Classical four-movement form. Schubert was certainly well aware that with his contributions to these domestic musical evenings he was venturing into a genre whose tradition – admittedly recent, but all the more momentous for that – made the highest demands on all those who chose to tackle it. For this would explain why his first youthful quartets still consistently retain an air of timidity. For all their unmistakable talent, they give the impression of uncertain trial runs conducted in the shadow of Haydn and Mozart, uncertain in virtually all matters of form and content.

Not until the **Quartet in E flat major D87**, which Schubert set down on paper only a few days after leaving the Konvikt, does one fancy one perceives something like a gradually dawning self-confidence on the part of the teenager, now left to fend for himself. Even here, to be sure, the concern for form still shows all the signs of an apprentice sagely discharging his duties, and the first movement in particular, with its strangely conflict-shy thematic material articulated in small cells, proves to be a structure assembled in mosaic fashion, whose totally unrelated individual elements permit no truly compelling developments. On the other hand, the unusual tremolo figures which dominate the inner voices for long stretches of all four movements, generating fullness of sonority and tension, are indicative of Schubert's efforts to introduce typically orchestral techniques into his chamber music. It is no coincidence that this idea was born in close chronological proximity to his first symphony, which the composer had presented to no less a personage than Innocenz Lang, the director of the Stadtkonvikt, as a farewell gift complete with polite dedication on the day of his departure. Henceforth the symphony and the quartet were to cultivate fraternal cooperation on Schubert's artistic path, and further to deepen their relationship in the process.

The gentle, conspicuously inconspicuous Allegro moderato is followed by a terse Scherzo, which by means of coquettish

appoggiatura motifs and upbeat accents exudes a rather cheeky joviality – in telling contrast to the somewhat shadowy Trio section with its soaring melodic lines over dreamily buzzing drone fifths. Then comes an Adagio that is surprisingly rich in colours and forms, idyllic in intention but not wholly untroubled; its musical language displays many similarities with the slow movements of Mozart, though without of course attaining their profundity of thought. The work is rounded off by a finale that builds a sturdy bridge between ambitious sonata allegro and cheerful last dance. Its playful, nimble motifs might seem to speed by without notable complications, were it not for those unexpected changes of harmonic direction and moments of revolt. Passing clouds and mild disruptions that perhaps already afford a glimpse of the unstable emotional worlds of the late works.

Just how alert Schubert was to the relatively lightweight quality of his early quartets in comparison to the peaks of the epochal Viennese Trinity is shown, first of all, in the fact that he made absolutely no effort to have them published. Whereas most of them were printed only decades after his death, in some cases not until the appearance of the first collected edition of 1884, the Quartet D87 was issued as early as 1830 by the Vienna publisher Joseph Czerny. However, this edition mistakenly stated that it was written in 1817, an error that long caused confusion in the literature. Schubert's self-doubts are further betrayed by the eight-year gap between 1816 and 1824 when he composed no string quartets at all, with the sole exception of the C minor fragment D703. The platform provided by his domestic circle was lost forever, but he had clearly not yet attained complete security in the formulation of a fully fledged quartet style of his own.

Schubert's final contribution to the genre had its genesis thirteen years after the Quartet D87, in the early summer of 1826, a time of inner and outer distress. 'I cannot possibly get to Gmunden or anywhere else', he reveals in a letter of 10 July in which he declines the suggestion of his close friend, the

Viennese comic dramatist Eduard von Bauernfeld, that they should meet up in the summer coolness of the Salzkammergut; 'I have no money at all, and altogether things are going very badly for me. But I don't care a fig for that, and am merry.' That strangely paradoxical closing formula, whether or not it was ironically intended, tells us much about Schubert's contradictory personality in the last phase of his life, the increasingly pathological mood swings and inner turmoils of his existence. They form part of the anatomy of an artist whose feelings led a life of their own that remains difficult to explain. But to understand his enigmatic late works without taking account of these sometimes bizarre ramifications of his psyche seems well-nigh impossible.

