

SCHUBERT string quintet quartettsatz

a r t e m i s
q u a r t e t
t r u l s m ø r k



Franz Schubert 1797-1828**String Quartet**

in C minor . c-moll . en ut mineur D.703

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | I Allegro assai (Quartettsatz) | 8:30 |
| 2 | II Andante (Fragment) | 2:28 |

Quintet for 2 violins, viola and 2 cellos

in C major . C-dur . en ut majeur D.956 (op. posth. 163)

- | | | |
|---|---|-------|
| 3 | I Allegro ma non troppo | 19:26 |
| 4 | II Adagio | 13:11 |
| 5 | III Scherzo. Presto – Trio. Andante sostenuto | 9:23 |
| 6 | IV Allegretto | 9:47 |

62:50**Truls Mørk** *cello* (D.956)**ARTEMIS QUARTET****Natalia Prischepenko, Gregor Sigi** *violins***Friedemann Weigle** *viola* – **Eckart Runge** *cello*

A premonition of a higher sphere

'My works arise out of my understanding of music and of my pain,' Franz Schubert once declared. His works may offer us countless reasons to marvel at his understanding of the art of composition, but we cannot even begin to get close to his music if we rely only on rational and analytical criteria. There are other factors to be considered too: pain, longing, melancholy. These can often tip over into tragedy and black moods in which it seems that the world is on the verge of disintegration, and are essential aspects of the Romantic sensibility. But they are not the sum total of Schubert's personality: he always finds a way to look beyond such elements, to create music of hope and consolation, and to achieve the serenity to rise above melancholy. 'Whenever I wished to sing of love, it turned to pain,' he said on another occasion. 'And when I wished to sing of pain, it was transformed into love. And so I was divided between love and pain.' It is this ambivalence of feeling that contains the key to the secret of his music. Idyll and abyss, *joie de vivre* and premonitions of death are the polar opposites between which Schubert's world unfolded in all its endless diversity.

In December 1820, he began to write a string quartet in C minor, of which only the first movement was completed – a wild, urgent, in every respect remarkable piece. Its structure tends towards the rhapsodic. It does not follow any

predetermined pattern such as sonata or rondo form, but is instead a kind of free fantasy in which extensive development sections are regularly brought up short by brusque interjections. Formal insertions and expansions, abrupt harmonic shifts, changes of direction and unexpected modulations – all these convey a feeling of disintegration and restlessness. Calmer moments are barely allowed to take hold before they are swept aside by the relentless onrush of the music. The very opening of the piece is remarkable – there is no real main theme, but a basic motif or motto made up of two sharply-drawn elements that return only once, right at the end, but still cast their shadow over the musical development of almost the entire movement. The first element, a rushing tremolo figure, sets the agitated mood of the piece. The second, a step-wise chromatic changing-note motif, serves as a constantly varied melodic building-block. Its step-wise descending movement recalls the sighing figures that were such an essential feature of the Baroque lament. This is followed by an ecstatic cantabile melody in A flat major, which acts as an emotional counterpart to the fevered atmosphere of the opening section. But what does this mean in musical terms? Are we just talking about two contrasting themes? Where are the typical 'first' and 'second' themes so beloved of the textbooks? In terms of analysis – and a number of different interpretations are possible – there are no definitive answers. Instead of relying on textbook forms, Schubert created a piece of music with its

own unique structure, in which his casting aside of classical formal schemes makes the balancing of the sections all the more fascinating. As far as the conventional four-movement plan is concerned, presumably the composer saw no possibility – and no need – to follow up this suspenseful, electrifyingly emotional *Allegro assai* (a piece driven by its own inner turmoil), with three more movements of equal substance. He began work on an *Andante*, but broke this off after 41 bars.

