



harmonia  
mundi

SCHUBERT

# String Quintet D.956

Quartettsatz D.703

TOKYO STRING QUARTET

DAVID WATKIN, CELLO

PRODUCTION USA

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

## STRING QUINTET in C major, D.956 “Quartettsatz”, D.703

	<b>Quintet in C major, D.956 (1828)</b>	[53'20]
<b>1</b>	I. Allegro ma non troppo	20'12
<b>2</b>	II. Adagio	13'41
<b>3</b>	III. Scherzo: Presto — Trio: Andante sostenuto	9'50
<b>4</b>	IV. Allegretto	9'35
	<b>Quartet in C minor, D.703, “Quartettsatz” (1820)</b>	[12'15]
<b>5</b>	I. Allegro	9'35
<b>6</b>	II. Andante ( <i>fragment</i> )	2'40

## TOKYO STRING QUARTET

MARTIN BEAVER, KIKUEI IKEDA, VIOLINS

KAZUHIDE ISOMURA, VIOLA

CLIVE GREENSMITH, CELLO

WITH DAVID WATKIN, CELLO (D.956)

**FOLLOWING** a flurry of activity as a composer of string quartets at the tender age of sixteen, Schubert wrote only three further quartets during his period of apprenticeship – one in each of the three succeeding years. Looking back on his early efforts in the summer of 1824, just a few months after he had completed his *Death and the Maiden* Quartet D.810, he seems to have had scant regard for them. Responding to a letter from his elder brother Ferdinand, who described his pleasure at rediscovering those youthful pieces, Schubert told him, ‘it would be better for you to keep to quartets other than mine, for there is nothing to them, except perhaps that you like them, as you like everything of mine’.<sup>1</sup>

Schubert had made a brief return to string quartet writing at the end of 1820, in a manner that showed his ambition to produce a work more intense and dramatic than anything he had attempted in the genre before. But just as his first serious efforts to master the piano sonata some three years earlier had resulted in several aborted projects, so, too, the string quartet of 1820 was destined to remain unfinished. Over the string quartet, as over the piano sonata, loomed the giant figure of Beethoven (‘Who can do anything after Beethoven?’<sup>2</sup> Schubert once complained to his friend Josef von Spaun); and perhaps it was unwise of Schubert to have chosen to make his return to the quartet arena with a piece in C minor – the key Beethoven had made so much his own. In terms of its actual material the one portion of the work Schubert did manage to complete – the so-called *Quarttetsatz*, or ‘Quartet Movement’, D.703 – is of the highest quality, though it is possible that he remained dissatisfied with its unorthodox form. At any rate, he abandoned the score after having composed no more than forty bars of its slow movement. The opening Allegro was published for the first time in 1870, more than forty years after Schubert’s death, while the fragmentary slow movement did not appear in print until 1897, when it was issued in the

1 Besser wird es seyn, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem alles von mir gefällt.

2 wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?

first collected edition of the composer’s works. The editorial board (it included Brahms) regarded the quartet torso as being comparable in value to that of the ‘Unfinished’ Symphony.

Schubert’s Allegro begins in an atmosphere of tension and agitation, with a cumulative crescendo that reaches its climax on the ‘Neapolitan’ chord of D flat. These opening measures are not heard again until the very end of the piece, where the same chord forms part of the forceful concluding cadence. Meanwhile, the recapitulation has been inaugurated with the reappearance of the warmly expressive second subject – not, however, in the home tonality, but in a comparatively distant key. Only in the closing pages does the music at last make its way homewards, with the return of the work’s third theme, now in a gentle C major. That theme is, however, brushed aside in dramatic fashion by the long-delayed reprise of the opening subject.

On 2 October 1828 Schubert wrote from Vienna to the music publisher Heinrich Albert Probst of Leipzig, informing him: ‘Among other things, I have composed three sonatas for piano solo, which I should like to dedicate to *Hummel*. I have also set several poems by *Heine of Hamburg*, which went down extraordinarily well here, and have finally completed a Quintet for 2 violins, 1 viola and 2 violoncellos. I have played the sonatas in several places, to much applause, but the Quintet will only be tried out in the coming days. If any of these compositions are perhaps suitable for you, let me know.’<sup>3</sup>

Six weeks later, Schubert was dead at the age of thirty-one, without having seen any of this miraculous outpouring of music in print. The Heine settings appeared in May 1829, when they were included in the collection published by Tobias Haslinger under the title of *Schwanengesang*; but although Haslinger acquired the rights to the three piano sonatas at the same time, he failed to issue them, and

3 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 Violoncello verfertigt. Die Sonaten habe ich an mehreren Orten mit vielem Beyfall gespielt, das Quintett aber wird dieser Tage erst probirt. Wenn Ihnen vielleicht etwas von diesen Compositionen conveniert, so lassen es wissen.

they had to wait for a further ten years until Anton Diabelli published them. By then Hummel was also no longer alive, and Diabelli inscribed the sonatas instead to Schumann. As for the String Quintet – perhaps the most hauntingly beautiful of all Schubert’s chamber works – it remained unperformed until 1850, when the famous Hellmesberger Quartet took up its cause three years before it was published.

