

SCHUBERT

STRING QUARTETS

NO. 13 "ROSAMUNDE"

NO. 14 "DEATH AND THE MAIDEN"

NO. 15 G MAJOR

ARTEMIS

QUARTET



Franz Schubert 1797-1828

CD1

78:23

String Quartet No. 14 'Death and the Maiden' D810

„Der Tod und das Mädchen“. « La Jeune Fille et la Mort »

in D minor . d-moll . en ré mineur

1	I Allegro	15:22
2	II Andante con moto	13:17
3	III Scherzo. Allegro molto – Trio	4:35
4	IV Presto	8:44

String Quartet No. 13 'Rosamunde' D804

in A minor . a-moll . en la mineur

5	I Allegro ma non troppo	12:33
6	II Andante	7:19
7	III Menuetto: Allegretto – Trio	9:11
8	IV Allegro moderato	7:07

CD2

51:35

String Quartet No. 15 D887

in G major . G-dur . en sol majeur

1	I Allegro molto moderato	20:57
2	II Andante un poco mosso	11:44
3	III Scherzo: Allegro vivace – Trio: Allegretto	8:23
4	IV Allegro assai	10:18

ARTEMIS QUARTETNatalia Prischchenko *violin I*Gregor Sigl *violin II*Friedemann Weigle *viola*Eckart Runge *cello*



Artemis Quartet . photo Boris Streubel

Recording the three late Schubert quartets while halfway through our complete Beethoven cycle presented us with a special challenge, as there could hardly be a greater difference between two composers who were contemporaries and held each other in high regard. Schubert's music, which takes song as its artistic starting-point – in terms of its more simple structure as well as its more direct emotional response – stands in marked contrast to the complex density of Beethoven's string quartets. From the gentle melancholy of the 'Rosamunde' quartet via the dramatic concentration of 'Death and the Maiden' to the epic symphonic dimensions of the powerful G major Quartet, his music in its own way also offers something that had never been heard before. In essence, it oscillates constantly between sadness and beauty, between this world and the hereafter, and so always has a unique emotional subtlety. The tracing of all these emotional nuances makes performing the Schubert string quartets an especially precious experience for us, which we would like to share with listeners by means of this recording.

Eckart Runge

SCHUBERT

String quartets

In his own day and for many years afterwards, Franz Schubert was thought of mainly as a song composer. Only a fraction of his instrumental output was performed, and very little of it was published. Moreover, he was seen above all as a cheerful, easy-going composer – the focal point of the celebrated 'Schubertiads', at which the typical mode of expression was folksy Viennese (which is not so very far removed from the simplistic stereotype of the Biedermeier musician or even from the fictional portrayal of the composer in the popular Schubert pastiche operetta *Das Dreimäderlhaus*¹). Today we are more familiar with other aspects of the composer's character: Schubert the loner, the troubled outsider who was capable of expressing not just warm geniality but also the melancholy of the solitary person – the tragic upheavals and those bleak moods in which the world seems temporarily to fall apart. The composer himself recognised this: 'My works are the result of my musical knowledge and of my pain.' Pain, longing, nostalgia – these essential elements of the Romantic sensibility are expressed in his music as powerfully as cheerfulness and consolation. Far from being mutually exclusive, these contrasting aspects form two sides of the

1. Later adapted for Broadway and London's West End as *Blossom Time* and *Lilac Time* respectively.

same coin, and such ambivalence of feeling is the key to Schubert's music.

At the end of March 1824, he told a friend: 'I have written very few new songs, but instead I have tried my hand at several kinds of instrumental music and have composed two string quartets and plan to write a third, and I intend by this means to pave the way towards a grand symphony.' However, the pieces that the composer himself felt to be no more than trial runs for large-scale orchestral music in fact make up a self-contained aesthetic world. The deeply entrenched image of Schubert as standing 'in the shadow of Beethoven' (something that he himself was acutely aware of) long ago gave way to the realisation that his last string quartets are masterworks on a par with those of Beethoven, and should be judged on their own terms and not on those of their classical models. Whereas in Beethoven polyphonic textures and motivic development (that is to say, to a certain extent objective qualities) dominate, with Schubert other aspects come to the fore: the expression of quite personal and intimate feelings – a multi-faceted approach capable of conveying many different shades of meaning simultaneously.