The C major string quintet is Schubert's last and most expressive piece of chamber music. For many music-lovers it represents the highpoint of the entire chamber music repertoire. Of course, one can always try to uncover the secret of this fascination by means of analysis, but such an attempt can never be entirely successful – it can never produce a satisfactory 'explanation'. The external facts are sparse: the autograph of the score has not been preserved, and Schubert made only one reference to the work – on 2 October 1828, he informed a Leipzig publisher that he had composed 'a quintet for 2 violins, 1 viola and 2 cellos'. One may therefore conclude that it was written in September, a few weeks before the composer's death. Apart from this, no reference to the quintet dating from the time of its composition – whether by Schubert himself or his friends or other contemporaries – has come down to us. It was not until a generation later, in 1850, that it was first performed; it was published posthumously in 1853 as Op. 163. For many years

musicians did not know quite what to make of the work, as is illustrated by the fact that Brahms felt obliged to take a stand against the view that it was not a genuine piece of chamber music, but a reduction of a symphony.

The line-up follows the model established by Luigi Boccherini, adding an extra cello to the standard string quartet instead of the second viola favoured by Mozart in his string quintets. But this is the only way in which Schubert emulates Boccherini: his quintet has nothing in common with the divertimento or serenade character of this particular precursor. The work also ignores the conventions of the genre in the scale of the individual movements, and above all in their inner substance – the quintet is a 'final work' not only in the biographical sense, it also stands as the composer's legacy and the summing up of his entire output. The only other works to which it can be compared are the late quartets of Beethoven, but such a comparison throws up more differences than similarities. Whereas with Beethoven, polyphonic structure and motivic development (in other words, objective qualities) predominate, with Schubert another element comes to the fore: the expression of entirely personal emotions. This aspect does not reveal itself in only one way, but is capable of encompassing many different shades of feeling at the same time. It is therefore not so much a question of individual states of mind or clearly defined emotions, but rather as in 'romantic poetry' a question of the ambiguous, the

simultaneity of opposites, and transitional states of mind.

The opening of the work is typical in this respect: already in the second chord there is a move away from the basic tonality of C major, the major mode shifts to the minor and then resolves once more onto the major. In the same way as the harmony is deliberately kept hanging in the balance, the pulse of the music also remains unclear for the time being. We perceive this opening as a slow introduction, which gradually feels its way forward via waves of sound that swell up from a tender pianissimo to a dramatic fortissimo, and the fundamental tempo of the movement is not established until we reach bar 33. In other places there can be heard rhythmic shifts that create a sense of flux between moments of calm and more vigorous passages; sudden pauses (whether sustained chords or complete silences); and changes in the underlying pulse (for example, the alternation of crotchets, quavers and triplets in the accompaniment). The harmonic tensions produced by the fluctuation of veiled and bright, clear passages are also a recurrent feature of the entire quintet. But classifying this work in terms of its compositional techniques does not get us very far. When Schubert carries out a semitone shift in the *Adagio* from F minor to E major, it is all very well to describe what happens in technical terms, but the effect of this passage goes much deeper: it is as if a vision had suddenly appeared. In this slow movement, the lyrical and dramatic aspects are

woven into an inexhaustible world of feeling. The scherzo, with its brusque sequences of dissonances and a trio in slow $4/4$ time (*Andante sostenuto*) that has the effect of a song of mourning, forms an emotional contrast to the *Adagio*, but is motivically related to the end of that movement – evidence of ‘economy of means’ and also one aspect of what Schubert referred to as his ‘understanding of music’.

The finale begins in a dance-like tempo and gradually becomes more and more frenzied (working its way through *più allegro* to *più presto*) in the manner of an operatic stretto. In addition to the regular and abrupt dynamic contrasts, vigorous dotted rhythms and other elements that have already been mentioned, another feature that stands out in this movement is a short tapping motif consisting of three triplets and two crotchets, which forms a delicate accompanying figure. This kind of repetitive figure is typical of Schubert, but if we compare it with similar passages in the first and second movements we can see that here it comes across quite differently: at times it has a quivering, murmuring feel that is full of foreboding and can also be as relentless as the ticking of a clock, while at other times it is purely ornamental. The effect depends on the context in which it occurs. The mystery of musical time, which is revealed here, lends itself just as little to description as does the harmony, which swings between extremes of brightness and demonic gloom. There have been attempts to pin down the effects of this music as ‘sublime,

mysterious, searing, stirring, melting, exulting in melodic and harmonic magic'. But if it 'speaks' to us, it is not in the sense of a statement or a message to be imparted, but as a premonition of a higher sphere.

