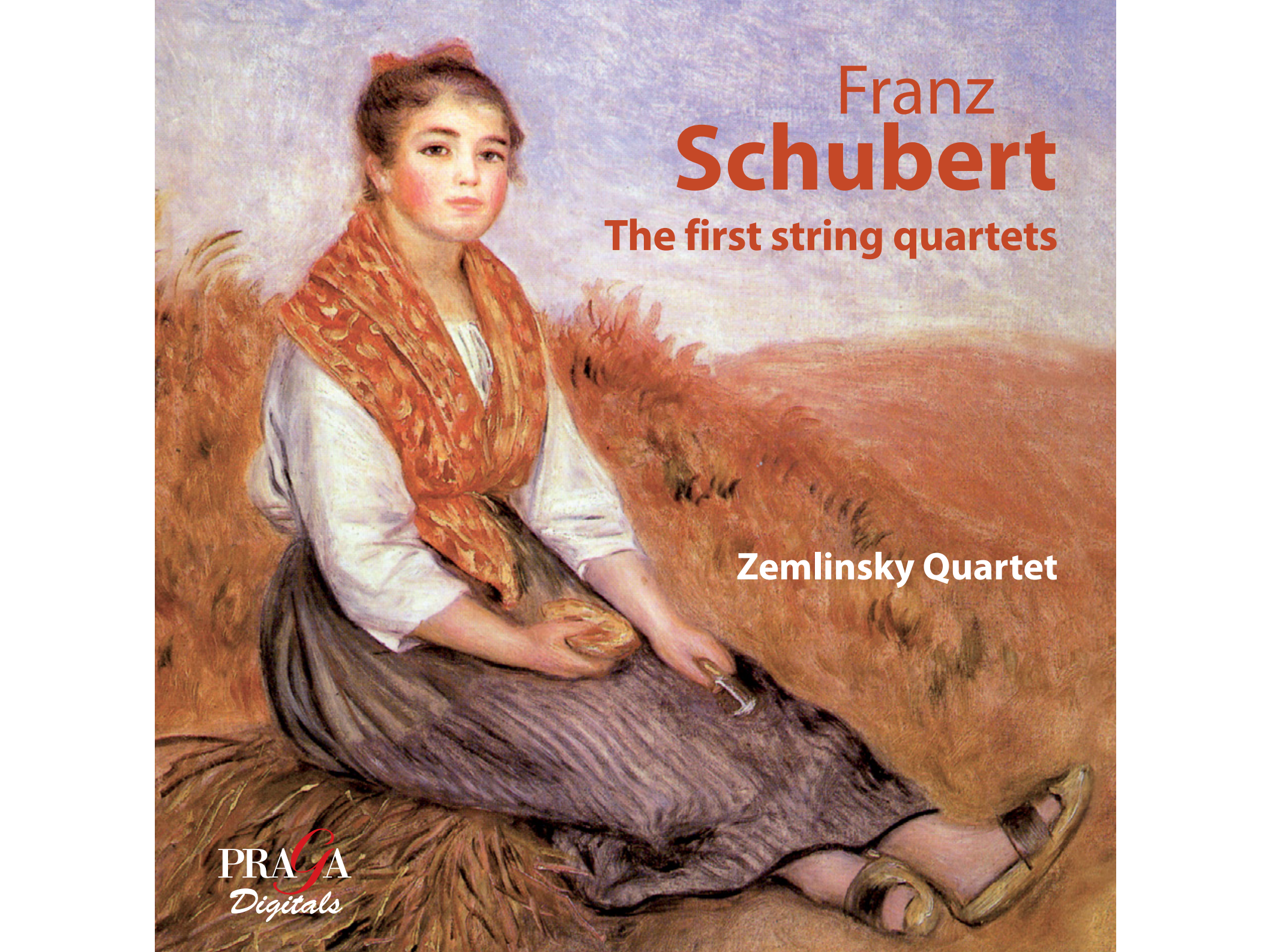




Franz Schubert

The first string quartets

Zemlinsky Quartet

FRANZ SCHUBERT (1841-1904)

FIRST STRING QUARTETS

JUGENDSTREICHQUARTETTE

QUATUORS à CORDES Nos 1-12 (1811-1820)

CD 1

62:34

STRING QUARTET in various keys D. 18 (No. 1) (circa 1810)

STREICHQUARTETT in verschiedenen Tonarten D. 18 (Nr. 1)

QUATUOR à CORDES en diverses tonalités D. 18 (n°1)

16:39

- | | | | |
|----|------|--------------------------------|-------|
| 1. | I. | <i>Andante – Presto vivace</i> | 05:19 |
| 2. | II. | <i>Menuetto</i> | 03:03 |
| 3. | III. | <i>Andante</i> | 04:10 |
| 4. | IV. | <i>Presto</i> | 03:58 |

STRING QUARTET in C, D. 32 (No. 2) (1812)

STREICHQUARTETT C-Dur D. 32 (Nr. 2)

QUATUOR à CORDES en ut majeur D. 32 (n° 2)

20:06

- | | | | |
|----|------|---------------------------------|-------|
| 5. | I. | <i>Presto</i> | 04:52 |
| 6. | II. | <i>Andante</i> | 04:26 |
| 7. | III. | <i>Menuetto – Allegro. Trio</i> | 02:42 |
| 8. | IV. | <i>Allegro con spirito</i> | 07:55 |

STRING QUARTET in B flat, D. 36 (No. 3) (1812-13)

STREICHQUARTETT B-Dur D. 36 (Nr. 3)

QUATUOR à CORDES en si bémol majeur D. 36 (n° 3)

25:31

- | | | | |
|-----|------|----------------------------------|-------|
| 9. | I. | <i>Allegro</i> | 09:52 |
| 10. | II. | <i>Andante</i> | 04:25 |
| 11. | III. | <i>Menuetto . Allegro . Trio</i> | 05:18 |
| 12. | IV. | <i>Allegretto</i> | 05:47 |

CD 2**60:54****STRING QUARTET in C, D. 46 (No. 4) (1813)***STREICHQUARTETT C-Dur D. 46 (Nr. 4)*

QUATUOR à CORDES en ut majeur D. 46 (n° 4)

21:11

- | | | | |
|----|------|----------------------------------|-------|
| 1. | I. | <i>Adagio – Allegro con moto</i> | 08:09 |
| 2. | II. | <i>Andante con moto</i> | 04:34 |
| 3. | III. | <i>Menuetto. Allegro</i> | 04:07 |
| 4. | IV. | <i>Finale. Allegro</i> | 04:15 |

STRING QUARTET in B flat, D. 68 (No. 5) (1813)*STREICHQUARTETT B-Dur D. 68 (Nr. 5)*

QUATUOR à CORDES en si bémol majeur D. 68 (n° 5)

13:33

- | | | | |
|----|-----|-------------------------|-------|
| 5. | I. | <i>Allegro maestoso</i> | 06:20 |
| 6. | II. | <i>Allegro</i> | 07:10 |

STRING QUARTET in D, D. 74 (No. 6) (1813)*STREICHQUARTETT D-Dur D. 74 (Nr. 6)*

QUATUOR à CORDES en ré majeur D. 74 (n° 6)

20:11

- | | | | |
|-----|------|------------------------------------|-------|
| 7. | I. | <i>Allegro ma non troppo</i> | 07:15 |
| 8. | II. | <i>Andante con moto</i> | 04:10 |
| 9. | III. | <i>Menuetto. Allegretto . Trio</i> | 03:54 |
| 10. | IV. | <i>Allegro</i> | 04:43 |

STRING QUARTET MOVEMENT in C minor, D. 103 (1814)*QUARTETTSAZ C-Moll D. 103*

MOUVEMENT DE QUATUOR en ut mineur D. 103

05:32

- | | | | |
|-----|--|----------------------|--|
| 11. | | <i>Grave-Allegro</i> | |
|-----|--|----------------------|--|

CD 3**64:09****STRING QUARTET in D, D. 94 (No. 7) (1812)***STREICHQUARTETT D-Dur D. 94 (Nr. 7)*

QUATUOR à CORDES en ré majeur D. 74 (n° 7)

16:02

- | | | | |
|----|------|-------------------------------------|-------|
| 1. | I. | <i>Allegro</i> | 06:20 |
| 2. | II. | <i>Andante con moto</i> | 04:57 |
| 3. | III. | <i>Menuetto . Allegretto . Trio</i> | 02:14 |
| 4. | IV. | <i>Presto</i> | 02:22 |

STRING QUARTET in B flat, D. 112, op.posth. 168 (No. 8) (1814)*STREICHQUARTETT B-Dur D. 112 (Nr. 8)*

QUATUOR à CORDES en si bémol majeur D. 112 (n° 8)

26:00

- | | | | |
|----|------|--------------------------------|-------|
| 5. | I. | <i>Allegro ma non troppo</i> | 08:08 |
| 6. | II. | <i>Andante sostenuto</i> | 07:46 |
| 7. | III. | <i>Menuetto. Allegro. Trio</i> | 04:53 |
| 8. | IV. | <i>Presto</i> | 05:05 |

STRING QUARTET in G minor, D. 173 (No. 9) (1815)*STREICHQUARTETT g-moll D 173 (Nr. 9)*

QUATUOR à CORDES en sol mineur D. 173 (n° 9)