In adding a second cello to the normal string quartet, rather than a second viola (as in the great quintets by Mozart), Schubert was following the example of the many similarly scored works by Boccherini. Boccherini was one of the greatest cellists of his day, and as court composer to King Friedrich Wilhelm II of Prussia his easiest means of pleasing his cello-playing employer was to give him the comparatively undemanding bass-line of the ensemble, and to allow the first cello a prominent high-lying part. What Schubert wanted to do, on the other hand, was to exploit the warm sound of the combined cellos – as he so strikingly does in the memorable second theme of the opening movement, and in one of the episodes of the finale. At other times, Schubert uses violin and cello in octaves, to intensify the melodic line, as in the passionate middle section of the slow movement, and the sombre Trio of the Scherzo.

Schubert’s C major Quintet is a work of deliberate emotional ambiguity – one in which light and shade, serenity and drama are presented in constant alternation. The opening measures are typical of the work’s interplay between the two opposing realms, with the quiet sound of a C major chord immediately followed by the cloud of much darker harmony, before the music dissolves back into the major. At the same time, Schubert divides the ensemble into two string quartets of contrasting sonority: following the conventional quartet scoring of the beginning, the theme moves from major to minor, and from first violin to first cello, with an accompaniment that has the second violin and the viola restricted to their lowest register, and the dark texture underpinned by the second cello. The similarity between the harmonic progression Schubert presents in his opening measures and the beginning of Haydn’s Symphony no.97, in the same key, may

possibly be coincidental; but the start of his recapitulation, where the theme is overlaid with rising staccato arpeggios on the first violin, offers what is surely a conscious reminiscence of yet another C major masterpiece – Mozart’s String Quintet K.515.

In addition to the initial main theme, and the wonderfully mellifluous, ‘winding’ second subject given out in parallel thirds and sixths by the cellos, the opening movement contains a further important idea: a quiet, march-like theme, which, for all its brevity, extends its influence over the whole of the central development section. This central stage of the piece uses the march-like theme in two very different guises: first, in its original crisply rhythmical form, building up an intense argument; and secondly, in a much smoother and calmer transformation in the inner voices, with the second cello maintaining the initial jagged rhythm, and the first violin superimposing a broad new melody. Eventually, the long build-up towards the onset of the reprise begins, with Schubert introducing the violin’s rising staccato figure during the development’s final moments, so that its continuation above the return of the main theme forms a seamless join between development and recapitulation.

Even Schubert never wrote a more poignantly beautiful slow movement than the quintet’s radiantly serene Adagio. As the inner voices give out a slow-moving, long-spun melody, and the second cello adds a pizzicato bass line, the first violin plays a series of halting, hauntingly expressive phrases – almost as though trying to give voice to some deeply felt poetic text. There is, perhaps, something faintly Hungarian about the rhythm of this violin part, and it may remind listeners of the opening melody from another of Schubert’s 1828 masterpieces, the piano duet Fantasy in F minor which he dedicated to his Hungarian pupil Princess Karoline Esterházy von Galánta.

F minor is the key to which Schubert turns for the slow movement’s turbulent middle section. Here, in an overwhelming change of mood, the first violin and first cello launch into a passionate melody, intensified by a syncopated accompaniment from the inner parts, and a ‘running’ accompaniment on the second cello. At last the melody

sinks to an exhausted close and the music appears on the point of dissolving into grief-stricken silence, as faltering chords grope their way back to the home key for the reprise of the opening theme. But now the theme is elaborately varied, and first violin and second cello engage in a florid dialogue while the remaining players maintain their original broad melodic line. Just before the close Schubert threatens for a brief moment to allow the drama of the middle section to erupt again, before instead allowing the piece to sink to a resigned close.

Even the extreme nature of the contrast between the outer and middle sections of the slow movement can do little to prepare us for the astonishing juxtaposition of opposites Schubert presents in the Scherzo and its Trio. One or two of Beethoven's scherzos have a trio in a slower tempo (the Seventh Symphony is a case in point, and a work Schubert knew and admired), but nowhere do we find the two sections of the movement inhabiting such different worlds as here. The Scherzo moves like greased lightning – all braying horns, with much use of the resonant sonority of 'open' strings; but the Trio – shifting the key up, as did the middle section of the slow movement, by a semitone in relation to the remainder of the piece – is like some

sombre chorale, with the horns replaced by solemn trombones.

The finale takes a leaf out of Haydn's book, and begins dramatically in the minor, though in contrast with Haydn's String Quartets op.76 nos.1 and 3, where the use of the minor is maintained right up to the second stage of the recapitulation, Schubert soon allows his minor-mode opening theme to give way to the triumphant sound of C major. The graceful theme of the first episode is as unmistakably Austrian as everything else in this piece; while a third theme featuring the quiet but warm sound of the two cellos playing in parallel seems to recall the opening movement's second subject. During the final pages of this complex fusion of sonata and rondo forms, the tempo accelerates for a helter-skelter conclusion; but in the very last bar a dramatic appoggiatura (a 'leaning' note) on a 'foreign' D flat renews the conflict between keys a semitone apart that lies at the heart of both the slow movement and the scherzo. And so, for all the music's apparent high spirits, the work ends with a sudden shadow falling across its surface, as though Schubert were aware that his life was about to be cut short.