Volker Scherliess

Translation: Paula Kennedy

Ahnung einer höheren Welt

„Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und den Schmerz entstanden“, bekannte Franz Schubert einmal. So unendlich viele Anlässe es gibt, seinen kompositorischen „Verstand“ zu bewundern – mit rationalem, analytischen Bemühen allein kommt man seiner Musik nicht wirklich nahe. Denn da ist eben die andere Komponente: Schmerz, Sehnsucht, Melancholie. Das sind – bis hin zu tragischen Zuspitzungen und Katastrophenstimmungen, in denen die Welt für einen Moment zusammenzubrechen scheint – zentrale Begriffe romantischen Empfindens. Doch sie stehen bei Schubert nicht allein; er findet immer Wege, die darüber hinausweisen, Töne des Trostes und der Hoffnung, einer Heiterkeit über aller Wehmut. „Wollte ich Liebe singen“, so sagte er ein andermal, „ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich Schmerz nur singen, so ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.“ Erst in dieser Ambivalenz des Fühlens liegt der Schlüssel zum Geheimnis seiner Musik. Idylle und Abgrund, Lebensfreude und Todesahnung sind die äußeren Pole, zwischen denen sich Schuberts Welt in unendlicher Vielfalt erhebt.

Im Dezember 1820 begann er ein Streichquartett in c-Moll, von dem nur der erste Satz vollendet wurde – eine wilde, drängende, in jeder Weise ungewöhnliche Musik. Ihre formale Anlage hat etwas Rhapsodisches. Anders als in

einem vorgegebenem Formmodell wie Sonate oder Rondo, vielmehr in Art einer freien Fantasie wechseln flächige Entwicklungen mit schroffen Umbrüchen. Formale Einschübe und Erweiterungen, harmonische Rückungen, Ausweichungen und unerwartete Modulationen – alles steht im Zeichen von Aufbruch und Unrast. Ruhige Momente beginnen sich kurz zu entfalten, werden aber bald wieder im hektischen Strom fortgerissen. Ungewöhnlich ist schon der Anfang – kein eigentliches Hauptthema, sondern ein aus zwei gestischen Figurationen zusammengesetztes „Urmotiv“ oder „Motto“, das nur noch einmal, unmittelbar am Schluß des Satzes, wiederkehrt, aber die musikalische Entwicklung über weite Strecken prägt. Sein erstes Element, eine hektische Tremolo-Bewegung, bestimmt den erregten Charakter. Das andere, ein stufenweise geführtes chromatisches Wechselnotenmotiv, dient als mehrfach variiertes melodischer Baustein. In seiner abwärts steigenden Schrittfolge mag man einen Anklang an den Grundtypus des barocken Klagegesanges, die berühmte Lamento-Figur, heraushören. Als Antwort folgt eine liedhaft beseligende As-Dur-Melodie, die emotional als Gegensatz zur sonstigen Aufgeregtheit wirkt. Aber worum handelt es sich musikalisch? Um zwei kontrastierende Themen? Wo sind überhaupt, schulmäßig gefragt, das eigentliche, typische „erste“ und „zweite Thema“ zu erkennen? Für die Analyse – und es gibt mehrere gegensätzliche

Deutungsansätze – bleibt hier manches in der Schwebel. Statt schulmäßiger Formen hat Schubert eine Musik ganz eigener Gestalt geschaffen, in der das Ausbalancieren der Glieder gerade dort fasziniert, wo er die klassischen Formschemata umstößt. Und was die übliche Viersätzigkeit betrifft: Vermutlich sah er keine Möglichkeit – und keine Notwendigkeit – diesem spannungsgeladenen, gleichsam elektrisierend emotionalen, von innerer Unruhe getriebenen *Allegro assai* noch drei gleichgewichtige Sätze folgen zu lassen: Das *Andante* bricht nach 41 Takten ab.

