

Franz Schubert
String Quintet op.163
Arcanto Quartett
Olivier Marron

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

String Quintet in C major op.163 D.956

Ut majeur / C-Dur

1 I. Allegro ma non troppo	19'27
2 II. Adagio	13'35
3 III. Scherzo. Presto	10'19
4 IV. Allegretto	9'16

Arcanto Quartett

Antje Weithaas, violin

Daniel Sepec, violin

Tabea Zimmermann, viola

Jean-Guihen Queyras, violoncello

Olivier Marron, 2nd violoncello

Quintette à cordes en Ut majeur D.956

Commencé dans le courant de l'été 1828, sans doute en août ou en septembre, le *Quintette en Ut majeur* était en tout état de cause achevé lorsque Schubert l'évoque, avec ses autres œuvres récentes, dans sa lettre à l'éditeur leipzigois Heinrich Probst, le 2 octobre :

“J’ai entre autres composé 3 sonates pour piano seul, que je voudrais dédier à *Hummel*. J’ai aussi mis en musique plusieurs lieder de *Heine de Hambourg*, lesquels ont énormément plu ; enfin, j’ai terminé un *Quintette* pour 2 violons, 1 alto et 2 violoncelles.”

Probst répondit le 6, en ne manifestant d'intérêt que pour les lieder. Dans sa lettre, Schubert évoque la mise en répétition “ces jours-ci” du *Quintette* ; il n’y a malheureusement aucune trace de ce fait, et l’ouvrage ne fut joué pour la première fois qu’en 1850, à Vienne, par le quatuor à cordes de Josef Hellmesberger. Quant au manuscrit, Ferdinand Schubert l’offrit, après le décès de son frère, à Antonio Diabelli avec une liste d’autres compositions dont ce dernier fit l’acquisition. L’œuvre ne fut toutefois publiée qu’en 1853 par le successeur de Diabelli, Carl Anton Spina. Ce manuscrit a depuis disparu, probablement détruit après la gravure.

Si le *Quintette* est donc contemporain des “Heine-Lieder” – qui seront posthumément intégrés au cycle du *Chant du cygne* (D957) – ainsi que des trois dernières sonates pour piano, en ut mineur, La majeur et Si bémol majeur (D958, D959 et D960), il est aussi précédé peu auparavant de la *Messe en Mi bémol majeur* (D950). Il est intéressant de noter que ces œuvres entretiennent des liens d’intertextualité, même s’ils ne sont probablement pas inintentionnels : en effet, le thème de l’ “Agnus Dei” de la messe se retrouve à la fois dans le premier et le dernier des “Heine-Lieder”, tandis que celui de l’ “Et incarnatus est” revient dans le mouvement lent du *Quintette* ainsi que celui de la *Sonate en Si bémol majeur*.

La composition de ces dernières œuvres terminée, Schubert s’attaqua alors, en septembre ou en octobre, à une *Dixième Symphonie* (D936a) qui subsiste à l’état d’esquisse non orchestrée. Il travailla en outre à son projet d’opéra du *Comte de Gleichen* (D918), débuté en 1827. Plus de deux années séparent le *Quintette* de la dernière incursion du compositeur dans le genre de la musique de chambre pour cordes, représentée par le *Quatuor en Sol majeur* D887, de juin 1826.

Du point de vue biographique, 1828 est l’année du premier – et dernier – concert de ses propres œuvres organisé par Schubert. Ce concert eut lieu le 26 mars, jour anniversaire de la mort de Beethoven, comme s’il s’agissait de suggérer une relève symbolique. À la fin du mois d’août, se sentant fréquemment indisposé, Schubert suivit les conseils de son médecin et – temporairement, dans son esprit – il déménagea du centre-ville pour s’installer dans les faubourgs, chez Ferdinand. Schubert, qui n’a pas quitté Vienne depuis longtemps, effectua en octobre un voyage de trois jours qui le mène à Eisenstadt, sur la tombe de Joseph Haydn. Début novembre, il se rend chez le compositeur-théoricien Simon Sechter pour prendre un cours de contrepoint. Il ne se présentera pas au deuxième cours, prévu pour le 11, et décède le 19.

Si le diagnostic établi alors est exact, Schubert succomba au typhus abdominal, maladie consécutive à l’ingestion d’eau ou d’aliments contaminés par une variété de salmonelle et dont l’évolution ne dure que quelques semaines. Bien qu’il eût contracté la syphilis quelques années plus tôt, Schubert n’était pas encore arrivé à un stade susceptible d’entraîner la mort. Or, la plupart des symptômes de la syphilis sont souvent relativement bénins et, confondue avec d’autres maladies vénériennes, son évolution tardive était mal connue et sa gravité mal évaluée. Bien qu’atteint et ressentant vraisemblablement certains de ces symptômes, Schubert, en 1828, était donc un homme jeune qui, s’il pensait parfois à la mort, ne l’envisageait nullement comme une échéance proche.

Par-là, il serait erroné de lire le *Quintette* et les autres œuvres de la même période à la lumière d'une prescience mystérieuse que Schubert aurait eue de sa disparition. Au contraire, le décès de Beethoven laisse à Schubert le champ libre pour se poser en héritier du classicisme viennois, ce à quoi il travaille avec une énergie renouvelée. Sa production s'étend à tous les domaines : symphonie, musique de chambre, piano, opéra, messe, lieder. Dans chacun, Schubert tente à présent d'imprimer sa marque. L'originalité de son langage musical, qui s'affirme et se développe depuis 1822, peut désormais – espère-t-il – se révéler au grand jour. Le sens de la frénésie créatrice à laquelle il se livre est ainsi de montrer au monde qu'il est à la hauteur du rôle auquel il aspire.

Malheureusement, toutefois, les autres aspects de la situation de Schubert forment contraste avec cette réussite musicale, et lui font éprouver un sentiment de frustration tel qu'il doute à l'occasion de sa valeur. En dehors de lui-même et de quelques-uns parmi le cercle qui l'entoure, cette valeur n'est en effet pas reconnue pour ce qu'elle est ; et si son nom et son œuvre commencent à se répandre jusqu'en Allemagne, c'est presque exclusivement pour les lieder. Professionnellement, Schubert n'a pas réussi à s'assurer une charge fixe ni à s'imposer à l'opéra. Enfin, il vit une crise intérieure qui s'aggrave en 1828 ; son caractère s'assombrit, et il tend à s'isoler.