© MISHA DONAT 2010

**APRÈS** l'intense bouillonnement créateur qui le vit se consacrer au quatuor à cordes à l'âge de seize ans, Schubert délaissa le genre et ne composa que trois autres quatuors (un par an) pendant ses années d'apprentissage. Une remarque faite à l'été 1824, quelques mois après avoir achevé *La Jeune Fille et la Mort* (D.810), montre le peu d'attention qu'il accordait à ces efforts juvéniles. En réponse à son frère Ferdinand qui évoquait son plaisir d'avoir redécouvert ces œuvres de jeunesse, Schubert écrivit : "Tu aurais meilleur intérêt à jouer d'autres quatuors que les miens, car ils n'ont vraiment rien pour eux, si ce n'est qu'ils te plaisent – mais tout ce que j'écris te plaît."<sup>4</sup>

À la fin de l'année 1820, son bref regain d'intérêt pour le quatuor à cordes sembla manifester l'ambition de produire une œuvre d'une intensité dramatique dépassant tout ce qu'il avait pu faire dans le genre auparavant. Mais à l'instar des projets avortés dans le domaine de la sonate pour piano, quelque trois ans plus tôt, le quatuor à cordes de 1820 resta inachevé. L'ombre de Beethoven planait sur le quatuor comme sur la sonate ("Qui peut encore envisager d'écrire après Beethoven?"<sup>5</sup>, se plaignit Schubert à son ami Joseph von Spaun). Quoi qu'il en soit, le choix de la tonalité de do mineur – la tonalité par excellence de Beethoven – n'était peut-être pas des plus judicieux. Mais objectivement, le seul mouvement achevé, le fameux *Quartettsatz* ou "mouvement de quatuor" D.703, est d'excellente qualité. Le compositeur était-il insatisfait de la forme peu orthodoxe ? Toujours est-il qu'il abandonna le mouvement lent après seulement quarante mesures et délaissa totalement le projet. L'*Allegro* ne fut publié qu'en 1870, soit plus de quarante ans après la mort de Schubert, et le fragment du mouvement lent ne parut qu'en 1897, dans la première édition des œuvres complètes du compositeur. Pour le comité d'édition (dont Brahms faisait partie), la qualité de ce quatuor fragmentaire était comparable à celle de la *Symphonie inachevée*.

4 Besser wird es seyn, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem alles von mir gefällt.

5 wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?

L'*Allegro* commence dans une agitation dont la tension s'accroît au fil d'un crescendo pour culminer sur un accord "napolitain" de ré bémol. Ces mesures d'ouverture ne reviendront qu'à la fin du mouvement où ce même accord sera intégré à l'énergique cadence conclusive. Entretemps, la récapitulation est introduite par la réapparition du deuxième sujet, expressif et chaleureux – mais dans une tonalité relativement éloignée. Vers la fin du mouvement, le retour du troisième thème, cette fois dans l'agréable tonalité de Do majeur, semble remettre enfin la musique dans son droit chemin. Mais ce thème est théâtralement écarté par la reprise, si longtemps attendue, du thème d'ouverture.

Le 2 octobre 1828, Schubert écrivit de Vienne à l'éditeur Heinrich Albert Probst, à Leipzig : "Entre autres choses, j'ai composé trois sonates pour piano seul, que j'aimerais dédier à Hummel. J'ai aussi mis en musique plusieurs poèmes de Heine de Hambourg, qui ont connu un beau succès ici, et j'ai enfin achevé un quintette pour 2 violons, 1 alto et 2 violoncelles. J'ai joué les sonates en diverses occasions, et elles ont été très applaudies, mais le quintette ne sera déchiffré que dans les jours à venir. Si l'une ou l'autre de ces compositions vous conviennent, veuillez m'en informer."<sup>6</sup>

Schubert mourra six semaines plus tard, à 31 ans, sans avoir vu la publication de cette musique merveilleuse. Les lieds sur des poèmes de Heine parurent en mai 1829, dans le recueil publié par Tobias Haslinger sous le titre "Chant du cygne". Malgré l'acquisition des droits des trois sonates pour piano, Haslinger ne put les éditer. Dix années passèrent avant qu'elles ne soient publiées par Anton Diabelli. Hummel n'étant plus de ce monde, Diabelli fit de Schumann le nouveau dédicataire. Quant au quintette à cordes, sans doute la pièce de musique de chambre la plus envoûtante de tout l'œuvre de Schubert, il ne fut créé qu'en 1850, grâce au célèbre quatuor Hellmesberger qui prit fait et cause pour l'œuvre, trois ans avant sa publication.

6 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 Violoncello verfertigt. Die Sonaten habe ich an mehreren Orten mit vielem Beyfall gespielt, das Quintett aber wird dieser Tage erst probirt. Wenn Ihnen vielleicht etwas von diesen Compositionen conveniert, so lassen es wissen.

En ajoutant un second violoncelle à l'instrumentation habituelle du quatuor à cordes, et non un second alto comme le fait Mozart dans ses sublimes quintettes, Schubert s'inspirait de l'exemple du grand Boccherini. Le violoncelliste virtuose, compositeur de la cour du roi de Prusse Frédéric II, satisfaisait les désirs musicaux de son protecteur, violoncelliste amateur, en lui confiant la partie de basse, relativement simple, de la composition, réservant les pirouettes virtuoses au premier violoncelle. Schubert, quant à lui, voulait exploiter la chaude sonorité de deux violoncelles, ce qu'il réussit admirablement dans le deuxième thème du premier mouvement, et dans un épisode du finale. En d'autres occasions (la section médiane du mouvement lent, frémissante de passion, et le sombre trio du scherzo), le violon et le violoncelle, combinés à l'octave, intensifient la ligne mélodique.