This is already apparent in the thematic construction. The opening of the A minor quartet ushers in a melancholy undulating quaver pattern, set in a rhythmically incisive framework in which sustained notes alternate with rapidly repeated semi-quavers, and with a

broad and elegiac melody arched over the entire texture. All three thematic elements are given a kaleidoscopic treatment: they are heard in combination and separately, each in turn emerging as the focus of attention, with the sunniest and most enchanting moment coming when the melody suddenly switches to the major. Such changes of mode crop up time and again at those points where the technique of composition is used to serve the expression of feelings: emotion takes precedence over analysis.

For the main theme of the Andante, Schubert borrowed one of his favourite melodies – one that he had already used on several occasions, notably in the incidental music for *Rosamunde* – and it is from this theme that the quartet acquired its nickname. At first the emphasis is on the cantabile melody; the middle section brings with it an increase in dramatic tension, after which there is a return to the simple folk-like mood of the opening of the movement. Instead of recalling a courtly dance, the minuet conjures up an atmosphere of melancholy, while the trio section hints at the ländler. The finale is a mixture of rondo and sonata form, and is completely dominated by its joyful main theme, which is characterised by acciaccaturas and dotted rhythms. The movement culminates in a virtuoso tour de force for all four instruments.

The D minor quartet was also written in March 1824. Its nickname refers to the slow movement, which is based on Schubert's song

'Death and the Maiden'. However, with its darkly dramatic colouring and intensely passionate mode of expression, the whole work comes across as a kind of *Totentanz*, or dance of death, in which for long stretches the intimacy of chamber music no longer seems equal to the task of conveying the composer's message (it's not by chance that Gustav Mahler chose to orchestrate this quartet). The basic character of the work is underlined by a relentlessly pounding, insistent 'fate motif' that gives a menacing momentum to the first movement.

The second movement is the centre of gravity of the work. In Matthias Claudius's poem – and also in Schubert's 1817 setting (D531) of this poem – the dying girl at first addresses Death with the words 'Pass by, ah, pass by! / Away, grisly spectre! / I am still young! Go, dear one, / and do not touch me.' Death replies, his words set to a grave hymn-like theme: 'Give me your hand, you lovely, tender creature. / I am your friend, and do not come to punish you. / Take heart! I am not cruel; / you shall sleep softly in my arms.' Only the second verse is used in the quartet movement, first presented in a four-part homophonic version and then used as the basis of a set of variations. But the essence of the first part of the song also makes its presence felt, in that the maiden's situation is evoked by agitated figurations, tremolos and dynamic accents. In the final variation, Schubert stipulated that there should be a gradual crescendo throughout the repeat of the first section – an increase in

intensity which then takes on a motivic dimension. Once the climax has been reached, the tension gradually subsides, and the music finally dies away after a passage based on the same extended note-values as the opening hymn. In terms of content, the dialogue between Death and the Maiden is easy to grasp; formally, this movement combines variation form and the development principle.

Schubert modified scherzo form in a similar manner by varying the repeats in the trio section. Here too, the *Totentanz* association is unmistakable. The same is true of the finale – a tarantella whose relentless 6/8 rhythm inexorably increases the feeling of ferocity and foreboding right up until the prestissimo frenzy of the conclusion.

The first performance of the G major quartet did not take place until 1850, and in 1851 it was published with a posthumous opus number. The work was composed between 20 and 30 June 1826. After the two previous minor-key quartets, which still stick to traditional dimensions, in his last work in the genre Schubert went beyond every norm, in terms of both form and content. One can discern here 'the way towards a grand symphony' – both in the greatly expanded dimensions and, even more so, in the expressive possibilities of this quartet. Instead of conforming to the requirements of bourgeois chamber music, the work is positively experimental in approach, favouring extremes of expression rather than conventional beauty of sound.

Conflict is the order of the day, both in the realm of sonority (as can be heard from the obsessive use of tremolo effects) and in that of harmony (the alternation of major and minor, often switching abruptly between them); these violent contrasts are not so much resolved as brusquely juxtaposed and set against each other. Musical time takes on a whole new dimension in this quartet: some moments seem to be endlessly drawn out, producing the impression of time standing still before giving way to a frenzied sense of forward momentum and then yet another moment in which time seems to be infinitely elastic. All this ultimately defies analysis, as it cannot be reduced to simplistic concepts. In any case, what is at issue here are not so much clearly defined states of mind and quantifiable emotions, but transitional states, ambiguity and the simultaneous co-existence of opposites – the very essence of Romantic poetry. This is apparent right from the opening bars, in which there is no clear sense of tonality or tempo, or any formal reference-point. For long stretches, the music has a recitative-like quality, and comes across as rhapsodic or novelistic: it can be appreciated through literary analogies rather than by reference to traditional musical forms.