21:50

- | | | | |
|-----|------|---|-------|
| 9. | I. | <i>Allegro con brio</i> | 06:00 |
| 10. | II. | <i>Andantino</i> | 06:57 |
| 11. | III. | <i>Menuetto . Allegro vivace . Trio</i> | 03:29 |
| 12. | IV. | <i>Allegro</i> | 05:20 |

STRING QUARTET in E flat, D. 87 Op. 125 No. 1 (No. 10) (1813)*STREICHQUARTETT Es-Dur D. 87 op. posth 125 Nr. 1 (Nr. 10)*QUATUOR à CORDES en mi bémol majeur op. 125 n° 1 D. 87 (n° 10) **25:56**

- | | | | |
|----|------|------------------------------------|-------|
| 1. | I. | <i>Allegro moderato</i> | 09:18 |
| 2. | II. | <i>Adagio</i> | 06:29 |
| 3. | III. | <i>Scherzo. Prestissimo - Trio</i> | 02:17 |
| 4. | IV. | <i>Allegro</i> | 07:46 |

STRING QUARTET in E, D. 353 Op. 125 No. 2 (No. 11) (1816)*STREICHQUARTETT E-Dur D. 353 (Nr. 11)*QUATUOR à CORDES en mi bémol majeur D. 112 (n° 11) **20:53**

- | | | | |
|----|------|---|-------|
| 5. | I. | <i>Allegro con fuoco</i> | 06:40 |
| 6. | II. | <i>Andante</i> | 06:13 |
| 7. | III. | <i>Menuetto . Allegro vivace . Trio</i> | 02:58 |
| 8. | IV. | <i>Rondo . Allegro vivace</i> | 04:53 |

STRING QUARTET MOVEMENT in C minor, D. 703 (No. 12) (1820)*QUARTETTSSATZ C-Moll D. 703*MOUVEMENT DE QUATUOR en ut mineur D. 703 **13:03**

- | | | |
|-----|--|-------|
| 9. | <i>Allegro assai</i> | 09:28 |
| 10. | <i>Andante sostenuto (41 first bars)</i> | 02:31 |

TOTAL PLAYING TIME : 4h06'48"**ZEMLINSKY QUARTET** (Zemlinského kvarteto)František SOUČEK, Petr STŘÍŽEK, violins/ *Violinen*/violonsPetr HOLMAN, viola/ *Bratsche*/altoVladimír FORTIN, cello/ *Violoncello*/violoncelle

THE SIMPLE JOYS OF *HAUSMUSIK*?

In his lifetime, Schubert managed to get only 181 lieder and 193 dances for piano published but no symphony and just one of the 15 string quartets. The latter were not rediscovered until the second half of the 19th century when they began to arouse some interest. Lieder and a few keyboard compositions (especially four hands — military marches in particular) constituted most of the repertoire and thus sales (new or second hand!) for private use. But the fact remains that the quartets, concentrated on three critical years (1813, 1820, 1824), reflect better than all the other genres the evolution of the composer's style: here we see the gifted student maturing into a master who will very quickly attain perfection. We cannot, however, leave to one side the multiple, futile attempts in opera, painful setbacks and a certain number of breaks that punctuate his all-too-short career.

As of his earliest age, Schubert learned first to play the violin before definitively switching to the viola. He quickly showed astonishing gifts that were nourished by rehearsals and domestic concerts, generally on Sunday, given by the family quartet. His brother, Ferdinand (1794-1859), who would subsequently devote part of his life to promoting Franz's compositions, left in manuscript form, mentioned these divertissements for amateurs in an 1839 article entitled "Aus Franz Schuberts Leben" (From the Life of Franz Schubert): 'For his father and elder brothers, it was an unparalleled joy playing quartets with him. These sessions most often took place during the holiday months [...] Franz always played the viola part, brother Ignaz second violin, Ferdinand [the brother Franz was most attached to] first violin, and Papa was in charge of the cello.'

The established formation of the quartet was not the most customary within this family circle: the senior Schubert liked to sight read, then play for a few friends, reductions for four or five string instruments of numerous works for orchestra, especially by Haydn and Mozart. Franz thus wrote, as of 1811, an '*overture*' in *C minor* (D.8) in five parts, which he later reworked for string quartet (D.8A). At Konvikt, the institution he attended until 1813, he also had numerous opportunities to perfect his instrumental practice and even continue to compose. Anton Holzapfel, a classmate, wrote on 1 June 1858 as follows: 'Aside from the daily [orchestra] rehearsals and duties that the scholarship choristers performed at religious services, he trained himself with the small groups that got together to sight read string quartets and quintets, and the headmaster willingly tolerated these activities.' The milieu in which Schubert spent his adolescence profoundly marked his creative sensibility. As of his tenth year, he tried his hand at composing string quartets (scores lost of the *Quartet*, D. 19/a, a *movement in D minor* D. 2C, an *Andante in C*, D. 3, perhaps partially recycled in later compositions?). At the time, he was taking classes with Michael Holzer, organist at the Lichtental parish church. The compositions written between 1810 and 1813, finally taken into account today, are like 'stocktakings of an apprentice' (or *Relevés d'apprenti*, cf. Pierre Boulez) whose occasionally singular nature can only arouse astonishment with their lack of respect for traditional forms. The formal organisation and naturally orchestral character have little in common with the model established and cultivated by Haydn. They are distinguished by thematic and melodic work and the equal importance given to each of the parts,

including an 'obbligato accompaniment' close to that of the transcriptions that Schubert's father indulged in. If we consider that the concept of chamber music taking Haydn and Beethoven as models did not yet exist in these post-Napoleonic years and that many stylistic criteria were admissible for they ensued from 'orchestra quartets' (cf. Carl Stamitz, Pleyel...), these first attempts for four equal voices are not really open to criticism. The performance of the arrangements of large symphonies for quartet or quintet had not prepared the young Schubert for realising the implications of the distinction between small orchestra and quartet, and from there, between orchestral and chamber music. Moreover, the quartets composed in those years reveal the wide range of musical styles in the family repertoire or played with friends; music was a natural part of daily fare, sometimes fulfilling a very specific function, factual or religious; the integration of the collection of dances D.89 (5 Minuets, 5 Allemandes) into the quartet repertoire constitutes a patent example of this.

Beginning in the 1813-16 period, the quartets take on a different character, showing an outward respect for form whilst revealing a more evolved style. Was this the influence of composition lessons with Antonio Salieri, the court Kapellmeister? At first view, writing technique and formal structure are mastered without, for all that, curbing the rich melodic invention, largely inspired by venerated composers but progressively devoid of stiffness or banality: here we clearly perceive that the artist is still seeking to free himself from constraints of pure scholasticism in order to affirm a style of his own. He first freed himself from the instrumental limits imposed by the rudimentary technique of the cellist of the family quartet, his revered

father. It was not until the end of the summer of 1814, with his Quartet in B flat major D. 112, that Schubert tried to get himself published so as to be played, probably at the request of Otto Hatwig, an actor at the Burgtheater who organised a number of circles of amateur musicians and singers. Heinrich von Kreifile who brought out the first biography of Schubert, in 1865, relates a very harsh anecdote: 'As Herr Doppler told me, [Schubert] did not want to entrust any of his compositions to the publisher Domenico Artaria. Indeed, he had earlier sent him three string quartets composed whilst still the pupil of Salieri, bearing the following inscription: "Dedicated to Mr Anton Salieri by his student F. Sch." The publisher had sent them back with these words: "I don't take student works".' It is hardly possible to determine with certainty what these three quartets submitted to the famous publisher were, but the Quartet in D major, D.74 must have been one of them, as seems to indicate its frontispiece, since modified.

This refusal on the part of the publisher was perhaps one of the reasons Schubert composed no further quartets between 1816 and 1820. It is also possible that he was intimidated by Beethoven's Quartet in F minor, Op.95 '*Quartetto serioso*', which had just been published. Moreover, the small family chamber music circle, heretofore the artist's favourite performance place, had gradually expanded into a small orchestra, therefore necessitating other materials.

The following period (1818-23) is often described as the 'crisis years' in Schubert's artistic career. This 'block' is also reflected in the production of string quartets: the Quartet in C minor, D.703, begun in December 1820, remained in fragmentary form,

although he was trying to write a work of real scope. A new dramaturgy maintains unprecedented tension in the sole, probably introductory, *Allegro assai* today universally known as *Quartettsatz*. Forty-one bars of an *andante* exist... a prelude to the incompleteness of other masterpieces such as the Symphony in B minor, D.759 of 1822, the famous '*Unfinished*', which a host of composers and arrangers have endeavoured to complete, based on two pages of a *scherzo*. In the mid-1820s, Schubert would take a completely different direction with his last three quartets, a brilliant, magisterial trilogy, which prompted the composer to admit to his brothers his lack of enthusiasm for his previous attempts. When Ferdinand informed him that his elder brother Ignaz and himself 'had resumed playing his quartets', Schubert replied in July 1824: 'Your little gatherings where you play quartets astonish me all the more in that you managed to convince Ignaz [...] to participate. But it would be preferable that you limit yourselves to quartets other than mine, for there is nothing in them, other, perhaps, than the fact that you appreciate them, you who like everything I do.'