Alternant constamment l'ombre et la lumière, la sérénité et l'inquiétude, le quintette en Do majeur joue délibérément sur l'ambiguïté des émotions. Les mesures d'ouverture sont caractéristiques de cette interaction entre deux mondes opposés : la paisible sonorité d'un accord de Do majeur est immédiatement obscurcie d'un voile harmonique plus sombre avant que la musique ne se fonde à nouveau en majeur. Parallèlement, Schubert divise l'ensemble en deux quatuors à cordes aux sonorités contrastées : au début, suivant les conventions du genre, le thème passe de majeur en mineur, et du premier violon au violoncelle, pendant que dans l'accompagnement, le second violon et l'alto, cantonnés dans leur tessiture la plus basse, créent une texture sombre sous-tendue par le second violoncelle. La similitude entre la progression harmonique de ces premières mesures et celle de l'ouverture de la symphonie n°97 de Haydn est peut-être un hasard, mais le début de la récapitulation, où les arpèges ascendants staccato du premier violon couvrent le thème, est certainement une réminiscence d'un autre chef-d'œuvre en Do majeur : le quintette à cordes K.515 de Mozart.

En plus de son thème initial principal, et du second sujet, tout en courbes mélodieuses, énoncé en tierces et sixtes parallèles par les violoncelles, le premier mouvement expose encore une autre idée :

malgré sa brièveté, un thème tranquille, aux allures de marche, fait sentir son influence sur tout le développement central où il apparaît sous deux aspects bien différents. Dans sa concision rythmique originelle, il développe d'abord un argument d'une grande intensité. Puis, calmant les parties intérieures, il laisse au second violoncelle l'irrégularité du rythme initial sur lequel le premier violon déploie une nouvelle ligne mélodique. Viendra ensuite la longue progression vers le début de la reprise. L'introduction du motif staccato du violon dès la fin du développement permet une transition tout en souplesse vers la récapitulation.

Aucun autre mouvement lent de Schubert n'a la poignante beauté de cet *Adagio* rayonnant de sérénité. Les voix intérieures tissent une longue et lente mélodie, ponctuée en pizzicato par le second violoncelle, et sur laquelle le premier violon chante des phrases expressives, hésitantes, obsédantes, comme s'il tentait d'exprimer une profonde émotion poétique. Le rythme de cette partie de violon a quelque chose de vaguement hongrois qui rappellera peut-être aux auditeurs la mélodie d'ouverture d'un autre chef-d'œuvre schubertien de 1828, la *Fantaisie en fa mineur* pour deux pianos, dédiée à son élève la princesse Karoline Esterházy von Galánta.

Cette même tonalité anime la turbulente section médiane du mouvement lent. Dans un revirement total d'atmosphère, le premier violon et le violoncelle se lancent dans une mélodie passionnée, intensifiée par les syncopes des parties intérieures et les traits rapides ininterrompus du second violoncelle. La mélodie s'arrête enfin, comme épuisée, et la musique semble sur le point de disparaître dans un silence accablé de chagrin, au fil d'accords hésitants cherchant à revenir à la tonalité de départ pour la reprise du thème d'ouverture. Celui-ci fait à présent l'objet de variations élaborées : le premier violon et le second violoncelle dialoguent à l'envi tandis que les autres instruments conservent leur ample ligne mélodique. Juste avant la fin, Schubert laisse brièvement entrevoir une possible réitération de l'éruption dramatique de la section médiane avant de laisser le mouvement s'apaiser dans une conclusion résignée.

Malgré les contrastes extrêmes du mouvement lent, rien ne saurait préparer l'auditeur à la stupéfiante juxtaposition des contraires que sont le scherzo et le trio. Quelques rares scherzos de Beethoven ont parfois un trio dans un tempo plus lent (dans la Septième symphonie, par exemple, que Schubert connaissait et admirait) mais jamais on ne trouve chez lui des mondes aussi différents qu'ici. Le scherzo passe à la vitesse de l'éclair, toutes sirènes hurlantes, pour ainsi dire, dans une stridence sonore accentuée par l'emploi des cordes "à vide". Mais le trio, modulant au demi-ton supérieur par rapport à la tonalité de base (comme la section médiane du mouvement lent), ressemble à un sombre choral, les sirènes se muant en solennels trombones. Prenant modèle sur Haydn, le finale fait une entrée théâtrale en mineur. Mais contrairement aux quatuors opus 76 n°1 et 3 de Haydn, qui poursuivent dans ce mode jusqu'à la seconde phase de la récapitulation, Schubert ne tarde pas à laisser le mineur céder

la place à la radieuse sonorité de Do majeur. La grâce du thème du premier épisode est incontestablement autrichienne, comme tout le reste de la pièce, d'ailleurs. Dans le troisième thème, la sérénité chaleureuse des deux violoncelles en parallèle rappelle le deuxième sujet du premier mouvement. Dans les dernières pages de ce mélange complexe des formes sonate et rondo, le tempo s'accélère et laisse présager une conclusion débridée. Mais dans la dernière mesure, une saisissante appogiature sur un ré bémol "étranger" à l'harmonie ravive cette tension entre tonalités à un demi-ton d'écart qui est au cœur du mouvement lent et du scherzo. Ainsi, malgré l'apparente bonne humeur de cette musique, une ombre tombe soudainement sur sa conclusion, comme si Schubert présentait la fin prochaine de sa courte vie.