Mais Schubert n'est pas le seul à souffrir de ce manque de reconnaissance et de cette difficulté à se réaliser. La société autrichienne d'après le Congrès de Vienne vit sous cloche, et Schubert appartient à une génération dont on a coupé les ailes. À une jeunesse sans perspective, sans liberté, placée sous surveillance, contrainte par une censure et une morale répressives qui l'empêchent aussi bien de s'exprimer que d'aimer, l'art propose l'une des seules échappatoires possibles avec le suicide et la folie, une fuite dans l'idéal qui se substitue à celle offerte par la religion. C'est toute une nation qui nie son propre futur et ne vit son présent qu'au passé antérieur, celui

d'avant la Révolution française et les désordres napoléoniens. La Vienne corsetée et névrosée de Freud prend ses sources là. Ces observations nous renseignent sur la position de Schubert et relativisent la veulerie devant l'existence qu'on a parfois cru de bon ton de lui reprocher, mais elles n'expliquent pas sa musique. Celle-ci n'est pas la transposition directe de conditions socio-économiques, non plus que de conflits familiaux ou de déboires sentimentaux que nous connaissons d'ailleurs trop mal pour rien en dire d'intéressant. Mais le *Quintette* exprime bien à la fois la revendication et la résignation, l'angoisse et la fuite, l'aspiration utopique et la nostalgie idéalisée, ainsi qu'un réel tantôt implacable, tantôt rustique et bonhomme.

Il ne l'exprime toutefois que parce que Schubert modifie de l'intérieur l'ordonnancement de ses prédécesseurs, tant au niveau de la syntaxe que de la forme. Le *Quintette* est aussi un jeu musical se mirant dans les œuvres antérieures, ou encore problématique compositionnelle se réfléchissant en elles. S'il se réfère – plus qu'il n'emprunte – au propre *Quintette à cordes en Ut majeur* (K.515) de Mozart et, plus succinctement, à son *Quatuor* dans le même ton (K.465), c'est pour marquer combien ce que fait Schubert est différent, et finalement ne doit plus rien à Mozart. Schubert n'imité pas, il se compare.

Plutôt, comme certains l'ont dit, que de chercher chez les classiques des modèles formels tout faits qu'il remplit d'un contenu plus diffus, plus mélodique, ou plus relâché, Schubert réutilise le vocabulaire et les codes du classicisme pour construire des œuvres qui finissent par aller à rebours du classicisme lui-même. En même temps qu'il se veut le continuateur des musiciens qu'il admire, Schubert retourne contre eux-mêmes les principes stylistiques sur lesquels ceux-ci s'appuyaient. Alors que Mozart, puis Beethoven avaient épuisé le sens du matériau classique, le génie de Schubert est de l'utiliser à contre-sens. Par-là, le *Quintette* affirme la pérennité du classicisme tout en le mettant à distance.

Le discours musical de Schubert ne se donne plus à appréhender dans la même immédiate clarté que celui de ses devanciers. Il ne révèle plus sa structure comme une évidence, et ne lie plus sa compréhension à la saisie de cette structure. Les formes classiques mettent en scène leur propre déroulement, et les détails ont pour fonction de souligner chaque étape de celui-ci en fournissant à l'auditeur des indices concordants qui contribuent à guider son écoute.

Schubert, lui, détourne l'attention de la structure et brouille la perception de cette dernière. Si cette structure est toujours présente, elle ne coïncide cependant plus avec la matière même du discours, quand elle n'est pas contredite par elle. Schubert ouvre des parenthèses, il digresse, cherche à cacher ses traces, ne se dirige vers son but que de manière détournée, progresse à reculons. Une nouvelle logique, plus souterraine car procédant par sous-entendus, se mêle à celle de la forme classique et la dissimule en partie. Le déploiement temporel de la musique n'est plus simple, ni univoque ; sous la surface, des poches immobiles se créent.

Des bifurcations inattendues se font jour, qui parfois mènent à des impasses, mais qui parfois se révèlent des raccourcis. D'autres fois (comme dans le développement du premier mouvement) la musique s'engage dans des labyrinthes où, à l'instar du personnage récurrent du *Wanderer* illustré par les lieder, elle semble se diriger obliquement vers des buts inconnus. Ce qui devrait être stable, comme les thèmes, s'avère miné, poreux, prompt à se dérober, ou à se fissurer. Les moments de transition, à l'inverse, se prolongent dans des durées irréelles, et flottent comme en apesanteur. Chez Schubert, la musique se prend à dessiner des parcours dans des espaces imaginaires, des espaces mentaux.

C'est chez un autre Schubert, Gotthilf Heinrich (1780-1860), dont la *Symbolique du rêve* parut en 1814, que l'on peut trouver une suggestion qui aide à comprendre ce qui se passe. Si les écrits de l'aîné possèdent une dimension religieuse qui concerne peu le cadet (les deux n'ont aucun lien familial), ils se nourrissent des idées du romantisme d'Iéna auquel contribuèrent notamment les frères Schlegel, dont Schubert mit en musique quelques poèmes. Friedrich Schlegel, professeur à l'université de Vienne à partir de 1812, était au centre d'un cénacle que fréquentaient certains membres du cercle schubertien. Si bien que de telles idées étaient dans l'air à l'époque parmi la jeunesse artiste et intellectuelle, et contribuaient à former la pensée de celle-ci.

G.H. Schubert, notamment, évoque un retournement par lequel le monde idéal, au lieu d'être le modèle du monde réel, se dégrade pour devenir son reflet, l'ombre de l'ombre ; similairement, alors que la langue artificielle des mots devient vide de sens véritable, le langage naturel et originel se révèle dans le rêve et la poésie. *La symbolique* utilise l'image frappante d'un poète intérieur caché et ironique, auteur du rêve, qui nous fait décrire la joie par les larmes et les larmes par la joie – rappelant l'expression de Franz Schubert dans son propre récit fantastique intitulé *Mon rêve* (1822) : "Quand je voulais chanter l'amour, il devenait de la douleur ; et quand je voulais chanter la douleur, elle devenait de l'amour." Enfin, le livre pointe à un monde innocent d'avant la chute, et un monde utopique qui en serait la restitution dans la réconciliation fraternelle de l'humanité.