The **Quartet 'in various keys', D.18** was probably written around 1810 and played two years later by the family quartet, its first edition having to wait until 1890. It stands out only for its *menuetto*, which, even though playing on the keys of G minor and B flat major, only naïvely recalls Mozart. This was followed by the **Quartet in C, D.32** of which, for a long time, only the central *Menuetto*, an *Allegro – trio*, was known. The score was reconstructed in 1950, by J. E. Brown, and first heard on 23 December 1955, performed by the Aeolian String Quartet at a BBC concert. The **Quartet in B flat, D.36**, written under Salieri's tutelage, pays homage to Haydn (he of the

Opus 76 No.2 '*Quintes*') in the opening *Allegro ma non troppo*, and to Mozart in the *Andante* in G, a ravishing page already displaying a strange gentleness. The *Menuetto-trio* relaxes with a few welcome 'surprise effects', and the discourse already gives the impression of newfound freedom, including in the concluding *Allegretto*, more fleet than handling a truly complex set of themes. The **Quartet in C, D.46**, written in less than a week (3-7 March 1813), ought to have benefited from a proper hearing. The more-than-beneficial influence of Mozart's '*Dissonances*' *Quartet* is obvious, as in the few bars of an introductory *Adagio* featuring savoury chromaticism, followed by an *Allegro 'all' italiana'*, using tremolo. The *menuetto* in B flat brings to mind Beethoven's First Symphony, while the amazing lightness of the lively concluding *Allegro* might just as well have been intended for keyboard four hands. Only the two middle movements of the **Quartet in B flat major, D.68** have come down to us: a first *Allegro* in 4/4, which reveals similarities to the *Allegro con moto* of the D.46, whereas the second *Allegro* in 2/4 is close to a Haydn rondo. The complete work was apparently performed by the family quartet on 19 August 1813. The following work, the **Quartet in D major, D.74**, written between 22 August and 7 September 1813, whilst still a student of Salieri's, is dedicated to Schubert's father on the occasion of his name day (4 October), the date of its probable first performance, as always *en famille*. It might appear somewhat academic on the formal level; the most surprising movement is the opening *Allegro* in 2/2 where the theme emerges only progressively, above the low strings in the style of a Mozart overture. This influence continues over into the slow movement, *Andante con moto* In G, 2/2, which is reminiscent of

the 'Prague' Symphony, K. 504. The *Menuetto* and final *Presto* barely leave the quasi-orchestral style that the dedicatee liked so much.

The **Quartet in D major, D.94**, probably based on earlier sketches (1811?), enjoyed relative fame — in spite of Salieri's disparaging remarks — owing to its charm, lightness and the first imitations of *Ländler* within the strict quartet form, such as the *Trio* in B flat with its chromatic theme entrusted to the viola. Certain denigrators have pointed out the somewhat incoherent structure of the opening *Allegro*, a rather naïve imitation of Mozartian cantabile in the *Andante sostenuto* in G and regretted the lack of true drive in the minuets and finale in D, admittedly a bit tame but pleasant nonetheless in their natural radiance. A **Quartettsatz in C minor, D.103**, dating from April 1814, was probably part of a complete score, of which only the first movement subsisted, without the conclusion reconstructed by Alfred Orel for the first edition in 1939, in Vienna. On the manuscript of the **Quartet in B flat major, D.112**, written at one go between 5 and 13 September 1814, Schubert pushed boastfulness to the point of mentioning 'written in four and a half hours!' It has breadth and personality and has been unanimously approved of, starting with Einstein who hailed it thus: '*The eighth quartet... follows to some extent along the lines of the 'chromatic' fourth quartet. The more mature spirituality is matched by a lightening of the style, which is now free from the former suggestions of orchestral writing. The principal theme begins floatingly at the fifth; there is something of 'endless melody' about it. [...] This forms the background for the 'second theme, which with its characteristic triplets dominates the exposition, the development, and so the entire movement.*' This same homogeneity of

atmosphere stands out in the *Andante* in G minor — a tribute to the 'Dissonances' K. 465 — and is prolonged in the *Menuetto* and *trio* in C. The final *Presto* reveals a sort of joyous excitement; its motifs, full of vigour and élan will, in a grandiose, dramatic way, nurture the future 'Great' C Major Symphony.

The unifying element of the **Quartet in G minor, D.173** — an eminently Mozartian key — is the primacy of the vigorous rhythm, emphasised as much in the neo-Beethovenian *Allegro con brio* as in the *Andantino* in B flat, with its theme shared between the first violin and cello over semiquaver triplets in the inner strings. The minuet even refers to the Scherzo of the famous G minor Symphony (K. 550), whereas the finale returns to the energetic phrasing and theme of the introductory *Allegro*. It was only with the rediscovery of the manuscript of the **Quartet in E flat, D.87** that it was correctly dated November 1813, the publisher Joseph Czerny having improperly ascribed to 1824. He had also inverted the *Adagio* and *Scherzo*, and robbing the *Allegro moderato* of its role as an introduction to the serious mood of the *Adagio*, a scene of a certain grandeur, borrowed from *The Magic Flute*. The brief, easily aggressive *Prestissimo* then no longer served as a diversion before the thoroughly serene *trio* in equal quavers. The influence of Mozartian opera continues in the concluding *Allegro*, displaying verve worthy of an opera buffa. This same Czerny, ever the good businessman, had also post-dated the **Quartet in E major, D.353**, composed in 1816. Mozart's influence, in an Italian vein, still hovers over these last 'apprentice's stocktakings'. The opening *Allegro* is truly *con fuoco*, enlivened by the first violin, virtuoso and enterprising, which imposes the intensity of the first theme and 'sings', tenor-like, in the second,

lightening it. The *Andante* in A draws its material and elegant impertinence from Mozart (Symphony, K. 543), modulating boldly into D flat before a coda that comes back to A major. The *Minuet* and *trio* are equally masterful, as with a luminous transparency. The final *Allegro* reintroduces a theme borrowed from the same Symphony K. 543, a tribute, granted, but quite obvious.

The **Quartettsatz in C minor, D. 703** belongs to another mode of expression. This *Allegro assai* in 6/8 is a highly personal piece, a serious, almost agonising *scena* with a near-constant tremolo in the accompaniment of the thematic framework, first in C minor, then in A flat, and finally in G. The tonal treatment seems amazingly free in the development, embellished by secondary ideas, a 'mirror' recapitulation, with the piece ending on a textual repeat of the first eight bars. In this micro-opera without words, the cello plays a new and essential role, drastically extending the sound register, going from its low C grave to harmonics in its highest range (thumb positions), rarely used heretofore. A fragment (41 bars) of an *andante* in 3/4 in A flat survives and seems to open up a way... the trace of which vanishes. A new universe had taken form in this brief instant... The *Wanderer* was still searching for his path!

Pierre E Barbier
Translated by John Tyler Tuttle

Since its foundation in 1994, the **ZEMLINSKY QUARTET** (former **Penguin Quartet**) has continued the deep Czech tradition of the string quartet. The ensemble won both the 3rd prize and the Audience Prize in the London International String Quartet Competition (2006) and it became a laureate of the Prague Spring International Music Competition (2005). It also won several competitions in the Czech Republic and the Slovak Republic (1999 - Beethoven International Competition, 2003 - New Talent Bratislava, 2004 - Martinů Foundation String Quartet Competition). The quartet became a finalist of the Concert Artists Guild International Competition (New York, USA - 2004) and recently it became the holder of the Prize of Czech Chamber Music Society for 2005 and Laureate (2nd Prize 2007) BANFF International String Quartet Competition.

During its studies in the Prague Conservatory and the Academy of Performing Arts Prague, the ensemble was led by members of the renowned Czech string quartets as Talich, Prague, Kocian and Pražák Quartet. The ensemble also took part in several master classes (ProQuartet, France, Sommerakademie Reichenau, Austria - 1st prize for the best interpretation of a work by L. Janáček). The recent tutors of the quartet have been V. Bernásek, the cellist of the Kocian Quartet, and J. Klusoň, the violist of the Pražák Quartet. At this time the quartet studies with Walter Levin (La Salle Quartet) in the Music Academy in Basel, where it also acts as his assistant quartet-in-residence.

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please visit our internet address www.pragadigitals.com or write to AMC, PO Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge, along with quarterly announcements of new releases.

LES JOIES SIMPLES DE LA 'HAUSMUSIK' ?

De son vivant, Schubert ne parvint à faire éditer que 181 lieder et 193 danses pour piano mais aucune symphonie et un seul des 15 quatuors à cordes. Ces derniers ne furent redécouverts et ne commencèrent à susciter quelque intérêt que dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Des Lieder, quelques compositions pour clavier, surtout à quatre mains (marches militaires en particulier), constituaient l'essentiel du répertoire, donc des ventes (en neuf ou d'occasion !) pour un usage privé. Il n'en reste pas moins que les quatuors, dont la composition se concentre sur trois années critiques (1813, 1820, 1824), reflètent mieux que tous les autres genres l'évolution du style du compositeur : s'y profile l'élève doué se muant en un maître qui atteindra très tôt la perfection. On ne peut toutefois laisser de côté de multiples tentatives, vaines dans l'opéra, de pénibles revers et un certain nombre de ruptures qui jalonnent sa courte carrière.

Dès son plus jeune âge, Schubert apprit d'abord à jouer du violon avant de passer définitivement à l'alto. Il fit rapidement preuve d'un don étonnant qui fut en outre entretenu par les répétitions et concerts domestiques, généralement dominicaux, donnés par le quatuor familial. Son frère, Ferdinand (1794-1859), qui devait par la suite consacrer une part de son temps à la diffusion des compositions de Franz, laissées sous forme manuscrite, a évoqué en 1839 ces divertissements d'amateurs dans un article intitulé "Aus Franz Schuberts Leben" ("De la vie de Franz Schubert") : *"Pour son père et ses frères aînés, c'était une joie sans pareille que de jouer des quatuors avec lui. Ces séances avaient le plus souvent lieu pendant les mois de vacances [...] Franz jouait toujours la partie de l'alto, son frère Ignaz celle du*

deuxième violon, Ferdinand (celui de ses frères auquel Franz était le plus attaché) celle du premier violon, et le papa se chargeait du violoncelle."