The tone of the Andante is set by a long-drawn-out cello melody. This song-like opening is interrupted by a rhapsodic interlude, in which agitation and dramatic outbursts once more predominate. One key element and a basic

characteristic of the composer's style – both in this and the next movement – is note-repetition: the same note is heard three, four or even more times (Schubert often goes so far as to specify a tremolo effect). Note-repetitions can take the form of pulsating links between sections (perhaps alternating between quavers and triplets), can crop up in the course of the development or be part of the basic thematic material (as in the scherzo). Schubert often resorts to repeated notes only as a kind of ornamentation or for emphasis, but he also occasionally uses them to create a highly enigmatic atmosphere, in which case they take on an almost metaphysical dimension. They evade a clear-cut interpretation: sometimes they have a throbbing, sinister murmuring quality, while at other times they can be as relentless as the ticking of a clock. Here too, the mystery of musical time manifests itself. In the scherzo the repeated notes come across as a rather grotesque whispering, after which the calmer trio section, with its rapturously lyrical beauty, stands out as an oasis of serenity amid the frenzied activity of the rest of the movement. The rondo finale is of a similar type to the last movement of the D minor quartet, though what was previously a dance of death is now transformed into something rather more cheerful: a *perpetuum mobile* of intoxicating vitality.

Volker Scherliess

Translation: Paula Kennedy

Die drei späten Schubert Quartette inmitten der Beethoven Gesamteinspielung aufzunehmen, war uns eine besondere Herausforderung. Denn unterschiedlicher könnten zwei Komponisten, die Zeitgenossen waren und sich gegenseitig schätzten, kaum sein. Im Gegensatz zur komplexen Dichte von Beethovens Streichquartetten ist die Musik Schuberts, in seiner künstlerischen Idee vom Lied ausgehend, von schlichterer Struktur sowie von ganz unmittelbarer Sensitivität. Von der zarten Melancholie der „Rosamunde“, über die dramatische Konzentration von „Der Tod und das Mädchen“ bis hin zur episch-sinfonischen Dimension des gewaltigen G-Dur Quartetts, hat auch diese Musik auf einer ganz anderen, eigenen Weise etwas unerhört Neues an sich. Sie folgt im Inneren einer subtilen Linie zwischen Trauer und Schönheit, zwischen Dies- und Jenseits und behält dadurch stets eine einzigartige emotionale Vielschichtigkeit. Diesem Ausdruck menschlicher Zwischentöne nach zu spüren, macht die Streichquartette von Schubert für uns zu einem zeitlos kostbaren Erlebnis, das wir in dieser Einspielung mit dem Zuhörer teilen möchten.

Eckart Runge

SCHUBERT *Streichquartete*

Franz Schubert galt seinen Zeitgenossen und noch lange darüber hinaus vor allem als Liedkomponist. Nur ein Bruchteil seiner Instrumentalwerke wurde aufgeführt, kaum etwas erschien im Druck. Im übrigen sah man ihn vornehmlich als heiteren Komponisten – Mittelpunkt jener berühmten „Schubertiaden“, in denen das volkstümlich Wienerische seinen typischen Ausdruck fand (und wovon es nicht mehr weit zum verniedlichenden Klischee vom Biedermeier-Musiker oder gar zur Operettenfigur im „Dreimäderlhaus“ war). Heute ist uns die andere Seite näher: Schubert der Fremde, der ruhelose Außenseiter, der neben allem heiter Geselligen auch die Melancholie des Einsamen, die tragischen Zuspitzungen und jene Katastrophenstimmungen formuliert, in denen die Welt für einen Moment zusammenzubrechen scheint. Er selbst bekannte: „Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und den Schmerz vorhanden.“ Schmerz, Wehmut, Sehnsucht – diese zentralen Begriffe romantischen Empfindens sprechen aus seiner Musik ebenso stark wie Heiterkeit und Trost. Aber beide Seiten sind nicht getrennt, sondern bedingen einander. Solche Ambivalenz des Fühlens ist ein Schlüssel zu seiner Musik.