This is especially true of the **Quartet D887**, which was written in just ten days, between 20 and 30 June 1826, that is to say shortly before the letter to Bauernfeld. Its adventurous emotional universe has much in common with that of the great Quintet D956, which was destined to be the final crowning achievement of Schubert's chamber music for strings in 1828, the year of his death. Typical of the almost shocking eccentricity of its compositional idiom is the design of the first movement: although the work prescribes G major as its tonic key, the brusque opening idea catapults us no later than the third bar and entirely without preparation into G minor, and therewith into a network of harmonic paths that scarcely allows us to guess at the route to be followed. Fragmentary motifs over ghostly tremolo chords, borrowed from the vocabulary of symphonic writing, gradually form into a thematic entity, only to lead immediately, whipped up by incessant intensification, into a sort of motoric delirium. The second group now follows without transition: this is a dance-like theme that begins in warmly emotional, almost cheerful fashion, but likewise alternates between major and minor and as it unfolds is gripped by increasing agitation. As subsequent events demonstrate – and as is often the case in Schubert's late sonata movements – no dynamic interactions can be observed between the thematic

groups, not even in the development, no directional processes following the traditional principle of conflict and resolution. Instead of this, the thematic and harmonic propositions collide like protagonists of equal status whose spheres of action just happen to coincide, creating rifts and ruptures that remain unreconciled right up to the final bars of the coda.

The other movements too put listener expectations to the test. The ensuing E minor Andante compromises the concept of a self-contained symmetry of expanded song (*ABA*) form inasmuch as, after the first occurrence of the *B* section, whose striated texture and menacing sonic excesses leave far behind them all the contemporary conventions of quartet style, it never for a single moment seeks to revert to the serenade-like, yearning mood of the opening, but instead remains mired in constant anxiety. The Scherzo, also in the minor, runs its unruly,

thoroughly ill-tempered course with repeated quavers and broken triads, while lighter tones are reserved solely for the coy ländler of the Trio. And even the finale proves to be implacable, turning into a mad whirlwind of keys and modes, impelled ever onwards by skittering motifs which relentlessly torpedo their basic metre through countless accents and syncopations, thereby metaphorically pulling the rug from under the listener's feet. The whole thing resembles an out-of-control roundabout that has to be forcibly brought to a standstill after 710 bars in order finally to halt the frenzied musical rush. Students of hermeneutics may see in it the self-portrait of a driven personality. For everyone else it is a piece that raises many more questions than it is prepared to answer.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

In Hinsicht der Stiftlinge [es folgt deren namentliche Aufzählung] genehmige Ich Ihre Anträge in so weit, daß selbe, wenn sie nach den Ferien die 2te Klasse nicht verbessern, ohne weiters entlassen werden, indem das Singen und die Musik nur eine Nebensache, die guten Sitten und Fleiß im studieren aber die Hauptsache und eine unerlässliche Pflicht bei jenen ist, die sich des Besitzes eines Stiftungsgenusses erfreuen wollen.

So der Wortlaut einer *Allerhöchsten EntschlieÙung* vom 21. Oktober 1813, gezeichnet von Kaiser Franz I. und gerichtet an die Direktion des Wiener Stadtkonvikts. Unter den genannten *Stiftlingen*, deren schwache schulische Leistungen Anlass für den kaiserlichen Drohbrief lieferten, befand sich auch der damals sechzehnjährige Lehrersohn Franz Schubert, seit Herbst 1808 Stipendiat des k. k. Internats im ersten Wiener Gemeindebezirk und alles andere als ein Musterschüler – zumindest wenn es um die eher musenfernen Fächer ging. Der solchermaßen Ermahnte zog denn auch unverzüglich seine Konsequenzen, verzichtete gar auf die großmütig zuerkannte Chance sich zu bessern, verließ das Konvikt binnen Wochenfrist und kehrte vorerst in sein Elternhaus zurück, um eine Ausbildung zum Volksschullehrer anzutreten. Hier war die *Nebensache* glücklicherweise längst zum eigentlichen Lebensmittelpunkt des Heranwachsenden geworden, nicht zuletzt durch das eifrige Quartettspiel im privaten Kreis, bei dem Vater Schubert das Violoncello zu übernehmen pflegte, die älteren Brüder Ignaz und Ferdinand die Violinen, Franz selbst die Viola. Eben dieses Familienquartett war es, das Schubert bei seinen ersten schöpferischen Ambitionen nachhaltig beflügelte. So entstehen spätestens ab 1811 neben Liedern und Klavierwerken auch immer wieder Kompositionen für Streichquartett – bruchstückhafte Arbeiten zunächst, Skizzen oder Einzelsätze,

mit dem g-Moll-Quartett D 18 aber immerhin schon eine erste Erprobung der klassischen viersätzigen Form. Gewiss war es Schubert bewusst, dass er sich mit seinen Beiträgen für die häuslichen Musikabende ausgerechnet an eine Gattung wagte, die aufgrund ihrer zwar kurzen, aber um so gewichtigeren Tradition höchste Ansprüche an jeden stellte, der sich in ihr zu Wort meldete. Denn dies würde erklären, warum seinen ersten Quartetten aus der Jugendzeit noch durchweg etwas Schüchternes anhaftet. Sie wirken, unüberhörbarer Begabung zum Trotz, wie unsichere Gehversuche im Schatten Haydns und Mozarts, unsicher in nahezu allen Belangen formaler wie inhaltlicher Gestaltung.