La formation consacrée du quatuor n'était pas la plus habituelle au sein de ce cercle familial. Schubert père aimait faire déchiffrer, puis jouer pour quelques amis auditeurs, des réductions pour quatre ou cinq instruments à cordes de nombre d'œuvres pour orchestre tout particulièrement de Haydn et de Mozart. Franz commit ainsi dès 1811 une '*ouverture en ut mineur* (D.8) comportant cinq parties qu'il retravailla par la suite pour quatuor à cordes (D.8A). Au Konvikt également, l'institution que Schubert fréquenta jusqu'en 1813, il eut de nombreuses occasions de perfectionner sa pratique instrumentale et même de continuer à composer. Anton Holzapfel, un camarade de classe, écrivait ainsi le 1^{er} juin 1858 : *"En dehors des répétitions [d'orchestre] journalières et des services que les petits chanteurs boursiers effectuaient lors des offices religieux, il se formait des petites bandes qui se réunissaient pour déchiffrer des quatuors et des quintettes à cordes, et le directeur tolérait volontiers ces activités."* Le milieu dans lequel Schubert a vécu son adolescence devait marquer profondément sa sensibilité créatrice. Dès sa dixième année, il s'est essayé à la composition de quatuors à cordes (partitions perdues des *Quatuors D. 19/a*, d'un *Mouvement en ré mineur D. 2C*, d'un *andante en ut D. 3*, peut-être partiellement réutilisés dans des compositions ultérieures ?). A l'époque il suivait les cours de Michael Holzer, qui tenait l'orgue de l'église paroissiale de Lichtental. Les compositions qui virent le jour entre 1810 et 1813, enfin prises en compte aujourd'hui, forment comme des 'relevés d'apprenti' (cf. Pierre Boulez) dont le caractère parfois singulier ne peut que susciter l'étonnement devant

leur peu de respect pour les formes traditionnelles. Leur disposition formelle et leur caractère naturellement orchestral n'ont guère de points communs avec le modèle établi et cultivé par Haydn. Elles se caractérisent par un travail thématique et mélodique, à l'égale importance accordée à chacune des parties, qui comporte un "*accompagnement obligé*" proche de celui des transcriptions auxquelles s'adonnait Schubert père. Si l'on considère que le concept de musique de chambre prenant modèle sur Haydn et Beethoven n'existait pas encore en ces années post-napoléoniennes et que maints critères stylistiques étaient admissibles car ils découlaient de ceux des 'quatuors d'orchestre' (cf. Carl Stamitz, Pleyel...), ces premiers essais pour quatre voix égales ne prêtent plus guère à critique. L'exécution d'arrangements de grandes symphonies pour quatuor ou quintette n'avait pas préparé le jeune Schubert à prendre conscience des implications qui découlaient de la distinction entre petit orchestre et quatuor, de là, entre musique orchestrale et de chambre. Par ailleurs, les quatuors composés au cours de ces années révèlent le large éventail des styles de musique inscrit au répertoire familial ou joué avec des camarades ; la musique s'inscrivait naturellement dans l'ordinaire du temps, parfois pour remplir une fonction bien précise, événementielle ou religieuse. L'intégration du recueil de danses D. 89 (*5 Menuets et 5 Allemandes*) au répertoire pour quatuor en constitue un exemple patent.

Dès la période 1813-1816, les quatuors prennent un caractère différent ; ils marquent un respect extérieur de la forme tout en révélant un style plus évolué. Est-ce l'influence des leçons de composition d'Antonio Salieri, le maître de chapelle de la cour ? Technique d'écriture et structure formelle sont à première vue maîtrisées, sans affadir pour autant une riche inven-

tion mélodique, largement inspirée de compositeurs vénérés mais progressivement exempte de raideur et de banalité : on y perçoit nettement que l'artiste cherche encore à s'affranchir de contraintes de pure scolastique afin d'affirmer un style qui lui est propre. Il se libère tout d'abord des limites instrumentales que lui imposait la technique rudimentaire du violoncelliste du quatuor familial, son père vénéré. Ce ne fut qu'à la fin de l'été 1814, avec son *Quatuor à cordes en si bémol majeur* D. 112, que Schubert tenta de se faire éditer afin d'être joué, probablement à la demande d'Otto Hatwig, acteur au Burgtheater, qui animait nombre de cercles de musiciens et chanteurs amateurs. Heinrich von Kreifile, qui publia en 1865 la première biographie de Schubert, relate une anecdote bien sévère : "*Comme me l'a raconté Monsieur Doppler, il ne voulait confier aucune de ses compositions à l'éditeur Domenico Artaria. En effet, il lui avait envoyé autrefois trois quatuors à cordes composés alors qu'il était encore l'élève de Salieri, qui portaient l'inscription suivante: 'Dédiés à Monsieur Anton Salieri par son élève F. Sch.'. L'éditeur les lui avait renvoyés avec ces paroles: 'Je ne prends pas les travaux d'élèves'.*" Il n'est guère possible de déterminer avec certitude quels étaient ces trois quatuors soumis à cet éditeur célèbre ; le *Quatuor à cordes en ré majeur* D. 74 devait être du nombre, comme semble l'indiquer son frontispice, modifié depuis.

Ce refus de la part de l'éditeur fut peut-être l'une des raisons pour lesquelles Schubert ne composa plus d'autre quatuor de 1816 à 1820. Il se peut aussi qu'il ait été impressionné par le *Quatuor à cordes en fa mineur* op. 95 (Quartetto serio) de Beethoven, qui venait d'être publié. On observe d'autre part que le petit cercle de musique de chambre familial, autrefois lieu d'exécution privilégié de l'artiste, s'était peu à peu

élargi pour devenir un petit orchestre, nécessitant alors d'autres matériels.

La période qui suivit est celle que l'on décrit souvent comme les "années de crise" dans la carrière artistique de Schubert (1818-1823). Ce 'blocage' se reflète également dans la production de quatuors à cordes : le *Quatuor en ut mineur D. 703*, entrepris en décembre 1820, resta sous forme de fragment, alors qu'il tentait d'écrire une œuvre d'une véritable envergure. Une dramaturgie nouvelle entretient une tension sans précédent dans l'unique *allegro assai*, probablement introductif, aujourd'hui universellement connu en tant que *Quartettsatz*. Quarante et une mesures d'un *andante* existent... prélude à l'inachèvement d'autres chefs-d'œuvre, telle que la *Symphonie en si mineur D. 759* de 1822, la fameuse *Inachevée*, que maints compositeurs et arrangeurs ont tenté de compléter, en partant de deux pages d'un *scherzo*. Au milieu des années 1820, Schubert devait prendre une direction tout à fait différente avec ses trois derniers quatuors à cordes, trilogie magistrale qui fit que le compositeur confia à ses frères son peu d'enthousiasme pour ses précédentes tentatives. Lorsque Ferdinand lui apprit que son frère aîné Ignaz et lui-même "avaient recommencé à jouer ses quatuors", Schubert lui répondit en juillet 1824 : "Vos petites réunions où vous jouez des quatuors m'étonnent d'autant plus que tu as réussi à convaincre Ignaz [...] d'y participer. Mais il serait préférable que vous vous en teniez à d'autres quatuors que les miens, car il n'y a rien dedans, sinon peut-être le fait que tu les apprécies, toi qui aimes tout ce que je fais."

Le **Quatuor D. 18** 'en diverses tonalités' fut probablement écrit vers 1810 et joué deux ans plus tard par le quatuor familial, sa première édition attendant 1890. Il ne se signale que par son *menuetto* qui, bien

que jouant sur les tonalités de sol mineur et de si bémol majeur, ne rappelle que naïvement Mozart. A cette partition succède un **Quatuor en ut D. 32** dont on ne connut pendant longtemps que le *menuetto* central, un *allegro – trio*. La partition ne fut reconstituée par J.E. Brown qu'en 1950 et donnée en première audition le 23 décembre 1955 par l'Aeolian String Quartet lors d'un concert de la BBC. Le **Quatuor en si bémol D. 36**, écrit sous la houlette de Salieri, rend hommage à Haydn (celui des *Quintes* op. 76/2) dans son *allegro ma non troppo* initial, à Mozart dans son *andante* en sol, page ravissante déjà d'une étrange douceur. Le *menuetto-trio* détend avec quelques 'effets de surprise' bienvenus. Le discours donne déjà l'impression d'une liberté conquise, y compris dans l'*allegretto* final plus véloce que traitant une thématique vraiment complexe. Le **Quatuor en ut D. 46**, écrit en moins d'une semaine (3-7 mars 1813), aurait dû bénéficier d'une véritable audience. L'influence plus que bénéfique du *Quatuor 'Les Dissonances'* de Mozart est manifeste, telle dans les quelques mesures d'un *adagio* introductif aux chromatismes savoureux suivi d'un *allegro* 'à l'italienne' usant du trémolo. Le *menuetto* en si bémol se souvient de la *Symphonie op. 21* (la 1^{er}) de Beethoven avant de conclure par un *allegro* dansant, d'une étonnante légèreté, qui aurait aussi bien pu être destiné au clavier à quatre mains. Du **Quatuor en si bémol majeur D. 68**, il ne reste que les deux mouvements centraux : un premier *allegro* à 4/4 qui présente de fortes analogies avec l'*allegro con moto* du D. 46 tandis que le second *allegro* à 2/4 est proche du rondo haydnien. Il aurait été joué en son intégralité le 19 août 1813 par le quatuor familial. L'ouvrage suivant, le **Quatuor en ré majeur D. 74**, toujours écrit sous la houlette de Salieri entre le 22 août et le 7 septembre 1813, est dédié au Père de