© MISHA DONAT 2010

*Traduction : Geneviève Bégou*

**NACH** einer Phase gesteigerten Schaffensdrangs als Komponist von Streichquartetten im zarten Alter von sechzehn Jahren hat Schubert in seinen Lehrjahren nur drei weitere Quartette geschrieben – je eines in den drei darauffolgenden Jahren. Im Sommer 1824, nur wenige Monate nach Vollendung seines Streichquartetts D.810 „Der Tod und das Mädchen“, scheint er diese frühen Versuche rückblickend einigermaßen geringschätzig beurteilt zu haben. Schubert beantwortete einen Brief seines älteren Bruders Ferdinand, der seiner Freude über die Wiederentdeckung dieser Jugendwerke Ausdruck gegeben hatte, mit den Worten: „*Besser wird es seyn, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem alles von mir gefällt.*“

Ende 1820 war Schubert noch einmal kurz auf die Streichquartettkomposition zurückgekommen und hatte sich in einer Art und Weise darum bemüht, die sein Bestreben erkennen lässt, ein Werk von größerer Ausdrucksintensität und Dramatik zuwege zu bringen als alles, was er in der Gattung zuvor erreicht hatte. Es war ihm aber so ergangen wie etwa drei Jahre zuvor mit seinen ersten ernsthaften Versuchen, die Klaviersonate zu meistern: das Ergebnis waren mehrere abgebrochene Arbeiten, und so sollte auch das Streichquartett von 1820 unvollendet bleiben. Im Streichquartett wie in der Klaviersonate hatte er den Giganten Beethoven vor Augen, an dem er sich messen musste („*Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?*“, wie Schubert einmal im Gespräch mit seinem Freund Josef Spaun klagte); und vielleicht war es unklug von Schubert, ausgerechnet mit einem Stück in C-dur in die Arena der Quartettkomposition zurückzukehren – der Tonart, die Beethoven sich so nachdrücklich zu eigen gemacht hatte. Was die musikalische Substanz des Werkteils angeht, den Schubert fertigstellen konnte – den sogenannten *Quartettsatz* D.703 –, so ist dieser von höchster Qualität, es könnte aber sein, dass Schubert mit der unkonventionellen Form unzufrieden war. Jedenfalls brach er die Arbeit an dem Werk ab, nachdem er gerade einmal vierzig Takte des langsamen Satzes komponiert hatte. Das Eröffnungsallegro erschien erst 1870, über vierzig Jahre nach Schuberts

Tod im Druck; der fragmentarische langsame Satz blieb bis 1897 unveröffentlicht und erschien dann in der ersten Auswahlsgabe der Werke des Komponisten. Die Editionsleitung (der auch Brahms angehörte) war der Ansicht, der Quartett-Torso sei in seinem Wert der 7. Sinfonie, der *Unvollendeten* vergleichbar.

Dieses Allegro von Schubert beginnt in einer Atmosphäre gespannter Unruhe mit einem Crescendo aller Instrumente, das seinen Höhepunkt in einem Neapolitanischen Sextakkord auf Des erreicht. Diese Eingangstakte kehren erst ganz am Ende des Stücks noch einmal wieder, und dort ist derselbe Akkord Teil der kraftvollen Schlusskadenz. Zwischendurch wurde die Reprise mit der Wiederkehr des lyrisch-expressiven Seitenthemas eingeleitet – aber nicht in der Grundtonart, sondern in einer einigermaßen entlegenen Tonart. Erst in der Schlussphase macht der Satz Anstalten, zur Grundtonart zurückzukehren, wenn das dritte Thema des Werkes erneut erklingt, jetzt in freundlichem C-dur. Doch dieses Thema wird mit dramatischer Geste beiseitegeschoben von der lange hinausgezögerten Wiederholung des Anfangsgedankens.

Am 2. Oktober 1828 schrieb Schubert aus Wien an den Leipziger Musikverleger Heinrich Albert Probst und teilte ihm mit: „*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. Die Sonaten habe ich an mehreren Orten mit vielem Beyfall gespielt, das Quintett aber wird dieser Tage erst probirt. Wenn Ihnen vielleicht etwas von diesen Compositionen conveniert, so lassen es wissen.*“

Sechs Wochen später starb Schubert im Alter von 31 Jahren, ohne ein einziges der Werke dieser ungeheuer produktiven Schaffensphase gedruckt gesehen zu haben. Die Lieder der Heine-Gedichte erschienen im Mai 1829 als Teil der von Tobias Haslinger unter dem Titel *Schwanengesang* veröffentlichten Sammlung. Haslinger hatte gleichzeitig auch die Rechte an den drei Klaviersonaten erworben, aber er unterließ es, sie zu drucken, und so dauerte es noch weitere zehn

Jahre, bis Anton Diabelli sie publizierte. Zu dieser Zeit war auch Hummel nicht mehr am Leben, und Diabelli eignete die Sonaten stattdessen Schumann zu. Was das Streichquintett angeht – ein Werk von betörender Schönheit, vielleicht das schönste von allen Kammermusikwerken Schuberts –, so blieb es bis 1850 unaufgeführt, dann erst nahm sich das berühmte Hellmesberger Quartett seiner an, drei Jahre bevor es im Druck erschien.

Mit der Entscheidung, das normale Streichquartett nicht durch eine zweite Viola (wie in den berühmten Quintetten von Mozart), sondern durch ein zweites Cello zu erweitern, folgte Schubert dem Vorbild Boccherinis und dervielen Werke, die er für diese Besetzung geschrieben hat. Boccherini war einer der bedeutendsten Cellisten seiner Zeit, und als Hofkomponist des preußischen Königs Friedrichs II. konnte er seinen Cello spielenden Brotherrn am einfachsten dadurch zufriedenstellen, dass er ihm die verhältnismäßig leicht zu spielende Basslinie des Ensembles zuwies und das erste Cello einen anspruchsvollen Part in höherer Lage spielen ließ. Schubert ging es wohl eher darum, den warmen Klang des verdoppelten Cellos auszukosten – wie er es so eindrucksvoll in dem einprägsamen Seitenthema des Kopfsatzes tut und in einem Zwischensatz des Finales. An anderer Stelle lässt Schubert Violine und Cello in Oktavparallelen spielen, um die Melodielinie hervorzuheben, etwa im dramatisch erregten Mittelteil des langsamen Satzes und im düsteren Trio des Scherzos.