Ce qui se comprend encore au début du dix-neuvième siècle dans un sens philosophique se réinterprétera plus tard, chez Freud, dans un sens psychologique débarrassé de toute résonance mystique. Mais c'est entre ces deux mondes que, précisément, se déroule le labyrinthe de l'errance, celui que parcourt le *Quintette*, tout en se souvenant de l'un pour aspirer à l'autre.

XAVIER HASCHER

String Quintet in C major D956

Begun during the summer of 1828, probably in August or September, the Quintet in C major was in any case finished by the time Schubert mentioned it, along with his other recent works, in his letter of 2 October to the Leipzig publisher Heinrich Probst: 'Among other things, I have composed three sonatas for piano solo, which I would like to dedicate to *Hummel*. I have also set several poems by *Heine of Hamburg*, which were extraordinarily well received here; finally, I have completed a quintet for 2 violins, 1 viola, and 2 cellos.'

Probst replying on the 6th, expressing interest only in the lieder. In his letter, Schubert mentions that the quintet was to be tried out 'in the next few days'; unfortunately there is no trace of this event, and the work was publicly performed for the first time only in 1850, in Vienna, by Josef Hellmesberger's string quartet. As to the manuscript, Ferdinand Schubert offered it to Antonio Diabelli after the death of his brother, along with a list of other compositions purchased by the Vienna publisher. However, the work was not printed until 1853, by Diabelli's successor Carl Anton Spina. The manuscript subsequently vanished, and was probably destroyed after the edition was engraved.

If the String Quintet is thus contemporary with the 'Heine lieder' – which were to be posthumously incorporated in the *Schwanengesang* cycle (D957) – and the last three piano sonatas, in C minor, A major, and B flat major (D958, D959, D960), it also came shortly after the Mass in E flat major (D950). It is interesting to note that there are intertextual links between these works, even if they are probably unintentional: the theme of the *Agnus Dei* of the mass appears in both the first and the last of the Heine songs, whereas that of the 'Et incarnatus est' recurs in the slow movements of the quintet and the Sonata in B flat.

Once he had finished these last works, Schubert embarked in September or October on a tenth symphony (D936a), which survives as an unorchestrated sketch. He also continued work on

his operatic project *Der Graf von Gleichen* (D918), begun in 1827. More than two years separate the quintet from the composer's previous incursion into the genre of chamber music for strings, the Quartet in G major D887 of June 1826.

From the biographical point of view, 1828 was the year of the first – and last – concert of his own works organised by Schubert. This took place on 26 March, the first anniversary of Beethoven's death, as if to suggest a symbolic transmission. At the end of August, feeling frequently indisposed, Schubert followed his doctor's advice and – temporarily, as he thought – moved from the city centre to Ferdinand's house in the suburbs. Schubert, who had not left Vienna for a long time, went on a three-day excursion in October that took him to Joseph Haydn's tomb in Eisenstadt. In early November he went to the composer and theorist Simon Sechter for a counterpoint lesson. He did not appear for the second lesson, scheduled for the 11th, and died on the 19th.

If the diagnosis made at the time is correct, Schubert died of abdominal typhus, an illness brought on by consuming food or water contaminated by a variety of salmonella, which runs its course in just a few weeks. Although he had contracted syphilis some years earlier, the illness had not yet reached a fatal stage. Most of the symptoms of syphilis are often relatively benign; at that time it was often confused with other venereal diseases, its terminal stage was little understood, and its progress was difficult to evaluate. So, although he was infected by the disease and very likely felt some of its symptoms, Schubert, in 1828, was still a young man who might sometimes reflect on death, but did not yet think he was going to die.

Hence it would be a mistake to interpret the quintet and the other works of the same period in the light of some mysterious premonition on Schubert's part of his impending demise. On the contrary, the death of Beethoven left him a free hand to position himself as the heir to Viennese Classicism, which he proceeded to do with renewed energy. His output extended to every domain: the symphony, chamber music, the piano, opera, the mass, the lied. In each of them, Schubert now set out to make his mark.

The originality of his musical language, which had increasingly developed and affirmed itself since 1822, could now – he hoped – stand revealed to the general public. Thus the creative frenzy into which he now threw himself was intended to show the world that he was capable of assuming the role he aspired to. Unfortunately, however, the other aspects of Schubert's situation stood in marked contrast to his success in purely musical terms, and instilled in him so strong a feeling of frustration that he sometimes doubted his own worth. Aside from himself and a few people in his immediate circle, no one appreciated his true value; and although his name and his works were beginning to be disseminated as far as Germany, such recognition was almost exclusively for his songs. Professionally, Schubert had not succeeded in obtaining a permanent post or in establishing himself in the opera house. And finally, he was going through an inner crisis, which got worse in 1828; his character grew gloomier, and he tended to isolate himself from others. But Schubert was not the only one to suffer from this lack of recognition and difficulty in fulfilling his personality. Austrian society after the Congress of Vienna lived in a cage, and Schubert belonged to a generation whose wings had been clipped. For the young people of the country, without prospects, without freedom, placed under surveillance and constrained by a repressive censorship and moral code that prevented them both from expressing themselves and from loving, art offered one of the only possible outlets along with suicide and madness, a flight towards the ideal which took the place of that once offered by religion. A whole nation denied its own future and lived out its present only by reference to the past, the time before the French Revolution and the upheavals of the Napoleonic era. The tight-laced, neurotic Vienna of Freud had its origins here. These observations tell us something about the position of Schubert and allow us to relativise the supposedly spineless attitude to existence for which he has sometimes been reproached, but they do not explain his music. It is not a direct transposition of socio-economic conditions, any more than of

family conflicts or sentimental disappointments, of which in any case we know too little to be able to say anything interesting about them. But the Quintet does indeed express both assertion and resignation, anguish and flight, utopian aspiration and idealised nostalgia, and a reality now implacable, now rustic and good-natured.