Schubert à l'occasion de sa fête (4 octobre), date de sa probable création, toujours en famille. Il peut paraître un peu scolaire au plan de la forme ; le mouvement le plus surprenant est l'*allegro* initial à 2/2 durant lequel le thème n'apparaît que progressivement, émergeant au-dessus du jeu des cordes graves à la manière d'une ouverture mozartienne. Cette influence se maintient dans le mouvement lent, *andante con moto* en sol à 2/2, qui se souvient de la *Symphonie Prague* K.504. *Menuetto* et final *presto* ne quittent guère le style quasi orchestral qui plaisait tant au dédicataire. Le **Quatuor en ré majeur D.94**, s'appuyant probablement sur des esquisses anciennes (1811 ?), connaît une relative célébrité — malgré les remarques désobligeantes de Salieri — en raison de son charme, de sa légèreté et des premières imitations de *Ländler* dans la stricte forme du quatuor, tel le *trio* en si bémol avec son thème chromatique confié à l'alto. Ses contempteurs ont remarqué la structure peu cohérente de l'*allegro* initial, l'imitation un peu naïve du cantabile mozartien dans l'*andante sostenuto* en sol et regretté le manque de véritable entrain des menuets et finale en ré, sages certes mais bien agréables par leur rayonnement naturel. Un **Quartettsatz en ut mineur D.103**, datant d'avril 1814, provient probablement d'une partition complète, mais il n'en subsista que le premier mouvement, sans la conclusion reconstituée par Alfred Orel pour l'édition première de 1939 à Vienne. Sur le manuscrit du **Quatuor en si bémol majeur D.112**, écrit d'une seule traite entre le 5 et 13 septembre 1814, Schubert pousse la forfanterie jusqu'à mentionner 'écrit en 4 heures et demie' ! Il possède carrure et personnalité et fait l'unanimité, en commençant par Einstein qui le salue ainsi : « *Le 8^e Quatuor [...] renoue dans une certaine mesure avec le 'chromatique' 4^e Quatuor. Au mûrissement spirituel*

correspond un assouplissement du style qui annule les relations trop patentes avec l'écriture orchestrale. L'idée thématique principale débute d'une manière instable à la quinte et prend déjà le caractère d'une 'mélodie infinie'.[...] Elle prend une fonction de régénération créatrice, donc prémonitoire. Sur cette base se détache la seconde idée qui, avec ses triolets caractéristiques, domine l'exposition, le développement, et de ce fait, toute la partition. » Cette même homogénéité d'atmosphère s'impose durant l'*andante* en sol mineur — hommage aux *Dissonances* K.465 — et se prolonge dans le *menuetto* et *trio* en ut. Le *presto* final fait montre d'une sorte d'excitation joyeuse ; ses motifs, pleins de vigueur et d'élan, nourriront de manière grandiose et dramatique la future *Grande Symphonie en ut D.944*. L'élément unificateur du **Quatuor en sol mineur D.173** — tonalité pourtant hautement mozartienne — tient à la primauté du rythme, vigoureux, appuyé tant dans l'*allegro con brio* néo-beethovénien, que dans l'*andantino* en si bémol avec son thème partagé entre violon I et violoncelle sur triolets en doubles croches des cordes intermédiaires. Le *menuet* fait même référence au scherzo de la fameuse *Symphonie K.550* en sol mineur tandis que le final retrouve la ponctuation énergique et le thème de l'*allegro* liminaire. Ce n'est qu'à la redécouverte du manuscrit du **Quatuor en mi bémol D.87**, que l'éditeur Joseph Czerny avait abusivement décrété de 1824, qu'il fut correctement daté de novembre 1813. Il avait aussi interverti *adagio* et *scherzo*, enlevant à l'*allegro moderato* liminaire son rôle d'introduction d'humeur grave à l'*adagio*, scène non dépourvue de grandeur empruntée à la *Flûte enchantée*. Le *prestissimo*, court et facilement agressif, ne servait plus alors de diversion avant le *trio* en croches égales tout à fait serein. L'influence de l'opéra mozartien se poursuit dans

l'*allegro* conclusif à la verve d'opéra bouffe. Ce même *bon* commerçant avait également postdaté le **Quatuor en mi majeur D.353** composé dès 1816. Ce dernier 'relevé d'apprenti' reste sous influence mozartienne, celle d'humeur italienne. L'*allegro* initial est vraiment *con fuoco*, enlevé par le violon I, virtuose et entreprenant, qui impose l'intensité du premier thème et chante, tel un ténor, dans le second qu'il allège. L'*andante* en la puise son matériau et son élégante impertinence chez Mozart (*Symphonie K.543*) en modulant hardiment en ré bémol avant une coda qui revient en la majeur. *Menuet* et *trio* sont aussi maîtrisés que d'une lumineuse transparence. L'*allegro* final réintroduit un thème emprunté à la même *Symphonie K.543*, hommage certes, mais vraiment voyant.

Le **Quartettsatz en ut mineur D.703** appartient à un autre mode d'expression. Cet *allegro assai* à 6/8 est une page vraiment personnelle, scène grave si ce n'est angoissante avec un trémolo quasi permanent dans l'accompagnement de la trame thématique, d'abord en ut mineur, puis en la bémol, enfin en sol. Le traitement tonal semble étonnamment libre lors du développement, agrémenté d'idées secondaires, d'une réexposition 'en miroir', tandis que l'œuvre se conclut sur une répétition textuelle des huit premières mesures. Durant ce micro-opéra sans paroles, le violoncelle joue un rôle nouveau et essentiel. Il étend drastiquement le registre sonore, allant de son ut grave à des jeux harmoniques dans son extrême-aigu (*positions du pouce*) jusqu'ici rarement usité. Un fragment (41 mesures) d'un *andante* à ¾ en la bémol subsiste et semble ouvrir une voie... dont la trace s'efface. Un nouvel univers avait éclos un court instant... Le *Wanderer* continuait à chercher son chemin !

Pierre E Barbier

Depuis sa fondation sous le patronyme de **Quatuor Penguin** en 1994, aujourd'hui de **QUATUOR ZEMLINSKY** en l'honneur du grand compositeur et chef d'orchestre viennois, l'ensemble s'est voulu l'héritier de la très ancienne tradition tchèque (précédemment bohème) dans le domaine du quatuor à cordes. Il s'est fait connaître par l'ensemble des prix et récompenses successivement obtenues à Londres (3^e Prix et Prix du public à l'International String Competition en 2005), à Prague (Concours du Printemps Musical 2005) et en Républiques Tchèque et Slovaque (Concours International Beethoven de 2003, Nouveaux Talents en 2004), Concours de Quatuor à cordes de la Fondation Martinů. A New York, le quatuor est arrivé en finale du Concert Artists Guild International Competition (2004), détenteur du Prix de la Société de musique de chambre Tchèque de 2005, enfin 2^e Prix au Concours International de Banff (Canada) en 2007. Au cours de leurs études au Conservatoire de Prague, puis à la célèbre Académie (AMU), l'ensemble a été supporté par de célèbres Quatuors à cordes internationaux tels que les Talich, Prague, Kocian et Pražák. Il a pris également part à des master-classes données à Proquartet (France), Académie d'été de Reichenau (Autriche) remportant le prix de la meilleure interprétation d'une partition de Leoš Janáček. Leurs plus récents enseignants ont été Václav Bernásek, violoncelliste du Quatuor Kocian, et l'altiste du Quatuor Pražák, Josef Klusoň. L'ensemble est actuellement quatuor-en-résidence à l'Académie de Musique de Bâle, assistant de Walter Levin, l'ancien premier violon du Quatuor LaSalle.

Le *primarius*, František SOUČEK, joue sur instrument italien attribué à Nicolaus Gagliano (1776), et Petr STRŽÍŽEK sur un D. Nicolas de Crémone, faisant tous deux partie de la Collection d'Etat tchèque. L'altiste Petr HOLMAN a adopté un instrument moderne (2000) signé de Vladimír PILAŘ, luthier de Hradec Králové, et Vladimír FORTIN une basse de Paul BAILLY (vers 1850).

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Consultez notre site www.praga-digital.com ou écrivez aux AMC, BP 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

DIE SCHLICHTEN FREUDEN DER „HAUSMUSIK“

Zu Lebzeiten vermochte es Schubert zwar 181 Lieder und 193 Tänze für Klavier zu veröffentlichen, dagegen aber keine Sinfonie und nur eins von seinen 15 Streichquartetten. Letztere wurden erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder entdeckt und man begann, sich für sie zu interessieren. Eine Anzahl Lieder, einige Klavierwerke, vor allem zu vier Händen (insbesondere Militärmärsche) bildeten den Kern des Repertoires, also auch den Hauptteil der neu oder antiquarisch zum Privatgebrauch verkauften Noten. Tatsache ist aber, dass die Streichquartette, deren Entstehungszeit sich auf drei „kritische“ Jahre konzentriert (1813, 1820, 1824), die Entwicklung in Schuberts Kompositionsstil besser widerspiegeln als Werke anderer musikalischer Gattungen: hier dokumentiert sich die Wandlung des begabten Schülers in einen frühvollendeten Meister. In diesem Zusammenhang sind jedoch auch zahlreiche Versuche zu erwähnen, die sich manchmal (wie auf dem Gebiet der Oper) als fruchtlos erwiesen, schmerzvolle Rückschläge und einige Bruchstellen, welche die kurze Laufbahn des Komponisten bezeichnen.