Das C-Dur-Streichquintett ist Schuberts letztes und anspruchsvollstes Kammermusikwerk. Vielen Musikfreunden bedeutet es den Gipfel dessen, was überhaupt in dieser Kunst möglich ist. In das Geheimnis solcher Faszination kann man zwar analysierend einzudringen suchen, aber alles was einem bleibt, sind Ansätze – keine „Erklärungen“. Schon die äußeren Fakten sind spärlich: Das Autograph der Partitur hat sich nicht erhalten, und es existiert lediglich eine Äußerung, in der Schubert einem Leipziger Verleger mitteilt, er habe „ein Quintett für 2 Violinen, 1 Viola u. 2 Violoncello verfertigt“ (2. Oktober 1828). Somit kann man rückschließen, daß es im September entstand, wenige Wochen vor seinem Tode. Sonst ist weder vom Komponisten selbst noch von Freunden oder anderen Zeitgenossen irgendeine Notiz aus der Entstehungszeit des Werkes überliefert. Erst eine Generation später,

1850, wurde es erstmals aufgeführt und 1853 als op. post. 163 veröffentlicht. Wie befremdlich diese Musik lange blieb, geht daraus hervor, daß noch Johannes Brahms gegen die Auffassung Stellung nehmen mußte, es handle sich gar nicht um Kammermusik, sondern um die reduzierte Fassung einer Symphonie.

Die Besetzung folgt zwar, indem das Quartett durch ein zusätzliches Violoncello (statt der zweiten Bratsche wie etwa in Mozarts Streichquintetten) erweitert wird, einem von Luigi Boccherini gepflegten Typus. Aber das ist auch alles: mit dem Divertimento- oder Serenandencharakter solchen Vorläufers hat Schuberts Quintett nichts gemein. Und auch sonst überschreitet es alle Konventionen der kammermusikalischen Gattung, sowohl was den Umfang der einzelnen Sätze betrifft, vor allem aber in ihrem inneren Gewicht – ein „letztes Werk“ nicht nur im biographischen Sinne, sondern auch als Vermächtnis und Summe seines Schaffens. Zum Vergleich ließen sich nur die Quartette des späten Beethoven heranziehen, aber auch dabei zeigen sich eher Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Denn 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. Es geht also kaum

mehr um einzelne Gemütszustände oder klar bestimmbare Affekte, sondern im Sinne „romantischer Poesie“ um das Mehrdeutige, die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen und die Übergänge.

Bezeichnend dafür ist schon der Anfang: Die Grundtonart C-Dur wird bereits im zweiten Akkord verfremdet, nach C-Moll umgedeutet, um sich wieder in Dur zu lösen. Wie die Harmonik bewußt in der Schwebelage gehalten wird, so bleibt auch das Zeitmaß zunächst unbestimmt: Wir erleben diesen Beginn wie eine *Adagio*-Einleitung, die langsam, gleichsam tastend in dynamischen Wellen zwischen zartem *Pianissimo* und dramatisch anschwellendem *Fortissimo*, sich das Grundtempo des Satzes erst schaffen muß, bis es nach 32 Takten erreicht wird. An anderen Stellen spüren wir gleichsam „zeitliche Rückungen“ aus dem Gegensatz von Ruhe und Bewegung, dem plötzlichen Innehalten (stehende Akkorde oder Generalpausen) oder den Differenzierungen des rhythmischen Grundmaßes (zum Beispiel Wechsel von Viertel-, Achtel- und Triolenbegleitung). Und auch die harmonischen Spannungen, als Verschleierung und Aufhellung wechselnd, begegnen im ganzen Quintett. Sie kompositionstechnisch einzuordnen, sagt wenig. Wenn Schubert etwa im *Adagio* eine Halbtonrückung von f-Moll nach E-Dur vornimmt, dann ist mit solchem Terminus zwar die Sache benannt, aber die Wirkung dieser Stelle geht viel tiefer: es ist, als leuchte eine Vision auf. Gerade in diesem