Erst beim **Es-Dur-Quartett D 87**, das Schubert nur wenige Tage nach Verlassen des Internats zu Papier bringt, meint man so etwas wie ein allmählich erwachendes Selbstbewusstsein des nunmehr auf sich selbst Gestellten zu vernehmen. Zwar trägt auch hier das Bemühen um die Form noch alle Züge artiger Pflichterfüllung, gerät namentlich der Kopfsatz mit seiner kleingliedrigen, seltsam konfliktscheuen Thematik zu einem mosaikartig zusammengefügtten Gebilde, dessen recht beziehungslos nebeneinanderstehende Elemente keine wirklich zwingenden Entwicklungen erlauben. Andererseits weisen jene ungewöhnlichen Tremolofiguren, die in allen vier Sätzen über weite Strecken die beiden Mittelstimmen beherrschen, Klangfülle und Spannung erzeugen, auf Schuberts Bestreben hin, typisch orchestrale Techniken in seine Kammermusik hinein zu tragen. Geboren wird diese Idee nicht zufällig in entstehungsgeschichtlicher Nähe zu seiner ersten Sinfonie, die der Komponist keinem Geringeren als Innocenz Lang, dem Direktor des Stadtkonvikts, am Tag seines Austritts samt höflicher Widmung als Abschiedsgeschenk überreicht hatte. Sinfonie und Quartett werden auf Schuberts künstlerischem Weg auch weiterhin ein geschwisterliches Miteinander pflegen. Und hierbei ihre Beziehung sogar noch vertiefen.

Dem sanftmütigen, auffällig unauffälligen Allegro moderato schließt sich ein knappes Scherzo an, das durch kokette

Vorschlagsmotive und Auftaktbetonungen ziemlich freche Heiterkeit versprüht – in schönem Kontrast zum etwas abgeschatteten Trioabschnitt mit seinen schwebenden Melodielinien über versonnen brummenden Bordunquinten. Es folgt ein überraschend farben- und formenreiches Adagio, idyllisch gemeint, obgleich nicht gänzlich ungetrübt, dessen tonsprachliche Mittel viele Gemeinsamkeiten mit den langsamen Sätzen Mozarts erkennen lassen, ohne freilich deren gedankliche Tiefe zu erreichen. Den Abschluss bildet ein Finale, das eine stabile Brücke schlägt zwischen anspruchsvollem Sonatenallegro und munterem Kehraus. Seine leichtfüßigen Spielmotive scheinen ohne nennenswerte Komplikationen vorüberziehen, wären da nicht jene unerwarteten harmonischen Weichenstellungen und Augenblicke des Aufbegehrens. Trübungen und milde Brüche, die die labilen Gefühlswelten des Spätwerks womöglich schon vorausahnen lassen.

Wie sehr sich Schubert darüber im Klaren war, dass seinen frühen Quartetten im Vergleich mit den Gipfelwerken der epochalen Wiener Trias ein vergleichsweise geringes Gewicht beizumessen sei, zeigt sich einerseits daran, dass er keinerlei Bemühungen unternahm, deren Publikation zu veranlassen. Während die meisten Partituren erst Jahrzehnte nach seinem Tod im Druck erschienen, einige sogar erst im Rahmen der ersten Gesamtausgabe von 1884, wurde das Quartett D 87 immerhin schon 1830 durch den Wiener Verleger Joseph Czerny der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Unter Angabe des falschen Entstehungsjahrs 1817 allerdings, das in der Literatur noch lange für Verwirrung sorgen sollte. Zum anderen verraten sich Schuberts Selbstzweifel aber auch in der Tatsache, dass er über acht Jahre hinweg, zwischen 1816 und 1824 mit Ausnahme des c-Moll-Fragments D 703 keine weiteren Streichquartette mehr zu Papier brachte. Das Podium des häuslichen Spielkreises war für immer verloren, uneingeschränkte Sicherheit in der Formulierung eines eigenständigen Quartetttons aber offenbar noch nicht erreicht.