Schon in frühester Kindheit lernte Schubert die Violine spielen, bevor er endgültig auf das Bratschenspiel umsattelte. Sehr schnell zeigte er eine außergewöhnliche musikalische Begabung, die durch die Übungen und die meist sonntags stattfindenden Konzerte des Hausquartetts noch gefördert wurde. Sein Bruder Ferdinand (1794-1859), der später viel Zeit auf die Verbreitung von Franzens Kompositionen, die nur als Manuskripte vorhanden waren, verwendete, hat 1839 diese Liebhabervergnügungen in seinem „Aus

Franz Schuberts Leben“ betitelten Artikel geschildert. Es sei für seinen Vater und für seine älteren Brüder eine unvergleichliche Freude gewesen, mit Franz Quartett zu spielen. Diese Sitzungen fanden meistens in der Ferienzeit statt. Franz spielte immer den Bratschenpart, sein Bruder Ignaz die zweite Violine, Ferdinand, der Lieblingsbruder von Franz, die erste Violine und der Vater übernahm den Cellopart.

Im Familienkreis war die etablierte Quartettbesetzung nicht die häufigste. Schuberts Vater liebte es, Bearbeitungen von vielen Orchesterwerken, insbesondere von Haydn und Mozart, für vier oder fünf Streichinstrumente einüben und dann im Beisein von einigen befreundeten Zuhörern aufführen zu lassen. So kam es, dass Franz schon 1811 eine *Ouvertüre* in c-moll (D.8) schrieb, deren fünf Teile er später für Streichquartett bearbeitete (D.8A). Auch im Konvikt, der Lehranstalt, die Schubert bis 1813 besuchte, hatte er häufig Gelegenheit, seine Instrumentaltechnik zu vervollkommen und sogar seine Kompositionsübungen fortzusetzen. So berichtete sein Mitschüler Anton Holzapfel am 1. Juni 1858 darüber, dass die Hofsängerknaben sich außer den täglichen Orchesterproben und ihren Verpflichtungen bei den Gottesdiensten zu kleinen Gruppen zusammentaten, um Streichquartette und – quintette vom Blatt zu spielen, was der Konviktsdirektor gerne duldete. Die Umwelt, in der Schubert seine Jünglingsjahre verbrachte, hat seine schöpferische Kraft tief geprägt. Bereits im Alter von 10 Jahren versuchte er sich in Stücken für Streichquartett (verschollen sind das *Quartett D.19/a*, ein *Quartettsatz in d moll D.2C*, ein *Andante in C-Dur D.3*; vielleicht hat Schubert diese Stücke in späteren Kompositionen teilweise wiederverwertet?). Damals

erteilte ihm Michael Holzer, Chorregent und Organist an der Pfarrkirche in Lichtenthal, Unterricht. Die Kompositionen, die von 1810 bis 1813 entstanden, und die heute endlich beachtet werden, sind gleichsam Vorübungen, deren Eigenart eine manchmal erstaunliche Unbekümmertheit den herkömmlichen Formen gegenüber verraten. Ihre formale Struktur und ihr wesentlich orchestraler Charakter zeigen kaum Ähnlichkeiten mit dem von Haydn geschaffenen und gepflegten Modell. Sie zeichnen sich durch eine thematische und melodische Arbeit aus, durch die Gleichwertigkeit der verschiedenen Stimmen, die zugleich eine „obligate“ Begleitung bedeutet. Dadurch stehen sie den vom Vater Schubert angefertigten Bearbeitungen nahe. Wenn man bedenkt, dass es in diesen Jahren der nachnapoleonischen Ära noch kein Kammermusikkonzept gab, das sich an Haydn und Beethoven orientierte, und dass viele stilistische Kriterien zulässig waren, weil sie aus den Orchesterquartetten (Carl Stamitz, Pleyel) abzuleiten waren, sind diese ersten Versuche für vier gleichwertige Stimmen kaum anfechtbar. Die Ausführung von großen, für Streichquartett oder Streichquintett bearbeiteten Sinfonien hatte den jungen Schubert nicht darauf vorbereitet, alle Folgen einer Unterscheidung zwischen kleinem Orchester und Streichquartett bewusst aufzufassen, und deshalb auch die Unterscheidung zwischen Orchestermusik und Kammermusik. Andererseits verraten die in diesen Jahren geschriebenen Quartette die ganze stilistische Spannweite der zum Familienrepertoire gehörenden oder mit Konviktskameraden gespielten Stücke. Die Musik war eng und selbstverständlich mit dem Alltag verbunden; sie hatte manchmal eine präzise Funktion zu erfüllen, sei es aus gesellschaftlichen oder religiösen

Anlässen. Die Eingliederung der Tanzreihe D.89 (5 *Menuette* und 5 *Allemandes*) ins Quartettrepertoire bietet ein klares Beispiel dafür.

Bereits im Zeitabschnitt 1813-1816 nehmen die Quartette einen neuen Charakter an: die äußere Form wird zwar weiterhin beachtet, aber die Werke verraten einen Stilwandel. Vielleicht zeigt sich dabei der Einfluss des Privatunterrichts im Fach Komposition, den Schubert beim Hofkapellmeister Antonio Salieri erhielt? Die technischen und formalen Probleme erscheinen hier gemeistert, ohne dass die melodische Erfindungsgabe dadurch beeinträchtigt wird. Sie lehnt sich freilich noch weitgehend an die von Schubert verehrten Meister an, doch befreit sie sich immer mehr von jeglicher Steifheit und Banalität. Hier ist deutlich zu spüren, wie der Künstler sich immer weiter bemüht, die rein scholastischen Fesseln abzustreifen, um seinen eigenen Stil zu behaupten. Er macht sich zunächst von den Einschränkungen frei, die ihm die mangelhafte Technik seines verehrten Vaters auferlegte, der im Hausquartett den Cellopart spielte. Schubert versuchte erst am Ende des Sommers 1814 einen Verleger für sein *Streichquartett in B-Dur D.112* zu finden, um öffentliche Aufführungen seines Werkes zu ermöglichen. Dies geschah wahrscheinlich auf die Bitte Otto Hadwigs hin. Dieser war als Schauspieler am Burgtheater tätig und betreute zahlreiche Vereine von Amateurmusikern und – sängern. Heinrich von Kreifile, der 1865 die erste Schubert-Biographie veröffentlichte, berichtet von einem mehr als strengen Urteil in folgender Anekdote: wie Herr Doppler ihm mitgeteilt habe, wollte Schubert dem Verleger Domenico Artaria keine von ihm stammende Komposition anvertrauen. Der Grund war, dass ihm der Komponist früher 3 Streichquartette geschickt

hatte, die er noch als Schüler von Salieri komponiert hatte und welche die Aufschrift trugen: „Herr Anton Salieri gewidmet von seinem Schüler F. Sch.“. Der Verleger hatte die Quartette mit dem Kommentar zurück-geschickt: „Ich nehme keine Schülerarbeiten an.“ Man kann kaum mit Gewissheit sagen, welche drei Quartette dem berühmten Verleger vorgelegt worden waren: wahrscheinlich gehörte das *D-Dur Quartett D. 74* dazu, wie es das seitdem veränderte Frontispiz nahelegt.

Vielleicht war diese Ablehnung des Verlegers einer der Gründe, warum Schubert von 1816 bis 1820 kein Quartett mehr komponierte. Vielleicht wurde er auch von Beethovens *Streichquartett in f moll, op. 95* (Quartetto serio), das kurz vorher erschienen war, zutiefst beeindruckt. Man kann andererseits bemerken, dass der vertraute häusliche Kammer- musikkreis, in dem der Künstler früher mit Vorliebe wirkte, sich nach und nach zu einem kleinen Orchester erweitert hatte, das neue Kompositionen benötigte.

Die darauf folgenden Jahre werden oft als „Krisenjahre“ in Schuberts künstlerischer Laufbahn bezeichnet (1818-1823). Die auftretenden Hemmungen wirken sich auch in der Produktion von Streichquartetten aus. Das im Dezember 1820 begonnene *Quartett in c-moll D. 703* blieb zum Beispiel Fragment, obwohl sich der Komponist vorgenommen hatte, ein großangelegtes Werk zu schreiben. Im einzig vorhandenen *Allegro assai*, das wahrscheinlich als Eingangssatz gedacht war und heute als *Quartettsatz* allgemein bekannt ist, schafft eine neue musikalische Gestaltungskunst eine bisher nie dagewesene Spannung. Einundvierzig Takte eines *Andante* sind außerdem erhalten, gleichsam als Vorspiel zu anderen unvollendeten Meisterwerken,

wie etwa die *b-moll Sinfonie D. 759* von 1822, die berühmte *Unvollendete*. Viele Komponisten und Bearbeiter haben versucht, diese zu ergänzen und sind dabei von zwei noch vorhandenen Seiten eines *Scherzo* ausgegangen. In der Mitte der zwanziger Jahre sollte Schubert mit seinen letzten drei Streichquartetten eine ganz neue Richtung einschlagen. Jene meisterhafte Trilogie bewirkte es, dass der Komponist nur noch wenig Gefallen an seinen früheren Quartettversuchen fand und dies seinen Brüdern auch anvertraute. Als Ferdinand ihm mitteilte, er habe mit ihrem älteren Bruder Ignaz wieder angefangen, seine Quartette zu spielen, antwortete Franz im Juli 1824, er sei über diese häuslichen Quartettabende und insbesondere über Ignaz' Beteiligung nicht wenig überrascht. Außerdem sollten sie andere Quartette spielen, denn in seinen würde nicht viel stecken, abgesehen vielleicht von der Tatsache, dass Ferdinand sie schätzt, der sowieso alles mag, was er macht.