However, it only expresses these things because Schubert modifies the organisation of his predecessors from within, in terms of both syntax and form. The String Quintet is also musical interplay that gazes at itself in earlier works, or compositional problematic reflected in them. If it refers to – more than it borrows from – Mozart's String Quintet in C major (K515) and, more succinctly, his quartet in the same key (K465), this is to emphasise the extent to which what Schubert does is different, and finally owes nothing to Mozart. Schubert does not imitate other composers; he compares himself to them.

Rather than – as some commentators have maintained – seeking in the classics pre-existing formal models which he fills with a more diffuse, more melodic, or looser content, Schubert redeploys the vocabulary and codes of Classicism to construct works that end up running counter to Classicism itself. While meaning to be the continuator of the composers he admires, Schubert turns against themselves the stylistic principles on which those composers relied. Whereas Mozart, then Beethoven had exhausted the meaning of Classical material, the genius of Schubert is to utilise it against the grain. In this sense, the quintet affirms the continuity of Classicism while simultaneously keeping its distance from it.

The musical discourse of Schubert no longer allows itself to be grasped with the same immediate clarity as his forerunners. It no longer reveals its structure as a matter of course, and no longer links understanding of the work to comprehension of that structure. Classical forms stage their own unfolding, and the function of the details is to underline each stage of this by giving the listener concordant indications that help to guide his or her listening.

Schubert, by contrast, diverts attention from the structure and blurs our perception of it. Though the structure is always present, it no longer coincides with the actual material of the discourse, when it is not contradicted by that material. Schubert opens parentheses, he digresses, seeks to conceal his tracks, moves towards his goal only in roundabout fashion, advances reluctantly. A new logic, more subterranean since it proceeds by inference, blends with that of Classical form and partly dissimulates it. The temporal deployment of the music is no longer simple or univocal; beneath the surface, motionless pockets are created. Unexpected bifurcations appear, which sometimes lead to impasses, but sometimes turn out to be short cuts. At other moments (as in the development of the first movement) the music enters labyrinths where, like the recurrent Wanderer protagonist of the lieder, it seems to move obliquely towards unknown goals. What should be stable – such as the themes – is revealed as eroded, porous, apt to give way or crack. The moments of transition, conversely, are prolonged for unreal durations and float as if weightless. In Schubert, music takes to tracing itineraries in imaginary spaces, mental spaces.

It is in the writings of another Schubert, Gotthilf Heinrich (1780-1860), whose study *Die Symbolik des Traumes* (The symbolism of dreams) was published in 1814, that we find a suggestion that may help us to understand what is happening here. While the works of the older man possess a religious dimension that is of little relevance to the younger (there was of course no family relationship between them), they were influenced by the ideas of the Jena Romantics, notable among whom were the Schlegel brothers, some of whose poems Schubert set to music. Friedrich Schlegel, professor at the University of Vienna from 1812 onwards, was at the centre of a literary coterie frequented by certain members of Schubert's circle. As a result, such ideas were in the air at the time among the younger generation of artists and intellectuals, and helped to shape their philosophy

One of G. H. Schubert's key concepts is a reversal through which the ideal world, instead of acting as the model for the real world, is debased and becomes its reflection, the shadow of the shadow; similarly, whereas the artificial language of words becomes void of true meaning, the natural language of the origins is revealed in dreams and poetry. *Die Symbolik des Traumes* employs the striking image of a hidden and ironic inner poet, the author of dreams, who makes us describe joy with tears and tears with joy – reminding us of Franz Schubert's words in his fantastic story entitled *Mein Traum* (My dream, 1822): 'When I wanted to sing of love, it became sorrow; and when I wanted to sing of sorrow, it became love.' Finally, the book points to an innocent world dating from before the Fall, and a utopian world that would restore this in the fraternal reconciliation of humanity.

What was still understood in a philosophical sense in the early nineteenth century would later be reinterpreted by Freud in a psychological sense stripped of all mystic resonance. But it is, precisely, between these two worlds that the labyrinth of wandering unfolds – that labyrinth traversed by the quintet as it remembers the earlier world and aspires to the later.

XAVIER HASCHER

Translation: Charles Johnston

Streichquintett C-Dur D 956

Das im Sommer 1828, wahrscheinlich im August oder September begonnene *Streichquintett C-Dur* war auf jeden Fall vollendet, als Schubert es in seinem Brief vom 2. Oktober neben anderen gerade erst komponierten Werken dem Leipziger Musikverleger Heinrich Probst anbot:

„Ich habe unter andern 3 Sonaten für's Pianoforte allein componirt, welche ich Hummel dediciren möchte. Auch habe ich mehrere Lieder von Heine aus Hamburg gesetzt, welche hier außerordentlich gefielen, und endlich ein Quintett für 2 Violinen, 1 Viola u. 2 Violoncelli verfertigt.“

Probst antwortete am 6. und zeigte sich nur an den Liedern interessiert. Schubert erwähnte in seinem Brief, das *Streichquintett* werde „dieser Tage erst probirt“, was aber leider nirgendwo bezeugt ist. Das Werk wurde erst 1850 in Wien vom Hellmesberger Quartett uraufgeführt. Das Autograph übergab Ferdinand Schubert nach dem Tod seines Bruders zusammen mit anderen Kompositionen, an denen dieser die Rechte erworben hatte, an Antonio Diabelli. Veröffentlicht wurde das Werk 1853 von Carl Anton Spina, der den Verlag Diabellis übernommen hatte. Das Autograph ist seither verschollen, wahrscheinlich wurde es nach der Drucklegung vernichtet.

Das *Streichquintett* ist also zeitgleich mit den Heine-Liedern – die posthum als Teil der Sammlung *Schwanengesang* (D 957) erschienen – und den drei letzten Klaviersonaten in c-Moll, A-Dur und B-Dur (D 958, D 959 und D 960) entstanden, vorausgegangen war ihm die *Es-Dur-Messe* (D 950). Es ist interessant, wie viele motivische Übereinstimmungen es zwischen diesen Werken gibt, auch wenn diese wahrscheinlich unbeabsichtigt sind: so klingt das Thema des „Agnus Dei“ der Messe sowohl im ersten als auch im letzten der Heine-Lieder an, und im langsamen Satz des *Streichquintetts* begegnet das Thema des „Et incarnatus est“ und das der *B-Dur-Sonate* wieder.