Ende März 1824 berichtet er einem Freund: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren



Wilhelm August Rieder (1796-1880), **Franz Schubert** . D.R.

Instrumental-Sachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola und Violoncelle und will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.“ Was er selbst nur als Vorstufen zur großdimensionierten Orchester-musik empfand, bildet in Wirklichkeit eine eigenständige ästhetische Welt. Daß Schubert, wie man es lange (und wie er es selbst wohl auch) empfand, „im Schatten Beethovens“ stand, ist längst der Erkenntnis gewichen, daß es sich gerade bei seinen letzten Streich-quartetten um ebenbürtige Meisterwerke handelt, die im Vergleich mit den klassischen Vorbildern ihre Eigenständigkeit zeigen. Während bei Beethoven polyphone Satzstruktur und motivische Verarbeitung, also gewissermaßen objektive Qualitäten dominieren, tritt bei Schubert eine andere Dimension in den Vordergrund: der Ausdruck ganz persönlichen inneren Fühlens – eine Haltung, die nicht einschichtig ist, sondern vielfältig Nuanciertes zugleich umfassen kann.

Das zeigt sich bereits in der Themenbildung. So bringt der Beginn des a-Moll-Quartetts eine melancholisch schweifende Achtellinie, eingefaßt in ein rhythmisch prägnantes Modell aus gehaltener Note und kurzen Repetitionen, und darüber eine weitausholende schwermütige Melodie. Alle drei thematischen Elemente werden kaleidoskopartig aufgefächert, verbunden und getrennt, unterschiedlich gewichtet und beleuchtet – am berückendsten, beglückendsten

wenn die Melodie unvermittelt in Dur erscheint. Solch tonartliches Changieren gehört immer wieder zu den Momenten, bei denen kompositorische Maßnahmen unmittelbar in seelische Empfindung umschlagen: Emotion statt analytisch Beschreibbarem.

Als Thema des Andante zitiert Schubert eine seiner Favoritmelodien, die er mehrfach – so auch als Zwischenmusik zu „Rosamunde“ – verwandte, was diesem Quartett seinen Beinamen gab. Liedhaft beginnend, bringt der Mittelteil eine dramatische Steigerung, nach der wieder der schlechte Volkston erreicht wird. Das Menuett erinnert kaum mehr an höfischen Tanz, sondern malt ein melancholisches Stimmungsbild. Im Trio erleben wir allenfalls Ländlerreminiszenzen. Der Schlußsatz, eine Mischung aus Rondo und Sonatensatz, ist ganz auf das fröhliche, von Vorschlägen und punktierten Rhythmen geprägte Hauptmotiv bezogen – kulminierend in enorm gesteigerter, durch alle Instrumente geführten Virtuosität.

Das Streichquartett d-Moll entstand im März 1824. Sein Beiname bezieht sich auf den langsamen Satz, dem Schuberts Lied „Der Tod und das Mädchen“ zugrunde liegt. Man hat jedoch das ganze Werk in seiner düster-dramatischen Farbe und Leidenschaftlichkeit als eine Art Totentanz empfunden, wobei über weite Strecken kammermusikalische Intimität nicht mehr zu genügen scheint (nicht von ungefähr hat Gustav Mahler das Werk orchestriert). Der Grundcharakter wird durch das unerbitlich

pochende, wie ein „Schicksalsmotiv“ insistierende Motto unterstrichen, das dem ersten Satz seinen drohenden Impetus verleiht.

Kernstück des Werkes ist der 2. Satz. In Matthias Claudius' Gedicht – und entsprechend in Schuberts Lied (p531) aus dem Jahr 1817 – beschwört zunächst das sterbende Mädchen den Tod: „Vorüber, ach vorüber, geh', wilder Knochenmann, Ich bin noch jung, geh Lieber, Und rühre mich nicht an.“ Choralartig gemessen antwortet der Tod: „Gib deine Hand, du schön und zart Gebild! Bin Freund und komme nicht zu strafen. Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen!“ Nur diese Strophe wird im vierstimmigen homophonen Satz vorgetragen und variiert. Aber auch der innere Gehalt des Anfangsteiles klingt an, indem die Situation des Mädchens in erregten Figuretionen, Tremoli und dynamischen Akzentuierungen aufscheint. In der letzten Variation schreibt Schubert vor, daß die Wiederholung schrittweise lauter zu spielen sei – eine Steigerung, die dann auch motivisch weitergeführt wird, um nach der Klimax zum Schluß hin kontinuierlich abgebaut zu werden, bis der Satz in denselben getragenen Werten ausklingt, mit denen er begonnen hatte. Inhaltlich wird der Dialog zwischen Tod und Mädchen nachvollziehbar; formal gesehen werden Variationstypus und Entwicklungsprinzip verbunden.