Schuberts letzter Gattungsbeitrag entsteht dreizehn Jahre nach dem Quartett D 87, im Frühsommer 1826, einer Zeit der inneren und äußeren Bedrängnis. *Ich kann unmöglich nach Gmunden oder irgend wo anders hin kommen*, verrät eine Briefstelle vom 10. Juli, mit der er seinem engen Freund, dem Wiener Lustspieldichter Eduard von Bauernfeld, das vereinbarte Treffen zur Sommerfrische im Salzkammergut absagt, *ich habe gar kein Geld, und geht mir überhaupt sehr schlecht. Ich mache mir [aber] nicht[s] daraus, und bin lustig*. Es ist jene merkwürdig paradoxe Schlussformulierung, ob nun ironisch gemeint oder nicht, die viel aussagt über Schuberts widersprüchliche Persönlichkeit in der letzten Phase seines Lebens, die zunehmend pathologischen Stimmungsschwankungen und Zerrissenheiten seines Wesens. Sie gehören zur Anatomie eines Künstlers, dessen Empfindungen ein schwer zu erklärendes Eigenleben führen. Sein rätselhaftes Spätwerk zu verstehen, ohne diese teils bizarren Verästelungen seiner Psyche zu berücksichtigen, scheint nahezu unmöglich.

Das gilt insbesondere auch für das **Quartett D 887**, das in nur zehn Tagen, zwischen dem 20. und 30. Juni 1826, also kurz vor dem Brief an Bauernfeld, niedergeschrieben worden war und dessen abenteuerlicher Gefühlskosmos viel gemein hat mit dem des großen Quintetts D 956, das Schuberts Kammermusik für Streicher im Todesjahr 1828 krönend beschließen wird. Beispielhaft für die geradezu schockierende Exzentrik seiner Gestaltungsmittel ist die Anlage des Kopfsatzes: Obwohl das Werk G-Dur als Haupttonart vorzeichnet, katapultiert uns der schroffe Eingangsgedanke bereits im dritten Takt völlig unvermittelt nach g-Moll, hinein in ein harmonisches Wegesystem, das kaum einen Plan erkennen lässt. Fragmentierte Motive über gespenstischen Tremoloakkorden, entlehnt aus dem Sprachschatz sinfonischer Kunst, formieren sich allmählich zu einem thematischen Ganzen, um unter fortwährender Steigerung alsbald in eine Art motorischen Fieberwahn zu münden. Ohne Überleitung schließt sich der Seitensatz an, ein

tänzerisch Thema, das zwar gemütvoll anhebt, fast heiter, aber ebenfalls zwischen Dur und Moll changiert und im Laufe seiner Entwicklung von zunehmender Erregung erfasst wird. Wie der weitere Verlauf zeigt, lassen sich (wie oft in Schuberts späten Sonatensätzen) keine dynamischen Interaktionen zwischen den thematischen Gruppen mehr ausmachen, nicht einmal in der Durchführung, keine zielgerichteten Prozesse nach dem traditionellen Prinzip von Konflikt und Lösung. Die gedanklichen und harmonischen Thesen prallen vielmehr aufeinander wie gleichberechtigte Akteure, deren Aktionsräume zufällig aneinander geraten, schaffen Verwerfungen und Bruchkanten, die unversöhnt bleiben bis in die Schlusstakte der Coda hinein. Auch die übrigen Sätze stellen Hörerwartungen auf den Prüfstand: Das folgende e-Moll-Andante korrumpiert die Vorstellung von einer in sich ruhenden Symmetrie der erweiterten Liedform insofern, als es nach dem ersten Auftreten des B-Teils, dessen durchfurchte Faktur und bedrohlichen Klangexzesse alle Konventionen des zeittypischen Quartettstils

hinter sich lassen, für keinen Moment mehr zur serenadenhaften, sehnsüchtigen Anmut des Beginns zurückfinden will, stattdessen in steter Beklemmung verharrt. Ebenfalls in Moll stehend, treibt das Scherzo sein unbeherrschtes, reichlich bärbeißiges Spiel mit Achtelrepetitionen und Dreiklangsbrechungen, während lichtere Töne einzig dem scheuen Ländler des Trios vorbehalten bleiben. Und auch das Finale zeigt sich unversöhnlich, gerät zum irren Taumel der Tonarten und -geschlechter, angetrieben von dahinjagenden Motiven, die ihren metrischen Grundschlag durch zahllose Akzente und Synkopen unablässig torpedieren und dem Hörer damit gleichsam den Boden unter den Füßen entziehen. Das Ganze gleicht einem Karussell außer Kontrolle, das nach 710 Takten gewaltsam zum Stehen gebracht werden muss, um der musikalischen Hetzjagd endlich Einhalt zu gebieten. Hermeneutiker mögen in ihm das Selbstporträt eines Getriebenen sehen. Für alle anderen ist es ein Stück, das weit mehr Fragen aufwirft als Antworten bereit zu stellen ist.