Nachdem er diese letzten Werke vollendet hatte, nahm Schubert im September oder Oktober eine *Zehnte Sinfonie* (D 936 A) in Angriff, die als nichtinstrumentierte Skizze überliefert ist. Und er arbeitete an seinem 1827 begonnenen Opernprojekt *Der Graf von Gleichen*. Als Schubert das *Streichquintett* komponierte, waren mehr als zwei Jahre seit seiner letzten Beschäftigung mit der Gattung der Kammermusik für Streicher, dem *Streichquartett G-Dur* D 887 von Juni 1826 vergangen.

In seiner Biographie ist 1828 das Jahr des ersten – und letzten – Konzerts ausschließlich mit eigenen Werken, das Schubert gegeben hat. Das Konzert fand am 26. März statt, Anlass war der erste Todestag Beethovens, und man könnte meinen, er habe damit die Vorstellung von einer symbolischen Wachablösung verbunden. Ende August, als er immer häufiger kränkelte, siedelte Schubert auf Anraten seines Arztes – und vorübergehend, wie er meinte – aus der Innenstadt zu seinem Bruder Ferdinand in die Wiener Vorstadt über. Im Oktober unternahm Schubert, der Wien seit langem nicht mehr verlassen hatte, eine dreitägige Reise, die ihn auch nach Eisenstadt an das Grab Joseph Haydns führte. Anfang November entschloss er sich, bei dem Komponisten und Musiktheoretiker Simon Sechter Unterricht in Kontrapunkt zu nehmen. Zur zweiten Stunde, die für den 11. geplant war, erschien er nicht: er starb am 19.

Wenn die damals gestellte Diagnose richtig war, starb Schubert an Bauchtyphus, einer Infektionskrankheit, die man sich durch verunreinigte Nahrungsmittel oder mit einer Salmonellenart infiziertes Wasser zuzieht und die innerhalb weniger Wochen zum Tode führen kann. Schubert hatte sich zwar einige Jahre zuvor mit Syphilis angesteckt, die Krankheit hatte bei ihm aber noch nicht ein Stadium erreicht, in dem man daran sterben kann. Die Symptome der Syphilis sind im Frühstadium zumeist eher harmlos, und da man sie auch mit anderen Geschlechtskrankheiten verwechselte, war ihr Endstadium nur mangelhaft erforscht, und die Schwere der Krankheit wurde

unterschätzt. So war Schubert im Jahr 1828 zwar infiziert, und wahrscheinlich hatte er auch einige Symptome, er war aber ein junger Mann, der noch nicht daran dachte zu sterben, auch wenn er sich gelegentlich Gedanken über den Tod machte.

Es wäre deshalb verfehlt, im *Streichquintett* und den anderen gleichzeitig entstandenen Werken Anzeichen einer geheimnisvollen Vorahnung Schuberts von seinem baldigen Tod finden zu wollen. Es war vielmehr so, dass Schubert nach Beethovens Tod alle Wege offen standen, seinen Anspruch als Fortsetzer der Wiener Klassik geltend zu machen, und daran arbeitete er mit neuer Kraft. Sein Schaffen erstreckte sich auf alle Gattungen: Sinfonie, Kammermusik, Klavier, Oper, Messe, Lieder. Jeder von ihnen suchte Schubert nun seinen Stempel aufzudrücken. Die Eigenart seiner Tonsprache, die sich seit 1822 bemerkbar machte und immer mehr ausprägte, konnte nun – so hoffte er – für jedermann erkennbar werden. Der Schaffensrausch, in den er sich hineinsteigerte, war geeignet, der Welt zu zeigen, dass er dem selbstgesetzten Anspruch genügte.

Leider standen aber die sonstigen Lebensumstände Schuberts in krassem Gegensatz zu diesem musikalischen Gelingen; sie waren in einem Maße unbefriedigend, dass sie sein Selbstwertgefühl beeinträchtigten. Außer von ihm selbst und einigen ihm nahestehenden Freunden wurde seine Bedeutung nicht wirklich erkannt; zwar fing man auch in Deutschland an, seinen Namen und sein Werk zur Kenntnis zu nehmen, doch galt das fast ausschließlich für seine Lieder. Es ist Schubert in seiner Berufsausübung nicht gelungen, eine feste Anstellung zu erlangen, und es wurde auch kein erfolgreicher Opernkomponist aus ihm. Das alles stürzte ihn in eine seelische Krise, die sich 1828 zuspitzte; sein Gemüt verdüsterte sich, und er zog sich immer mehr in sich selbst zurück.

Aber Schubert war nicht der Einzige, der unter diesem Mangel an Anerkennung und dieser Schwierigkeit befriedigenden beruflichen Fortkommens litt. Nach dem Wiener Kongress lebte die österreichische Gesellschaft wie unter einer Glasglocke,

und Schubert gehörte einer Generation an, der man die Flügel gestützt hatte. Für eine Jugend ohne Zukunftsperspektive und ohne Freiheit, niedergehalten vom Überwachungsstaat, strenger Zensur und einer repressiven Moral, die sie nicht nur daran hinderten, frei ihre Meinung zu äußern, sondern auch in ihrem Liebesleben einschränkte, war die Kunst neben Selbstmord und Wahnsinn die einzige Möglichkeit der Entlastung, eine Flucht ins Ideal, die an die Stelle der Flucht in die Religion getreten war. Eine ganze Nation verleugnete ihre Zukunft und lebte ihre Gegenwart ausschließlich in der Vorvergangenheit, der Vergangenheit vor der französischen Revolution und den Demütigungen durch Napoleon. Das rigide und neurotische Wien Freuds hat darin seine Ursache.