Ähnlich modifiziert Schubert die Scherzform, indem er die Wiederholungen im Trio als Variationen gestaltet. Auch hier wird die

Totentanz-Assoziation unüberhörbar. Ebenso im Finale – einer Tarantella, deren Wildheit und fatalistischer Charakter durch die unerbittlich durchlaufenden 6/8-Pulse bis zum Prestissimo-Taumel gesteigert werden.

Die Uraufführung des G-Dur-Streichquartetts fand erst 1850 statt, und 1851 wurde es mit postumer Opuszahl gedruckt. Schubert hatte es zwischen 20. und 30 Juni 1826 komponiert. Nach den beiden, in ihren Ausmaßen traditionell gehaltenen Moll-Quartetten sprengt er hier, in seinem letzten Werk der Gattung, formal wie inhaltlich jede Norm. Man glaubt den „Weg zur großen Sinfonie“ zu spüren – schon in den äußeren Dimensionen, mehr noch im Ausdrucksstreben. Statt des Anspruchs bürgerlicher Kammermusik geht es um experimentelle Züge, statt herkömmlicher Tonschönheit um extremen Ausdruck. Sowohl klanglich (exzessives Tremolospiel) als auch harmonisch (Dur-Moll-Wechsel, oft abrupte Brüche) herrschen Konflikte, die weniger gelöst als schroff neben- und gegeneinandergesetzt werden. Besondere Maßnahmen betreffen die musikalische Zeit: Einzelne Augenblicke scheinen sich ins Unermeßliche auszudehnen, so daß der Moment gleichsam stehenbleibt – und dann wieder hektische Impulse und flächiges Ausbreiten weiter „Zeitflächen“. All das ist analytisch nicht zu fassen, zumal nicht auf einzelne Begriffe zu reduzieren. Überhaupt geht es in dieser Musik kaum mehr um jeweilige Gemütszustände oder klar bestimmbare Affekte, sondern im Sinne

„romantischer Poesie“ um Übergänge, Mehrdeutiges und die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen. Man betrachte nur den Anfang, bei dem Tonart ebenso wie klare Tempo- und Formbezüge schwanken. Über weite Strecken wirkt die Musik rezitativisch, rhapsodisch oder romanhaft – also eher in literarischen Analogien als durch traditionelle musikalische Formen erlebbar.

Im Andante gibt eine getragene Cellolinie den Ton an. Arios ausgesungen, wird sie durch rhapsodische Zwischenteile unterbrochen, in denen wieder Erregtheit und theatralische Ausbrüche vorherrschen. Ein wesentlicher Aspekt – hier wie auch im folgenden Satz und grundsätzlich als Charakteristikum des Schubert-Stils – betrifft die Tonrepetitionen: Folgen von drei oder vier, oft auch mehreren einfachen Schlägen (Extremfall wäre das Tremolo). Sie können als pochende Überleitungsfiguren erscheinen (etwa im Wechsel von Achtel- und Triolenketten), im Verlauf einer Entwicklung hinzutreten oder auch zur thematischen Substanz gehören (so etwa im Scherzo). Oft setzt Schubert sie nur ornamental oder als Bekräftigung ein, aber mitunter werden sie auch zum Ausdruck geheimnisvollster Stimmungen und nehmen dabei geradezu metaphysische Dimensionen an. Klarer Deutung entzogen, haben sie zuweilen etwas Vibrierendes, schicksalhaft Raunendes, mitunter Unerbittliches wie das Ticken eines Uhrwerks. Auch hier offenbart sich das Mysterium der musikalischen

Zeit. Im Scherzo haben sie etwas Grotesk-Wisperndes, wobei das tempomäßig reduzierte Trio in seiner beseligenden kantablen Schönheit wie eine Glücksinsel in aller Hektik aufleuchtet. Das Final-Rondo wirkt wie ein gesteigerter Gegenentwurf zum Schlußsatz des d-Moll-Quartetts, allerdings aus der Totentanz-Tarantella ins Heitere gewendet – ein Perpetuum mobile von mitreißender Verve.