Das **Quartett D 18** „in verschiedenen Tonarten“ wurde wahrscheinlich um 1810 geschrieben und zwei Jahre später vom Hausquartett gespielt; die Veröffentlichung erfolgte erst 1890. Hervorzuheben ist hier das *Menuetto*, das sich in g-moll und B-Dur bewegt und sich gleichsam naiv an Mozart anlehnt. Diesem Werk folgt ein **Quartett in C-Dur D. 32**, von dem lange Zeit nur das mittlere *Menuetto, Allegro-Trio* bekannt war. Die Partitur wurde erst 1950 von J. E. Brown rekonstruiert und bei einem Konzert der BBC vom Aeolian String Quartet aufgeführt. Das **Quartett in B-Dur D. 36**, das unter Salieris Leitung komponiert wurde, stellt in seinem Kopfsatz *Allegro ma non troppo* eine Huldigung an Haydn und dessen Quintenquartett op. 76/2 dar, während das *Andante*, ein reizvolles Stück von seltsamer Zartheit, an Mozart

erinnert. Das *Menuetto-Trio* bringt Entspannung mit einigen gelungenen „Überraschungseffekten“. Der musikalische Stil erweckt bereits den Eindruck, Schubert habe sich nun mehr Freiheit erkämpft, dies sogar im Schluss*allegretto*, das fröhlich dahineilt, mehr als es eine komplexe Thematik behandelt. Das **Quartett in C-Dur D 46**, das in weniger als einer Woche (vom 3. bis zum 7. März 1813) geschrieben wurde, hätte viel mehr Beachtung verdient. Der hilfreiche Einfluss von Mozarts Dissonanzen-Quartett liegt hier klar zutage, wie zum Beispiel in der geheimnisvoll-ernsten *Adagio*-Einleitung mit dem chromatisch abwärtsschreitenden Thema, der ein „italienisches“ *Allegro* mit Tremolowirkungen folgt. Das *Menuetto* in B-Dur lehnt sich an Beethovens 1. Sinfonie op. 21 an. Das *Finale* ist ein lustiges, tänzerisches *Allegro*, eine gewichtlose Spielmusik, die man sich ebenso gut als vierhändiges Klavierstück vorstellen kann. Vom **Quartett in B-Dur D 68** sind nur die beiden mittleren Sätze erhalten geblieben: ein erstes *Allegro* (4/4), das eine enge Verwandtschaft mit dem *Allegro con moto* aus dem D 46 zeigt, während das zweite *Allegro* im 2/4-Takt einem Haydn'schen Rondo ähnelt. Dieses Werk soll am 19. August 1813 vom Hausquartett in seiner Gesamtheit aufgeführt worden sein. Die folgende Komposition, das **Quartett in D-Dur D 74**, das immer noch unter Salieris Aufsicht zwischen dem 22. August und dem 7. September 1813 geschrieben wurde, ist Vater Schubert anlässlich seines Namenstags (am 4. Oktober) gewidmet. Wahrscheinlich hat das Werk bei dieser Gelegenheit seine Uraufführung im Familienkreis erlebt. In formaler Hinsicht mag es etwas schülerhaft erscheinen. Der bemerkenswerteste Satz ist das Eingangs*allegro* (2/2), in dem das Thema sich nur allmählich herausbildet

und aus den begleitenden Figuren der tiefen Streicher emporsteigt, wie es in einer Mozartschen Ouvertüre geschehen kann. Mozarts Einfluss kann ebenfalls im langsamen Satz, einem *Andante con moto* in G-Dur (2/2), festgestellt werden, der an die *Prager Sinfonie K 504* erinnert. Das *Menuetto* und das *Prestofinale* sind durch den gleichsam orchestralen Stil charakterisiert, der dem Widmungsträger so sehr gefiel. Das **Quartett in D-Dur D 94**, das wahrscheinlich auf frühere Skizzen zurückgreift (1811?), erfreut sich trotz Salieris abfälliger Bemerkungen einer echten Beliebtheit. Besonders geschätzt werden an diesem Werk das Leichte und Reizvolle, die ersten Ländlerimitationen in der strengen Quartettform, wie zum Beispiel das B-Dur-*Trio* mit seinem der Bratsche anvertrauten chromatischen Thema. Die kritisch eingestellten Kommentatoren haben auf die wenig kohärente Struktur des Eingangs*allegros* hingewiesen, auf die etwas naive Nachahmung der Mozartschen Kantabilität im *Andante con moto* und im *Menuetto* sowie sie im Schluss-*Presto* echten Schwung vermissen. Dennoch sind die Sätze recht gefällig in ihrem natürlichen Glanz. Ein **Quartettsatz in c-moll**, im April 1814 entstanden, stammt wahrscheinlich aus einer vollständigen Partitur. Von dieser blieb aber nur der Eingangssatz erhalten, allerdings ohne seinen Schlussteil, der anlässlich der Erstausgabe von 1939 in Wien von Alfred Orel rekonstruiert wurde. Das **Quartett in B-Dur D 112** wurde zwischen dem 5. und dem 13. September 1814 in einem Zug komponiert: zum 1. Satz vermerkt der Komponist nicht ohne Stolz „in viereinhalb Stunden verfertigt“! Das Werk wird von der Kritik einmütig begrüßt: nach Einstein knüpft das 8. Quartett in gewissem Maße an das „chromatische“ 4. Quartett an. Dem geistigen

Reifeprozess entspricht hier ein geschmeidigerer Stil, der die allzu sichtbaren Beziehungen zur orchestralen Kompositionsweise tilgt. Der thematische Hauptgedanke beginnt schwebend in der Quinte und nimmt schon den Charakter einer „unendlichen Melodie“ an. Auf diesem Hintergrund hebt sich der zweite Gedanke ab, der mit seinen charakteristischen Triolen die Exposition, die Durchführung und somit den ganzen Satz beherrscht. Dieselbe einheitliche Atmosphäre charakterisiert das *Andante* in g-moll, das dem *Dissonanzenquartett* K.465 verpflichtet ist, und setzt sich im *Menuetto* und im *Trio* fort. Das *Presto*-Finale ist von fröhlicher Erregtheit erfüllt: seine kraft- und schwungvollen Motive werden später auf grandiose und dramatische Weise die große *Sinfonie in C-Dur* D. 944 nähren. Im **g-moll-Quartett D.173**, das in einer typisch Mozartschen Tonart steht, ist der Rhythmus das vorherrschende, einheitsstiftende Element. Er besitzt einen scharf markierten Charakter sowohl im *Allegro con brio* als auch im *B-Dur-Andantino*, wo das auf 1. Violine und Cello verteilte Thema von den Sechzehnteltriolen der mittleren Stimmen begleitet wird. Das *Menuett* weist sogar eindeutig auf das Scherzo der berühmten *g-moll-Sinfonie* K.550 hin, während das *Schlussallegro* zur drängenden Zügigkeit und zum Thema des Kopfsatzes zurückfindet. Das **Quartett in Es-Dur D.87** entstand im November 1813. Die falsche Datierung, die ihm der Verleger Joseph Czerny zugeteilt hatte (1824), wurde berichtigt, als das Manuskript des Werkes wieder aufgefunden wurde. Auch hatte Czerny das *Scherzo* vor das *Adagio* gestellt, was den Eingangssatz *Allegro moderato* der Rolle einer ernstgestimmten Einleitung in das *Adagio* beraubt. Dieses wirkt wie ein stilles Naturbild, das etwas von der Stimmung der *Zauberflöte* in sich trägt.

An der richtigen Stelle hat dann das knappe, etwas herausfordernde *Prestissimo* eine ablenkende Funktion vor den gleichmäßigen Achtelfiguren des heiteren *Trio*. Auch im *Schlussallegro* verrät die gleichsam buffoneske Verve den Einfluss der Mozartschen Oper. Derselbe geschäftstüchtige Verleger hatte das schon 1816 komponierte **Quartett in E-Dur D.353** nachdatiert. Diese letzte Einübung in die Quartettgattung steht immer noch unter dem Einfluss Mozarts und zwar mit italienischem Anflug. Das *Eingangsallegro* wird mit Recht als *con fuoco* bezeichnet und wird von der 1. Violine virtuos gestaltet: sie verleiht dem ersten Thema die nötige Intensität und dem zweiten sangliche Leichtigkeit. Das *Andante* macht in seinem Stoff und seiner unbekümmerten Eleganz Anleihen bei Mozart (*Sinfonie* K. 543). Kühn moduliert es nach Des vor der A-Dur-Coda. *Menuett* und *Trio* sind zugleich durch eine meisterhafte Ausführung und eine lichte Transparenz gekennzeichnet. Das *Schlussallegro* verwertet sogar ein der schon erwähnten *Sinfonie* K. 543 entlehntes Thema, eine Huldigungsgeste zwar, aber eine auffällige.