ROMAN HINKE



Depuis sa fondation à Madrid en 1997, **Cuarteto Casals** est devenu l'un des principaux quatuors à cordes européens. Découvert lors des concours internationaux de Londres (2000) et Brahms (2002), dont il remporta les premiers prix, il joue aujourd'hui sur les principales scènes de Londres, Paris, Berlin, Vienne, Zurich, Amsterdam, Madrid, New York ou encore Tokyo, et participe à de nombreux festivals, dont ceux de Salzbourg et Lucerne. Le quatuor a accompagné le Roi d'Espagne lors de visites officielles et joué au Palais Royal de Madrid sur le quatuor d'instruments Stradivarius de la famille royale. Ses précédents enregistrements pour harmonia mundi ont été chaleureusement accueillis par la critique. Cuarteto Casals a créé plusieurs œuvres des compositeurs espagnols Jesús Rueda, David del Puerto, Jordi Cervelló et Miquel Roger mais a également travaillé avec le Hongrois György Kurtág et l'Écossais James MacMillan, et enregistré *Morphing* du Français Christian Lauba. En 2005, le quatuor a reçu le prix de la ville de Barcelone, en 2006 le Prix Musical National Espagnol, puis en 2008 le prix de la fondation Borletti-Buitoni. On a pu l'entendre dans diverses émissions à la radio et à la télévision en Europe et en Amérique du Nord. Cuarteto Casals a été principalement influencé par Walter Levin, Rainer Schmidt et le Quatuor Alban Berg ; actuellement, le quatuor est en résidence au conservatoire de Barcelone.

Since its formation in Madrid in 1997, **Cuarteto Casals** has quickly achieved recognition as one of Europe's most distinguished string quartets. The group came to public attention when it won first prize at both the 2000 London International Competition and the 2002 Brahms International Competition. It now performs regularly in the finest halls in London, Paris, Berlin, Vienna, Zurich, Amsterdam, Madrid, New York and Tokyo, and has appeared at such festivals as Salzburg and Lucerne. The quartet has accompanied the King of Spain on state visits and performed at the Royal Palace of Madrid on the royal family's set of matched Stradivarius instruments.

Cuarteto Casals has premiered works by the Spanish composers Jesús Rueda, David del Puerto, Jordi Cervelló and Miquel Roger, collaborated with the Hungarian György Kurtág and the Scot James MacMillan, and recorded *Morphing* by the French composer Christian Lauba. The quartet was honoured in 2005 with the Prize of the City of Barcelona, in 2006 with the Spanish National Music Award, and in 2008 with the Borletti-Buitoni Trust Award. It has broadcast on radio and television throughout Europe and North America. Cuarteto Casals is currently in residence at the conservatory in Barcelona and has its own residency at the Auditori, where it now performs an annual series of concerts. The principal influences on its style have been Walter Levin, Rainer Schmidt, and the Alban Berg Quartet.

www.cuarteto-casals.com

Das 1997 in Madrid gegründete **Cuarteto Casals** erzielte die ersten Preise im Londoner Streichquartettwettbewerb 2000 und beim internationalen Brahmswettbewerb 2002. Seitdem hat es sich rasch als eines der herausragenden jungen Streichquartette etabliert. 2005 erhielt es den Premio Ciutat de Barcelona und 2006 den Premio Nacional de Música, die wichtigste spanische Auszeichnung für klassische Interpreten. 2007 begleitete das Ensemble als kultureller Botschafter den König von Spanien auf Auslandsreisen. 2008 wurde das Cuarteto Casals mit dem Spezial-Preis des Borletti-Buitoni-Trusts ausgezeichnet. Das Cuarteto Casals ist in allen renommierten Konzertsälen Europas, der USA und Japans zu Gast, und bei bedeutenden Festivals, wie Salzburg und Luzern. Es ist „Quartet in Residence“ des neuen Kammermusiksaals des Auditori de Barcelona ernannt worden, und hat dort seit 2006 seine eigene Konzertreihe. Uraufführungen von Streichquartetten wurden vom Publikum begeistert aufgenommen, wie z.B. Werke von Christian Lauba, Jesús Rueda, David del Puerto, Jordi Cervelló und Miquel Roger. Die Konzerte des Cuarteto Casals wurden mehrfach von europäischen Radio- und Fernsehsendern aufgenommen und übertragen. Wesentlich geprägt wurde das Cuarteto Casals durch Walter Levin, Rainer Schmidt, das Alban Berg Quartett und György Kurtág. Es ist an der Musikhochschule von Barcelona „Quartet in Residence“ und unterrichtet dort regelmäßig seit 2003.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement juin 2011 - Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann

Montage : Martin Litauer / Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Cuarteto Casals : © Josep Molina for harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902121