Das Streichquintett C-dur von Schubert ist ein in seinem Gefühlsgehalt bewusst ambivalentes Werk – ein Werk, in dem Licht und Schatten, stille Heiterkeit und Dramatik in ständigem Wechsel aufeinander folgen. Die Eingangstakte mit dem ruhigen C-dur-Akkord, auf den sofort die harmonische Eintrübung folgt, bevor die musikalische Bewegung zum Dur zurückführt, sind typisch für das Wechselspiel der beiden gegensätzlichen Stimmungscharaktere in diesem Werk. Gleichzeitig unterteilt Schubert das Ensemble in zwei Streichquartette gegensätzlichen Klangcharakters: der konventionellen Quartettbesetzung der Eröffnung folgend, wechselt das Thema von Dur nach Moll und von der ersten Violine zum ersten Cello mit einer

Begleitung, die die zweite Violine und die Viola auf ihre tiefsten Lagen beschränkt, während das zweite Cello die dunkle Klangstruktur grundiert. Die Ähnlichkeit der Akkordfolgen, die Schubert in den Eingangstakten bringt, mit der Eröffnung von Haydns Sinfonie Nr.97 in derselben Tonart könnte zufällig sein; bei den ersten Takten seiner Reprise hingegen, wo das Thema durch staccato gespielte, aufsteigende Arpeggien kontrapunktiert wird, haben wir es zweifellos mit einer bewussten Reminiscenz an ein anderes Meisterwerk in C-dur zu tun – Mozarts Streichquintett KV 515.

Zu dem eröffnenden Hauptthema und dem wundervoll einschmeichelnden, „gewundenen“ Seitenthema, das in Terz- und Sext-Parallelen von den Celli eingeführt wird, tritt im Kopfsatz ein weiterer wichtiger Gedanke hinzu: ein unscheinbares, marschartiges Motiv, das trotz seiner Kürze prägend für den gesamten Durchführungsteil ist. Dieser Hauptsatz des Stücks verwendet das marschartige Motiv in zwei ganz unterschiedlichen Gestalten: zunächst in seiner ursprünglichen forsch rhythmischen Form, wobei es zu einem eindringlichen thematischen Gedanken anwächst; dann in umgeformter Gestalt, sanfter und ruhiger in den Innenstimmen, während das zweite Cello den straffen Rhythmus beibehält und die erste Violine eine neue, weit ausschwingende Melodie darüberlegt. Schließlich beginnt die langsame Steigerung vor dem Einsetzen der Reprise; dabei führt Schubert in den letzten Takten der Durchführung die aufsteigende Staccato-Figur der Violine ein, die über die Wiederkehr des Hauptthemas hinaus beibehalten wird, so dass sich ein nahtloser Übergang zwischen Durchführung und Reprise ergibt.

Auch Schubert selbst hat nie einen berückenderen langsamen Satz geschrieben als das schwelgend lyrische Adagio dieses Quintetts. Während sich die Mittelstimmen in einer von langem Atem getragenen, breit ausgespannenen Melodie ergehen, grundiert vom Pizzicato-Bass des zweiten Cellos, spielt die erste Violine eine Reihe stockender, betörend stimmungsvoller Phrasen – fast so, als wolle sie einer tiefempfundenen Dichtung Ausdruck geben. Man könnte sagen, der Rhythmus dieses Violinparts hat etwas vage Ungarisches an sich, und er mag den Hörer an die Eröffnungsmelodie eines anderen Meisterwerks

des Komponisten aus dem Jahr 1828 erinnern, an die vierhändige Fantasie in f-moll, die Schubert seiner ungarischen Schülerin, der Komtesse Karoline Esterházy von Galánta gewidmet hat.

F-moll ist auch die Tonart, in die Schubert für den erregten Mittelteil des langsamen Satzes wechselt. In einem abrupten Stimmungsumschwung stürzt sich die erste Violine mit dem ersten Cello in eine aufgeregt wirkende Melodie, deren Ausdruck noch verstärkt wird durch eine synkopierte Begleitung der Mittelstimmen und die „Basläufe“ im zweiten Cello. Schließlich bricht die Melodie erschöpft in sich zusammen, und das musikalische Geschehen droht in kummervoller Stille zu verlöschen, doch dann tasten sich stockend gespielte Akkorde zur Grundtonart zurück und die Reprise mit der Wiederholung des Anfangsthemas beginnt. Aber das Thema ist jetzt kunstvoll variiert, und es entspinnt sich ein figurierter Dialog zwischen der ersten Violine und dem zweiten Cello, während die übrigen Instrumente weiter ihre ursprüngliche, weit ausschwingende Melodielinie spielen. Unmittelbar vor dem Ende tut Schubert einen kurzen Augenblick lang so, als sei ein erneuter Ausbruch der Dramatik des Mittelteils zu befürchten, lässt das Stück dann aber in einem resignierten Schluss ersterben.