Der **Quartettsatz in c-moll D.703** gehört einer ganz anderen Ausdruckswelt an. Diesem *Allegro assai* im 6/8-Takt eignet ein zutiefst persönlicher Charakter: es handelt sich um eine dramatisch ernste, ja furchterregende Szene, deren melodische Thematik fast durchgehend von Tremolo-Klängen begleitet wird, wobei die Tonarten c-moll, As-Dur und schließlich C-Dur verwertet werden. Die Durchführung zeigt eine erstaunliche Freiheit in der tonalen Behandlung; sie wird um Nebengedanken bereichert, um eine „spiegelgleiche“ Reexposition, und das Werk schließt mit einer textgetreuen Wiederholung der ersten acht Takte. Im Laufe dieser „Minioper“ ohne Textbuch

spielt das Cello eine neuartige und wesentliche Rolle. Es erweitert radikal seinen Tonumfang vom tiefen C bis zu den höchsten Lagen (mit Daumenaufsatz), die bis dahin selten benutzt wurden. Ein *Andante*-Fragment von 41 Takten (3/4) ist erhalten geblieben und scheint neue Wege zu bahnen, deren Spur aber bald verwischt wird. Nur einen kurzen Augenblick wird eine neue Welt sichtbar... Der Wanderer war immer noch auf der Suche!

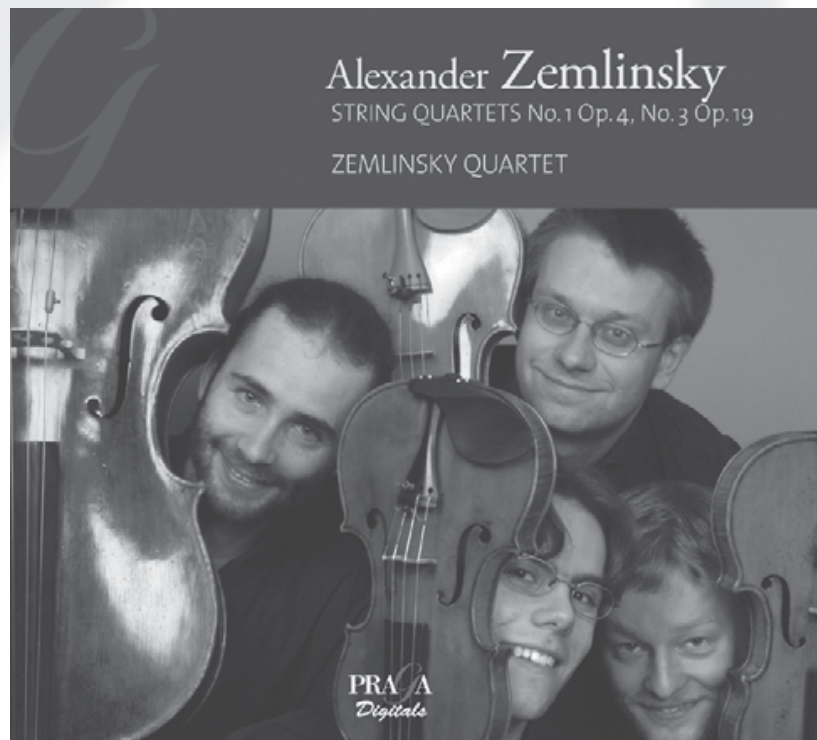
Pierre E Barbier

Deutsche Fassung: Prof. Jean Isler

*Bereits seit seiner Gründung im Jahre 1994 setzt das **ZEMPLINSKY-QUARTETT** (früher **Penguin Quartett**) die große Tradition tschechischer Quartette fort. In dem internationalen Wettbewerb für Streichquartette in London (2006) errang das Quartett den dritten Preis und den Publikumspreis, und in dem internationalen Wettbewerb des renommierten Musikfestivals Prager Frühling (2005) erhielt es den zweiten Preis. Als Sieger ging das Quartett aus mehreren Wettbewerben in Mitteleuropa Länder (1999: Internationaler Beethoven-Wettbewerb; 2003: „New Talent“ Bratislava; 2004: Wettbewerb der Bohuslav-Martinů-Stiftung). Finalist war das Ensemble in dem Wettbewerb der International Concert-Artists-Guild (New York, 2004), 2005 wurde ihm der Jahrespreis des Tschechischen Kammermusikvereins verliehen, 2007 des BANFF Wettbewerb (Kanada).*

Während seiner Studien am Prager Konservatorium und an der Prager Akademie der Musischen Künste (AMU) konzertierte das Quartett mit Mitgliedern berühmter Quartette, u.a. mit dem Talich-Quartett, dem Prager Quartett, dem Kocian-Quartett und dem Pražák-Quartett. Das Ensemble nahm an zahlreichen in- und ausländischen Meisterkursen teil, darunter an einem Meisterkurs der Sommerakademie Reichenau (Österreich), wo es den ersten Preis für die beste Janáček-Interpretation gewann. Das Zemplinsky-Quartett trat auch im Rahmen des ProQuartet-CEMC-Programms in Frankreich auf. Zu den derzeitigen Konsultanten des Quartetts gehört der Cellospieler des Kocian-Quartetts V. Bernásek und der Bratschenspieler des Pražák-Quartetts J. Klusůň. Zur Zeit studiert das Quartett an der Musikakademie Basel (Schweiz) unter W. Levin vom LaSalle-Quartett, als dessen Assistent es auch unterrichtet.

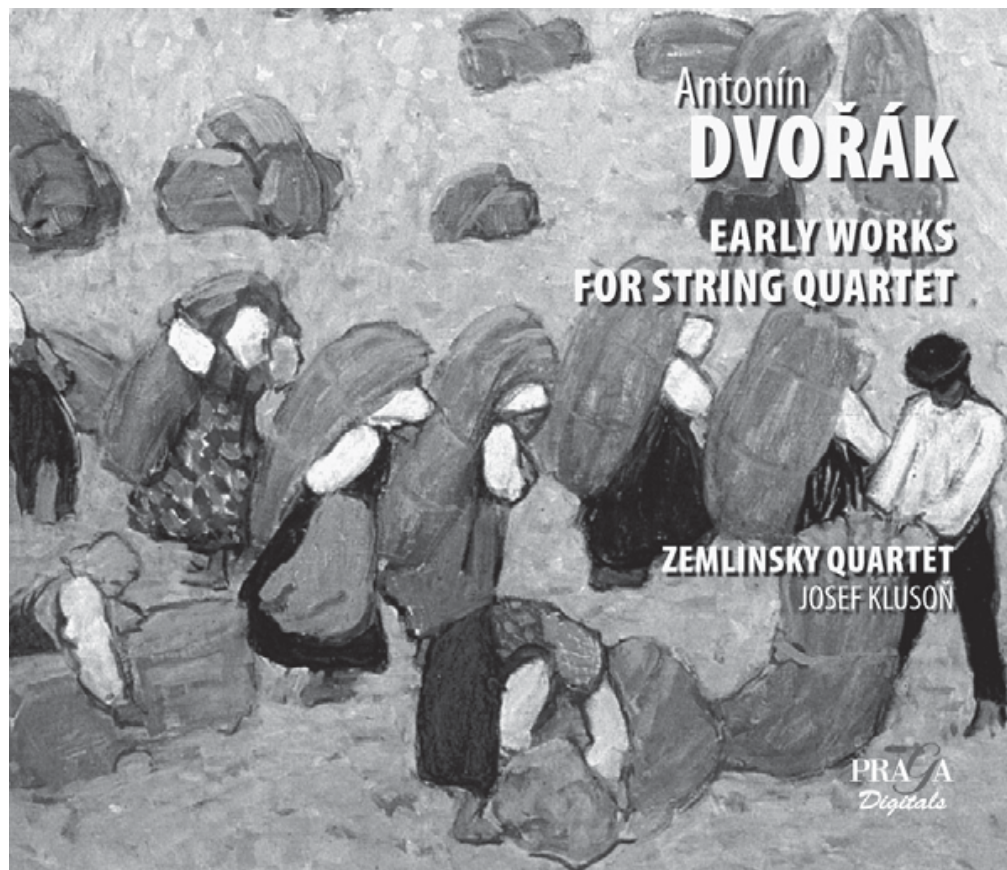
Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA Serien. Bitte besuchen Sie unsere Internetseite www.pragadigitals.com oder schreiben Sie an die AMC, PO.Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.



ALEXANDER ZEMLINSKY
STRING QUARTETS NO.1 OP.4, NO.3 OP.19

ZEMLINSKY QUARTET

PRD 350029



ANTONÍN DVOŘÁK
EARLY WORKS FOR STRING QUARTET



ZEMLINSKY QUARTET
JOSEF KLUSOŇ
PRD 350028



ZEMLINSKY QUARTET

PRA*GA*
Digitals

PRAGA PRD 350 030

RECORDED IN PRAGUE, MARTINEK STUDIO, between May and November 2007

RECORDING PRODUCER : Jiří GEMROT

SOUND ENGINEER, EDITING, MASTERING : Jan LŽIČAŘ

*Cover Illustration : Pierre-Auguste RENOIR, Woman with a Bundle of Firewood, c.1882.
Boston, Museum of Fine Arts 1937. All rights reserved. © Aurora 1971 ©AMC Paris, 2008*