Volker Scherliess

Enregistrer les trois derniers quatuors de Schubert au cœur de l'intégrale de ceux de Beethoven fut pour nous un défi très particulier. Le fait est que deux compositeurs à la fois contemporains et s'estimant mutuellement ne sauraient guère être plus différents. À l'opposé de la complexe densité des quatuors à cordes de Beethoven, la musique de Schubert, dont la conception artistique procède du lied, est plus sobre de structure en même temps que d'une sensibilité absolument immédiate. De la tendre mélancolie de « Rosamunde », en passant par la concentration dramatique de « La Jeune Fille et la Mort », jusqu'aux dimensions généreusement symphoniques du gigantesque Quatuor en *sol* majeur, cette musique porte aussi en elle, d'une manière résolument autre et qui lui est propre, quelque chose d'incroyablement nouveau. Elle se déploie à l'intérieur d'une ligne subtile entre tristesse et beauté, entre ici-bas et au-delà, conservant ainsi en permanence une stratification émotionnelle des plus singulières. Tenter d'exprimer ces demi-teintes profondément humaines a fait pour nous des quatuors à cordes de Schubert une expérience aussi intemporelle que précieuse que nous voudrions, dans le présent enregistrement, partager avec l'auditeur.

Eckart Runge

SCHUBERT

Quatuors à cordes

Franz Schubert, pour ses contemporains mais aussi longtemps après, passait avant tout pour un compositeur de lied. Seule une part infime de sa musique instrumentale était jouée, presque rien n'était publié. Il était du reste avant tout perçu comme un compositeur enjoué – pivot des fameuses *Schubertiaden* où trouvait à s'exprimer un certain esprit populaire viennois dans ce qu'il avait de plus typique (où l'on n'est pas très loin du cliché réducteur du musicien Biedermeier, si ce n'est même du personnage de l'opérette *Das Dreimäderlhaus*²). Aujourd'hui, l'autre facette nous est mieux connue : Schubert l'« étranger », l'*outsider* nomade qui, tout enjouement et convivialité soit-il, sait aussi exprimer la mélancolie du solitaire, les escalades tragiques et ce climat de catastrophe où le monde, le temps d'un instant, semble sur le point de se briser. Lui-même le reconnaissait : « Ce que je produis n'existe qu'à travers mon approche de la musique et de la douleur. » Douleur, mélancolie, désir et nostalgie – ces notions cruciales du sentiment romantique s'expriment à travers sa musique tout aussi puissamment que gaieté et consolation. Or ces deux facettes ne sont pas dissociées mais se conditionnent l'une l'autre. Une telle ambivalence du ressenti est l'une des clés de sa musique.

2. *Singspiel* en trois actes sur une musique d'après Schubert – qui en est aussi le principal protagoniste – arrangé par Heinrich Berté, 1916.

Fin mars 1824, il écrit à un ami : « Côté lied, je n'ai guère de nouveautés, par contre je me suis essayé à différentes choses instrumentales, car j'ai composé deux quatuors pour violon, alto et violoncelle et veux en écrire un autre, et surtout je veux de cette manière me frayer un chemin jusqu'à la grande symphonie. » Ce que lui-même ressentait comme une étape préparatoire à la musique d'orchestre de grandes dimensions relève en réalité d'un univers esthétique à part entière. L'idée que Schubert, comme on se l'est durablement représenté (lui-même aussi, d'ailleurs), était resté « dans l'ombre de Beethoven » s'est depuis longtemps effacée devant la prise de conscience que ses derniers grands quatuors à cordes, précisément, se trouvent être d'incontestables chefs-d'œuvre qui, comparés aux modèles classiques, affirment leur propre originalité. Alors que chez Beethoven la structure polyphonique de la phrase et le traitement thématique dominant, autrement dit des qualités que l'on pourrait qualifier d'objectives, intervient chez Schubert, et au premier plan, une autre dimension : l'expression d'un sentiment pleinement personnel – une attitude non pas d'un seul bloc mais à même d'appréhender de front les nuances les plus variées.