Das Gesagte gibt Aufschluss über das gesellschaftliche Klima, in dem Schubert lebte, und relativiert die mangelnde Lebenstüchtigkeit, die einige meinten ihm vorwerfen zu müssen, es kann aber nicht seine Musik erklären. Diese ist nicht der unmittelbare Ausdruck sozioökonomischer Verhältnisse, wie sie auch nicht aus familiären Konflikten oder enttäuschter Liebe resultiert, über die wir im Übrigen viel zu wenig wissen, um stichhaltige Aussagen darüber machen zu können. Es malt sich aber im *Streichquintett* zugleich Anspruch und Resignation, Angst und Flucht, utopisches Streben und idealisierte Sehnsucht sowie eine bald erbarmungslos niederdrückende, bald biedermeierlich gemütvolle Lebenswirklichkeit.

Sie können sich aber nur deshalb in ihm malen, weil Schubert den musikalischen Aufbau seiner Vorgänger von innen heraus verändert hat, in seiner Syntax ebenso wie in formaler Hinsicht. Das *Streichquintett* ist auch Musizieren im Spiegel der Werke früherer Zeit, oder anders ausgedrückt, eine kompositorische Problemstellung, die an ihrem Beispiel über sich selbst reflektiert. Wenn es auf Mozarts *Streichquintett C-Dur* (KV 515) Bezug nimmt – mehr, als dass es Anleihen bei ihm macht – oder weniger ausgeprägt auf sein *Streichquartett* in derselben Tonart (KV 465), dann nur, um zu zeigen, wie anders das ist, was Schubert macht, und dass es Mozart letztlich in nichts mehr

verpflichtet ist. Schubert ahmt andere nicht nach, er vergleicht sich mit ihnen.

Es ist nicht so, wie einige behauptet haben, dass Schubert auf vorgefertigte Formmodelle der Klassik zurückgreift, die er mit diffuserem, melodischerem oder weniger förmlichem Inhalt füllt, vielmehr bedient er sich des Vokabulars und der Regeln der Klassik, um Werken Gestalt zu geben, die letztlich der Klassik zuwiderlaufen. Schubert möchte der Fortsetzer der Komponisten sein, die er bewundert, gleichzeitig stellt er die Stilprinzipien, auf die diese sich stützten, auf den Kopf. Während Mozart und später Beethoven die Stilmittel der Klassik ihrem Wesen gemäß ausschöpften, war es das Genie Schuberts, ihrem Wesen zuwiderlaufenden Gebrauch von ihnen zu machen. Das *Streichquintett* sichert also den Fortbestand der Klassik und distanziert sich gleichzeitig von ihr.

Die Tonsprache Schuberts lässt sich nicht mehr mit derselben unmittelbar einleuchtenden Bestimmtheit erschließen wie die seiner Vorgänger. Sie handhabt ihre formale Struktur nicht mehr wie eine Selbstverständlichkeit, und ihre Verständlichkeit ist nicht mehr davon abhängig, dass diese Struktur erkannt wird. Die klassischen Formen setzen ihren eigenen Ablauf in Szene, und die satztechnischen Details sind dazu da, jeden einzelnen Schritt zu verdeutlichen und dem Hörer so die nötigen Anhaltspunkte zu geben, von denen er sich beim Zuhören leiten lassen kann.

Schubert hingegen lenkt die Aufmerksamkeit von der Formstruktur ab und erschwert ihre Wahrnehmung. Diese Struktur ist zwar immer noch vorhanden, sie deckt sich aber nicht mehr mit den Stilmitteln der Klangrede, steht zuweilen sogar im Widerspruch zu ihnen. Schubert macht Einschübe, er schweift ab, sucht seine Spuren zu verwischen, nähert sich nur auf Umwegen seinem Ziel, geht rückwärts voran. Eine neue, eher unterschwellige Logik, weil sie mit Andeutungen arbeitet, mischt sich in die Schlüssigkeit der klassischen Form und macht sie teilweise unkenntlich. Die musikalische Zeitgestaltung ist nicht

mehr einheitlich und nicht mehr eindeutig, unter der Oberfläche bilden sich Inseln des Stillstands.

Es kommt zu überraschenden Verzweigungen, die manchmal in die Sackgasse führen, die sich aber manchmal auch als Abkürzungen erweisen. Ein andermal (etwa in der Durchführung des ersten Satzes) gerät die Musik in Labyrinth, oder man hat den Eindruck, sie nähert sich auf krummen Wegen unbekannten Zielen – nach Art der immer wiederkehrenden Gestalt des *Wanderers*, von dem die Lieder erzählen. Was beständig sein sollte, etwa die Themen, erweist sich als unsicher und brüchig, als etwas, das jederzeit verschwinden oder zerbrechen kann. Umgekehrt werden die Modulationspassagen unwirklich lange ausgedehnt, so dass sie wie schwerelos schweben. Bei Schubert gerät die Musik zu Gestalten in imaginären Räumen, in geistigen Räumen.

Bei einem anderen Schubert, Gotthilf Heinrich von (1780-1860), dessen Schrift *Die Symbolik des Traumes* 1814 erschien, stößt man auf Gedanken, die zum Verständnis dieser Vorgänge beitragen können. Es gibt in den Schriften des Älteren zwar eine religiöse Komponente, mit der der Jüngere (die beiden waren nicht verwandt) nicht viel anfangen konnte, in der Hauptsache sind sie aber im Gedankengut der Jenaer Frühromantik begründet, deren geistiger Mittelpunkt die Schlegel-Brüder waren, von denen Schubert einige Gedichte vertont hat. Friedrich Schlegel, seit 1812 Professor an der Universität Wien, hatte einen Kreis Gleichgesinnter um sich geschart, in dem einige der Schubert-Freunde verkehrten. Diese Ideen grassierten damals unter den jungen Künstlern und Intellektuellen und prägten maßgeblich ihr Denken.

G.H. von Schubert beklagt insbesondere eine Fehlentwicklung, durch die die ideelle Welt, statt Vorbild der realen Welt zu sein, zu ihrem Abbild verkommt, zum Schatten des Schattens; das Gleiche gilt für die Sprache: die künstliche Wortsprache ist zunehmend echten Sinnes entleert, die natürliche und angeborene Sprache aber wird im Traum und in der Poesie

offenbar. Die *Symbolik* gebraucht das treffende Bild vom versteckten und ironischen „*Poeten in unserem Inneren*“; er ist der Schöpfer des Traums, in dem die Freude durch Tränen und die Tränen durch Freude anschaulich gemacht werden – was an den Ausspruch von Franz Schubert in seinem eigenen Traumbericht *Mein Traum* (1822) erinnert: „*Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.*“ Im Ausblick des Buchs wird eine Welt der Unschuld vor dem Sündenfall skizziert, eine utopische Welt, die diese wiederherstellt in der brüderlichen Versöhnung der Menschheit.