Der Kontrast zwischen den Eckteilen und dem Mittelteil des langsamen Satzes ist schroff, dennoch trifft uns das ungewöhnliche Nebeneinander krasser Gegensätze im nachfolgenden Scherzo und seinem Trio einigermaßen unvorbereitet. Es gibt ein paar wenige Scherzi von Beethoven mit einem Trio in langsamerem Tempo (die Sinfonie Nr.7 ist ein Beispiel, ein Werk, das Schubert kannte und bewunderte), aber es ist sonst kein Fall bekannt, in dem die beiden Satzteile derart verschieden sind in ihrem Klangcharakter. Die Bewegung des Scherzos ist rasant –

ein Klang wie Horngeschmetter, und es wird reichlich Gebrauch gemacht vom starken Ton „leerer“ Saiten; das Trio aber – Tonartwechsel wie im Mittelteil des langsamen Satzes mit Rückung einen Halbton aufwärts im Verhältnis zum Rest des Stücks – klingt wie ein düsterer Choral, bei dem feierliche Posaunen an die Stelle der Hörner treten.

Das Finale nimmt sich ein Beispiel an Haydn und beginnt dramatisch in Moll, aber anders als in Haydns Streichquartetten op.76 Nr.1 und 3, wo die Molltonart bis zum Seitensatz der Reprise beibehalten wird, lässt Schubert rasch jubelnden C-dur-Klang an die Stelle seines Eröffnungsthemas in der Molltonart treten. Das anmutige Thema des ersten Zwischensatzes ist so unverkennbar wienerisch wie alles andere in diesem Stück, während ein drittes Thema, das den ruhigen und zugleich leidenschaftlichen Ton der beiden in Parallelen spielenden Celli auskostet, das Seitenthema des Kopfsatzes fortzusetzen scheint. Gegen Ende des Satzes, einer verschlungenen Kombination von Sonatensatz- und Rondoform, kommt es zu einer Temposteigerung bis zu einem überstürzten Schluss; im allerletzten Takt aber lässt eine dramatische Appoggiatura (ein Vorschlag) auf ein „harmoniefremdes“ Des den Konflikt der einen Halbton auseinanderliegenden Tonarten wiederaufleben, der das markanteste Stilmittel sowohl des langsamen Satzes als auch des Scherzos war. Und so endet das Werk, so unbekümmert heiter es sich auch gibt, mit einem plötzlichen Schatten, der auf diese Oberfläche fällt, als habe Schubert gehahnt, dass sein Leben schon bald ein jähes Ende nehmen würde.

© MISHA DONAT 2010  
*Übersetzung Heidi Fritz*



School of Music since 1976 and is quartet-in-residence at New York's 92nd Street Y. Deeply committed to coaching young string quartets, the musicians regularly conduct master classes throughout North America, Europe and Japan. Officially formed in 1969 at the Juilliard School of Music, the Tokyo String Quartet traces its origins to the Toho School of Music in Tokyo, where the founding members were profoundly influenced by Professor Hideo Saito. Soon after its formation, the quartet won First Prize at the Coleman Competition, the Munich Competition and the Young Concert Artists International Auditions. An exclusive collaboration with Deutsche Grammophon (more than 40 landmark recordings) firmly established it as one of the world's leading quartets. The ensemble now records for **harmonia mundi usa** and has recently concluded an acclaimed cycle of Beethoven's complete string quartets.

Regarded as one of the supreme chamber ensembles of the world, the **Tokyo String Quartet** has captivated audiences and critics alike since it was founded 42 years ago. Performing over a hundred concerts worldwide each season, the quartet has a devoted international following that includes the major capitals of the world and extends to all four corners, from Australia to Estonia to Scandinavia and the Far East. The Tokyo Quartet has served on the faculty at the Yale

The Tokyo String Quartet performs on 'The Paganini Quartet', a group of renowned Stradivarius instruments named for legendary virtuoso Niccolò Paganini, who acquired and played them during the 19th century. The instruments have been on loan to the ensemble from the Nippon Music Foundation since 1995, when they were purchased from the Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C.

[www.tokyoquartet.com](http://www.tokyoquartet.com)

Depuis sa création, voici quarante-deux ans, le **Tokyo String Quartet** (Quatuor de Tokyo) fascine le public et la critique et s'est imposé comme l'un des meilleurs ensembles de musique de chambre au monde. Il donne chaque année plus de cent concerts dans le monde entier et se produit dans toutes les grandes capitales, d'Australie en Estonie en passant par la Scandinavie et l'Extrême-Orient. Le Tokyo String Quartet enseigne à la Yale School of Music depuis 1976. Il est aussi quatuor en résidence au centre culturel "92nd Street Y" de New York. Engagés dans une démarche pédagogique auprès des jeunes formations de quatuors, les membres du TSQ animent régulièrement des séminaires en Amérique du Nord, en Europe et au Japon. L'histoire du Tokyo String Quartet, créé officiellement en 1969 à la Juilliard School of Music, commence au Conservatoire Toho de Tokyo, où les membres fondateurs de l'ensemble étudièrent sous l'égide du grand professeur Hideo Saito. Peu après sa création, le quatuor remporta haut la main le Concours Coleman, le Concours de Munich et les Young Concert Artists International Auditions. Sous contrat d'exclusivité avec la Deutsche Grammophon, le quatuor signa plus de 40 enregistrements d'anthologie qui lui assurèrent une place de choix parmi les meilleurs quatuors du monde. Aujourd'hui sous label **harmonia mundi usa**, le quatuor vient d'achever l'intégrale d'un cycle consacré aux quatuors de Beethoven.