C'est ce qui d'emblée transparait dans l'élaboration thématique. Ainsi le début du Quatuor à cordes en *la* mineur offre-t-il une ligne explorée et vagabonde de croches, ancrée dans un modèle rythmique prégnant où note tenue et brèves répétitions vont de pair, avec au-dessus une

mélodie empreinte d'un puissant élan de mélancolie. Les trois éléments thématiques sont ensuite déployés de façon kaléidoscopique, assemblés et séparés, différemment pondérés et éclairés – pour un résultat particulièrement séduisant et réjouissant lorsque la mélodie soudainement paraît en majeur. Un tel chatoisement de la tonalité relève encore et toujours de ces moments où les procédés compositionnels se transforment directement en sensation de l'âme : l'émotion au lieu de l'analytique et du descriptif.

Comme thème de l'*Andante*, Schubert cite l'une de ses mélodies favorites, utilisée à plusieurs reprises – en guise notamment d'interlude dans *Rosamunde*, ce qui vaut à ce quatuor son surnom. Commencant de manière chantante, la section médiane se double d'une progression dramatique avant de renouer avec le ton simple et populaire du début. Le Menuet n'évoque plus guère la danse de cour mais dépeint une impression mélancolique. Tout au plus perçoit-on dans le Trio des réminiscences de *Ländler*. Le mouvement de conclusion, mélange de rondo et de forme sonate, découle intégralement du joyeux thème principal, que caractérisent appoggiatures et rythmes pointés – jusqu'à culminer tous instruments confondus dans une colossale montée en puissance de virtuosité.

Le Quatuor à cordes en *ré* mineur vit le jour en mars 1824. Son surnom lui vient de son mouvement lent, thématiquement inspiré du lied de Schubert *Der Tod und das Mädchen* (« La Jeune Fille et la Mort »). C'est néanmoins l'œuvre tout

entière, avec sa couleur générale sombre et dramatique, qui fut perçue comme une sorte de *Totentanz* (« Danse macabre »), cependant que sur de longues périodes l'intimité propre au genre de la musique de chambre semble ne plus suffire (si Gustav Mahler a orchestré l'œuvre, ce n'est pas sans raison). Ce caractère primordial se trouve souligné par le motif insistant, à la manière d'un « thème du Destin », qui à travers ses battues impitoyables confère au premier mouvement son élan menaçant.

Le deuxième mouvement constitue l'épicentre de l'œuvre. Dans le poème de Matthias Claudius – et dans le lied correspondant de Schubert (D531) composé en 1817 –, la Jeune Fille mourante implore tout d'abord la Mort [masculin en allemand]: « Passe, ah ! passe ton chemin, / va, effroyable squelette [image de la Camarde] ! / Je suis jeune encore, va, cher ! / Et ne me touche pas. » Et la Mort de répondre, en manière de choral : « Donne ta main, belle et tendre créature ! / Je viens en ami et non pour punir. / Sois courageuse ! Je ne suis si terrible, / doucement dans mes bras il te faut dormir. » Seule cette seconde strophe se trouve transposée (texture homophone à quatre parties) et variée. Cependant, même la teneur des premiers vers s'y trouve suggérée, la situation de la Jeune Fille disparaissant à travers maintes figures agitées, trémolos et accentuations dynamiques. Dans la dernière variation, Schubert indique que la reprise doit être jouée peu à peu plus fort – renforcement intervenant aussi sur le plan

thématique –, pour ensuite diminuer progressivement, une fois passé le sommet d'intensité et jusqu'à ce que le mouvement s'éteigne dans les mêmes valeurs modérées sur lesquelles il avait commencé. Sur le plan du contenu, on peut aisément suivre le dialogue entre la Mort et la Jeune Fille ; sur le plan formel, la variation comme genre et le développement comme technique se trouvent mêlés.

Schubert modifie de même la forme Scherzo en agaçant les répétitions du Trio sous forme de variations. Ici aussi, on ne peut pas ne pas entendre le parallèle avec la *Totentanz*. Même chose dans le finale – tarentelle dont l'impétuosité et le caractère fataliste se trouvent décuplés jusqu'au vertige dans l'ultime *Prestissimo* par une drastique pulsation à 6/8 que rien ne vient entraver.