Was Anfang des 19. Jahrhunderts noch philosophisch zu verstehen war, sollte später bei Freud psychologisch umgedeutet werden, ohne jeden mystischen Beigeschmack. Und zwischen diesen beiden Welten liegt das Labyrinth, das das *Streichquartett* durchwandert, das Labyrinth des ewigen Strebens, sich der einen erinnernd und nach der anderen sich sehnend.

XAVIER HASCHER
Übersetzung Heidi Fritz



Après avoir expérimenté différentes formations de musique de chambre, Antje Weithaas, Daniel Sepec, Tabea Zimmermann et Jean-Guihen Queyras ont fondé le **Quatuor Arcanto**. Liés par l'amitié et par l'amour de la musique, ils ont attiré l'attention du monde musical dès leur premier concert à Stuttgart en 2004. Depuis, le quatuor se produit dans toutes les grandes salles de concert et tous les grands festivals : au Beethovenhaus de Bonn, au Théâtre du Châtelet, à la Cité de la musique, au Wigmore Hall, au Konzerthaus de Vienne et à la Philharmonie de Berlin ainsi qu'aux festivals d'Helsinki, d'Edimbourg et de Montreux, sans oublier des tournées régulières au Japon et en Amérique du Nord. L'ensemble se produit régulièrement en quintette avec la pianiste Silke Avenhaus et le violoncelliste Olivier Marron.

Antje Weithaas a étudié le violon à Berlin auprès de Werner Scholtz, avant de commencer une carrière qui l'a menée à travers l'Europe, mais aussi au Japon, à Singapour et en Afrique du Sud. Outre les grands classiques, son répertoire comprend également des perles rares de Korngold, Hartmann ou Schoeck. Antje Weithaas enseigne à la Hochschule für Musik "Hanns Eisler" de Berlin depuis 2004.

Élève de Dieter Vorholz et Gerhard Schulz, **Daniel Sepec** a été nommé premier violon de la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême en 1993. Fasciné par la richesse de la musique baroque, il tient régulièrement la place de premier violon au sein de l'ensemble Balthasar-Neumann dirigé par Thomas Hengelbrock. Depuis 2010, Daniel Sepec enseigne à la Hochschule für Musik de Bâle.

Formée par Ulrich Koch et Sándor Végh, **Tabea Zimmermann** consacre une grande partie de son activité à la musique contemporaine ; elle crée la *Sonate pour alto seul* que Ligeti lui a dédiée (1994), mais aussi des œuvres de Sally Beamish, Wolfgang Rihm, Heinz Holliger... Tabea Zimmermann a joué sur les plus grandes scènes du monde ; elle enseigne à la Hochschule für Musik "Hanns Eisler" de Berlin depuis 2002.

Après des études à Lyon, à Freiburg et à la Juilliard School de New York, **Jean-Guihen Queyras** est nommé soliste de l'Ensemble InterContemporain de Paris, sous la direction de Pierre Boulez. Le répertoire et les techniques d'interprétation baroques lui sont aussi familiers que la musique contemporaine. Cette double expérience lui permet de réexplorer les classiques avec un autre regard. Jean-Guihen est professeur à la Musik Hochschule de Freiburg-im-Breisgau et co-directeur artistique des Rencontres Musicales de Haute-Provence qui ont lieu chaque année au mois de juillet à Forcalquier.

After trying out several different chamber combinations, Antje Weithaas, Daniel Sepec, Tabea Zimmermann and Jean-Guihen Queyras founded the **Arcanto Quartet** in 2002. The four musicians, who in addition to their musical affinities also share a close personal friendship, attracted the attention of the musical world right from their first concert in Stuttgart in 2004. Since then the quartet has performed at all the leading concert halls, including the Beethovenhaus in Bonn, the Théâtre du Châtelet and Cité de la Musique in Paris, the Wigmore Hall in London, the Vienna Konzerthaus, the Berlin Philharmonie, and the Edinburgh, Helsinki and Montreux festivals, not forgetting regular tours to Japan and North America. The group regularly plays quintet repertoire with the pianist Silke Avenhaus and the cellist Olivier Marron.

Antje Weithaas studied the violin with Werner Scholtz in Berlin, before embarking on a career that has taken her throughout Europe as well as to Japan, Singapore, and South Africa. In addition to the great classics, her repertoire includes rare gems by composers like Korngold, Hartmann and Schoeck. Antje Weithaas has taught at the Hanns Eisler Hochschule für Musik in Berlin since 2004.

A pupil of Dieter Vorholz and Gerhard Schulz, **Daniel Sepec** was appointed leader of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen in 1993. Fascinated by the rich heritage of Baroque music, he also appears regularly as leader of the Balthasar Neumann Ensemble under Thomas Hengelbrock. He has taught at the Hochschule für Musik in Basel since 2010.

Tabea Zimmermann received her musical training from Ulrich Koch and Sándor Végh. She devotes a considerable portion of her activity to contemporary music, having given the premiere of the Sonata for solo viola that Ligeti dedicated to her (1994) and of works by Sally Beamish, Wolfgang Rihm, and Heinz Holliger, among others. Tabea Zimmermann has played in the world's leading concert halls. Since 2002 she has taught at the Hanns Eisler Hochschule für Musik in Berlin.

After studying in Lyon and Freiburg and at the Juilliard School in New York, **Jean-Guihen Queyras** became a soloist in the Ensemble InterContemporain in Paris, under the direction of Pierre Boulez. The repertoire and performance techniques of the Baroque repertoire are as familiar to him as contemporary music. This double experience enables him to bring a fresh eye to the standard classics. He is a professor at the Musikhochschule of Freiburg-im-Breisgau and joint artistic director of the Rencontres Musicales de Haute-Provence, held in Forcalquier in July of each year.