Le Tokyo String Quartet joue sur le fameux "Quatuor Paganini", composé de quatre instruments de Stradivarius, autrefois propriété du légendaire virtuose Niccolò Paganini (XIX<sup>e</sup> siècle). La Nippon Music Foundation les a acquis auprès de la Corcoran Gallery of Art de Washington, D.C., en 1995 et les prête à l'ensemble depuis cette date.

Das **Tokyo String Quartet** gilt als eines der angesehensten Kammermusikensembles der Welt; seit seiner Gründung vor 42 Jahren hat es Publikum und Kritik gleichermaßen für sich eingenommen. Das Quartett, das jedes Jahr über hundert Konzerte überall auf der Welt gibt, hat eine treue Anhängerschaft in den Großstädten aller Kontinente, in Australien ebenso wie in Estland, Skandinavien oder Fernost. Das Tokyo String Quartet unterrichtet seit 1976 an der Yale School of Music und ist Quartet-in-residence des New Yorker 92nd Street Y. Die Musiker haben sich die Förderung und Anleitung junger Streichquartette zur Aufgabe gemacht und geben in ganz Nordamerika, Europa und Japan regelmäßig Meisterklassen.

Offiziell wurde das Tokyo String Quartet 1969 an der Juilliard School of Music gegründet, seine Anfänge gehen aber auf die Toho School of Music in Tokio zurück, wo der Einfluss von Professor Hideo Saito die Gründungsmitglieder prägte. Schon bald nach seiner Gründung gewann das Quartett erste Preise beim Coleman-Wettbewerb, beim Wettbewerb in München und bei den Young Concert Artists International Auditions. Eine lange Zusammenarbeit mit der Deutschen Grammophon (mehr als 40 richtungweisende Einspielungen) verschaffte ihm Geltung als eines der weltweit führenden Quartette. Das Ensemble hat jetzt einen Vertrag mit **harmonia mundi usa** und hat unlängst eine von der Kritik gefeierte Gesamtaufnahme der Streichquartette von Beethoven abgeschlossen.

Das Tokyo String Quartet spielt auf Instrumenten, die man nach dem legendären Virtuosen Niccolò Paganini das „Paganini Quartett“ nennt; es ist dies ein Satz berühmter Stradivarius-Instrumente, die im Besitz Paganinis waren und die er im 19. Jahrhundert selbst spielte. Die Instrumente sind eine Leihgabe der Nippon Music Foundation, die sie 1995 von der Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C. erworben hat.



“He not only brings that dedicated scholarly view of playing characteristic of period instrument specialists, but he plays with such huge commitment. He is a great inspiration to me” (Sir Charles Mackerras).

**David Watkin** read music at Cambridge where he was an Instrumental and Choral Scholar. His recordings include sonatas by Vivaldi, Beethoven, Francis Pott, and Haydn’s *Sinfonia Concertante*. He is a member of the Eroica Quartet whose radical recordings (for harmonia mundi usa) of the early Romantics have astonished critics. As well as being a principal player in some of the world’s foremost ensembles, he is in demand as soloist, chamber musician and increasingly, conductor.

[www.davidwatkin.com](http://www.davidwatkin.com)

“Il allie l’approche érudite du spécialiste des instruments anciens à un profond engagement artistique. Il m’inspire énormément.” (Sir Charles Mackerras).

**David Watkin** a étudié la musique instrumentale et chorale à Cambridge. Il a enregistré des sonates de Vivaldi, Beethoven, Francis Pott, et la *Sinfonia Concertante* de Haydn. Il est membre du Quatuor Eroica dont les interprétations radicales (enregistrées sous label harmonia mundi usa) du répertoire romantique ont stupéfait la critique. Violoncelle solo de plusieurs ensembles de renom, soliste et chambriste réputé, David Watkin voit aussi se développer ses activités de chef d’orchestre.

„Er bringt nicht nur diese engagierte wissenschaftliche Betrachtungsweise der in den alten Spieltechniken geschulten Originalklangspezialisten mit, er spielt auch diesem hohen Engagement entsprechend. Er hat eine ungemein inspirierende Wirkung auf mich.“ (Sir Charles Mackerras).

**David Watkin** studierte Musik in Cambridge, wo er Instrumental and Choral Scholar (Chor- und Instrumentalstipendiat) war. Unter seinen Einspielungen sind Sonaten von Vivaldi, Beethoven, Francis Pott und die *Sinfonia Concertante* von Haydn zu nennen. Er ist Mitglied des Eroica Quartet, das mit seinen radikalen Interpretationen (für harmonia mundi usa) von Werken der Frühromantik die Kritik in Erstaunen versetzt hat. Neben seiner Tätigkeit als Hauptakteur einiger der besten Ensembles der Welt ist er als Solist, Kammermusiker und zunehmend auch als Dirigent gefragt.



House of Schubert's death, Vienna 4, Kettenbrueckengasse 6  
(today Schubert Memorial Place)  
Photo: Erich Lessing, akg-images



harmonia mundi s.a.

Cover: Hendrik Willem Mesdag, A Seascape at Sunset, undated  
Oil on canvas, London © Sotheby's / akg-images  
Photos: Marco Borggreve (Tokyo String Quartet)  
Edward Webb (David Watkin)

All texts and translations © **harmonia mundi usa** except as noted  
All texts and translations © harmonia mundi usa

PRODUCTION **USA**

©© 2011 harmonia mundi usa  
1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506  
Recorded in September, 2010  
at Air Studios, Lyndhurst Hall, London, UK  
Producer: Robina G. Young  
Recording Engineer & Editor: Brad Michel  
Recorded, edited & mastered in DSD

**harmoniamundi.com**

HMU 807427