Le Quatuor à cordes en *sol* majeur ne fut donné en première audition qu'en 1850 et publié l'année suivante, avec un numéro d'opus posthume. Schubert l'avait composé entre le 20 et le 30 juin 1826. Si les deux quatuors en tonalités mineures furent conçus de manière traditionnelle quant à leurs dimensions, dans sa dernière œuvre du genre il fait exploser, en termes de forme comme de contenu, toute norme. On y perçoit le « chemin jusqu'à la grande symphonie » – ne serait-ce qu'en regard des dimensions extérieures et plus encore des visées expressives. En lieu et place des revendications bourgeoises de la musique de chambre se font jour des composantes expérimentales, au lieu de la traditionnelle beauté sonore une

expressivité extrême. Tant sur le plan du timbre (jeu *tremolando* jusqu'à l'excès) que de l'harmonie (alternance majeur-mineur, ruptures souvent abruptes), ce sont ici les conflits qui dominent, moins solutionnés que sèchement juxtaposés ou opposés les uns aux autres. Le temps musical fait l'objet de dispositions particulières : certains instants isolés semblent s'étirer dans le non-mesuré, si bien que le temps paraît pour ainsi dire suspendu – après quoi de nouveau s'ensuivent de frénetiques impulsions et un élargissement s'ouvrant sur d'autres « surfaces de temps ». Tout cela ne saurait être cerné à travers l'analyse et moins encore réduit à de simples concepts. Du reste, il ne s'agit plus dans cette musique d'états d'âme du moment ou d'affects clairement définissables mais, dans l'esprit de la « poésie romantique », de transitions, d'ambiguïtés et de simultanéité des contraires. Il suffit de scruter le début, où la tonalité mais aussi toute perception claire du tempo et de la forme vacillent. Sur de longues périodes, la musique paraît relever du récit, de la rhapsodie ou du roman – comme si l'on pouvait mieux l'approfondir à travers des analogies littéraires que des formes musicales traditionnelles.

Dans l'*Andante*, c'est la noble ligne du violoncelle qui donne le ton. Le chant, de type *arioso*, est interrompu par des épisodes médians d'esprit rhapsodique dans lesquels agitation et débordements théâtraux dominent. Une composante essentielle – ici comme dans le mouvement suivant, caractéristique d'ailleurs fondamentale

du style de Schubert – a trait aux répétitions de notes : par trois ou quatre, mais aussi souvent sous forme de « battues » simples (le cas extrême étant le trémolo). Elles peuvent se présenter sous la forme heurtée de figures de transition (ainsi dans l'alternance de successions de croches et de triolets), surgir dans le cours d'un développement ou relever de la substance thématique (comme dans le Scherzo). Souvent Schubert n'y a recours qu'à titre ornemental ou de renforcement, mais elles se font aussi parfois l'expression de climats des plus mystérieux, prenant dès lors une dimension proprement métaphysique. Se refusant à une interprétation claire, elles s'accompagnent tantôt d'un caractère trépidant, bruissement lourd de conséquences, tantôt de quelque chose d'inexorable, comme le tic-tac d'une horloge. Ici aussi se manifeste le mystère du temps musical. Dans le Scherzo elles sont tel un murmure empreint de grotesque, cependant que le Trio, sur un tempo plus modéré, resplendit par sa radieuse et chantante beauté comme une île enchantée au milieu de tant d'effervescence. Le rondo final fait l'effet d'une contreproposition redoublée à l'endroit du mouvement de conclusion du Quatuor en ré mineur, renouant de fait, à l'opposé de la *Totentanz*-tarentelle, avec un paisible enjouement – *perpetuum mobile* d'une verve enthousiasmante.

Volker Scherliess

Traduction : Michel Roubinet

Recording Siemensvilla Berlin, Germany,
27, 28, 31.V, 1VI.2009 (p887),
30.VI, 1.VII.2009 (p804),
5-8.VII.2009 (p810)

Producer Christoph Franke

Balance engineer Henri Thaon

Sound technician Susanne Beyer

Executive producer Alain Lanceron

Design Marc Ribes

Photos Marc Ribes (cover, inlay);
Boris Streubel (Artemis Quartet)

A Warner Classics/Erato release, ® & © 2012

Parlophone Records Limited

www.erato.com

www.artemisquartet.com