Nach mehreren Jahren gemeinsamen Kammermusikspiels in wechselnden Formationen gründeten Antje Weithaas, Daniel Sepec, Tabea Zimmermann und Jean-Guihen Queyras das **Arcanto Quartett**. Seit ihrem ersten Konzert 2004 in Stuttgart haben die Musiker, die neben ihrer Liebe zur Musik eine enge persönliche Freundschaft verbindet, beträchtliches Ansehen erworben. Das Quartett ist in allen bedeutenden Konzertsälen und bei den renommiertesten Festivals aufgetreten: im Bonner Beethovenhaus, im Théâtre du Châtelet, in der Cité de la musique, der Wigmore Hall, dem Wiener Konzerthaus, in der Berliner Philharmonie und bei den Festivals in Helsinki, Edinburgh und Montreux; wiederholt unternahmen die Musiker Konzertreisen nach Japan und Nordamerika. Das Ensemble ist auch regelmäßig im Quintett mit der Pianistin Silke Avenhaus und dem Cellisten Olivier Marron zu hören.

Antje Weithaas studierte Violine bei Werner Scholtz in Berlin und startete dann eine internationale Karriere, die sie durch ganz Europa, aber auch nach Japan, Singapur und Südafrika führte. Neben bekannten Werken der Klassik umfaßt ihr Repertoire auch Raritäten von Korngold, Hartmann oder Schoeck. Antje Weithaas unterrichtet seit 2004 an der Hanns-Eisler-Musikhochschule in Berlin.

Daniel Sepec, Schüler von Dieter Vorholz und Gerhard Schulz, wurde 1993 zum Konzertmeister der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen ernannt. Er begeistert sich für die Schönheiten der Barockmusik und spielt auch regelmäßig als Konzertmeister in dem von Thomas Hengelbrock geleiteten Balthasar-Neumann-Ensemble. Seit 2010 unterrichtet Daniel Sepec an der Hochschule für Musik in Basel.

Tabea Zimmermann, die bei Ulrich Koch und Sándor Végh studiert hat, widmet einen großen Teil ihrer Konzerttätigkeit der zeitgenössischen Musik; sie brachte die ihr zugeeignete *Sonate pour alto seul* von Ligeti zur Uraufführung (1994), aber auch Werke von Sally Beamish, Wolfgang Rihm, Heinz Holliger... Tabea Zimmermann ist in den renommiertesten Konzertsälen der Welt aufgetreten; sie unterrichtet seit 2002 an der Hanns-Eisler-Musikhochschule in Berlin.

Nach seinem Studium in Lyon, in Freiburg und an der Juilliard School in New York wurde **Jean-Guihen Queyras** zum Solisten des von Pierre Boulez geleiteten Ensemble InterContemporain de Paris ernannt. Das Barockrepertoire und die historische Aufführungspraxis sind ihm ebenso geläufig wie die zeitgenössische Musik. Seine Erfahrung in beiden Bereichen versetzt ihn in die Lage, sich dem Klassikrepertoire unter einem neuen Blickwinkel zu nähern. Jean-Guihen ist Professor an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau und mitverantwortlicher musikalischer Leiter der Rencontres Musicales de Haute-Provence, die alljährlich im Juli in Forcalquier stattfinden.



Après avoir étudié auprès de Marie-France Hubert, Odile Gabrielli, Jean Deplace et Jean-Guihen Queyras, **Olivier Marron** a remporté plusieurs prix internationaux dont le prestigieux Premier Prix du XIV^e Concours International Johann Sebastian Bach à Leipzig. Il se produit comme soliste avec de nombreux orchestres européens et compte parmi ses partenaires privilégiés les membres du quatuor Arcanto, mais aussi Alexandre Tharaud, Juliette Hurel, Kari Kriikku, Olivier Vivarès, Stefan Wirth. Il intègre en 2004 l'ensemble Contrechamps, à Genève, au sein duquel il explore le répertoire des xx^e et xxi^e siècles en relation étroite avec les grands compositeurs de notre temps ; il collabore également avec l'Ensemble Modern, le Klangforum Wien et le Münchener Kammerorchester.

After studying with Marie-France Hubert, Odile Gabrielli, Jean Deplace and Jean-Guihen Queyras, **Olivier Marron** won several international prizes including the prestigious First Prize at the Fourteenth Johann Sebastian Bach Competition in Leipzig. He appears as a soloist with numerous European orchestras, and counts among his regular chamber partners, in addition to the members of the Arcanto Quartet, such musicians as Alexandre Tharaud, Juliette Hurel, Kari Kriikku, Olivier Vivarès, and Stefan Wirth. In May 2004 he joined the Ensemble Contrechamps

of Geneva, with which he explores the twentieth- and twenty-first repertoire, working closely with the leading composers of our time. He also appears frequently with Ensemble Modern, Klangforum Wien, and the Münchener Kammerorchester.

Olivier Marron hat bei Marie-France Hubert, Odile Gabrielli, Jean Deplace und Jean-Guihen Queyras studiert und zahlreiche internationale Preise gewonnen, u.a. den ersten Preis des renommierten Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs in Leipzig. Als Solist ist er mit zahlreichen europäischen Orchestern aufgetreten, seine bevorzugten Kammermusikpartner sind die Mitglieder des Arcanto Quartetts, aber auch Alexandre Tharaud, Juliette Hurel, Kari Kriikku, Olivier Vivarès und Stefan Wirth. 2004 wurde er Mitglied des Genfer Ensembles Contrechamps, mit dem er in enger Zusammenarbeit mit den großen Komponisten unserer Zeit das Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts spielt. Er arbeitet außerdem mit dem Ensemble Modern, dem Klangforum Wien und dem Münchner Kammerorchester zusammen.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles (P) 2012

Enregistrement décembre 2010 - Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller - Montage : Martin Litauer, Teldex Studio Berlin

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

Photos : Marco Borggreve (Arcanto Quartett), Isabelle Meister (Olivier Marron)

page 1 : Émile-René Ménard, *La Baie d'Ermones*, 1903

Cliché akg-images / Erich Lessing

harmoniamundi.com

HMC 902106