langsamen Satz sind lyrischer und dramatischer Ton zu einer unerschöpflichen „Welt des Fühlens“ verwoben. Das *Scherzo* mit seinen schroffen Dissonanzfolgen und einem *Trio* im langsamen 4/4-Takt (*Andante sostenuto*), das wie ein Trauergesang wirkt, bildet einen emotionalen Kontrast zum *Adagio*, ist aber mit dessen Schluß motivisch verwandt – Indiz für „Ökonomie der Mittel“ und damit ein Aspekt dessen, was Schubert „Verstand für Musik“ nannte.

Das *Finale* beginnt tänzerisch und steigert sich bis zum Taumel – *più allegro* und *più presto* – wie eine Opern-Stretta. Neben dynamischen Kontrasten auf engstem Raum, scharfen Punktierungen und anderen bereits genannten Mitteln fällt ein kurzes Pochmotiv auf: drei Triolenschläge und zwei Viertel – eine zarte Begleitfigur. Solche Repetitionen sind charakteristisch für Schuberts Stil, und beim Vergleich mit entsprechenden Stellen im ersten und zweiten Satz erlebt man ihre ganz unterschiedlichen Funktionen: Bald haben sie etwas Vibrierendes, schicksalhaft Raunendes oder auch etwas Unerbittliches wie das Ticken eines Uhrwerks, bald sind sie wieder nur ornamental. Ihre Wirkung beruht auf dem jeweiligen Zusammenhang. Das Mysterium der musikalischen Zeit, das sich hier offenbart, läßt sich ebenso wenig beschreiben wie die Harmonik, die sich als Aufhellung oder Verdüsterung bis ins Dämonische steigern kann. „Größe, Abgründiges, Verbrennen, Aufwühlen, Schmelzen, Schwelgen in melodischem und

harmonischem Klangzauber“ – so hat man die Wirkungen dieser Musik zu benennen versucht. Wenn sie zu uns „spricht“, dann nicht im Sinne einer Aussage oder Botschaft, die sie mitteilen will, sondern als Ahnung einer höheren Welt.

Volker Scherliess

Prémonition d'un monde supérieur

« C'est par la compréhension de la musique et la douleur que mes ouvrages ont vu le jour », reconnaissait Franz Schubert. Aussi innombrables soient les occasions d'admirer cette « compréhension », une approche uniquement rationnelle ou analytique ne saurait permettre de véritablement pénétrer sa musique. C'est là qu'intervient l'autre composante : la douleur, désir et mélancolie.

Telles sont – pouvant aller jusqu'à l'escalade la plus tragique ou ces climats de catastrophe où le monde, pour un instant, semble devoir s'effondrer – les notions essentielles de la sensibilité romantique. On ne peut toutefois les dissocier d'autres éléments qui s'en font les indicateurs : des accents de réconfort et d'espoir, une sorte de sérénité malgré la tristesse et la mélancolie. « Quand je voulais chanter l'amour », écrivit-il dans un texte autobiographique intitulé *Mein Traum* (« Mon rêve », 3 juillet 1822), « il se transformait pour moi en douleur. Et quand je voulais ne chanter que la douleur, elle se transformait en amour. Ainsi j'étais partagé entre l'amour et la douleur. » C'est dans cette ambivalence du sentiment que se trouve la clé du mystère de sa musique. Idylle et abîmes, joie de vivre et anticipation de la mort sont les pôles extrêmes entre lesquels l'univers schubertien déploie son infinie diversité.

En décembre 1820, il entreprit un quatuor à cordes en *ut* mineur dont seul le premier mouvement fut achevé – une musique d'une violence et d'une urgence à tous égards inhabituelles. Sur le

plan formel, il y a là quelque chose de rhapsodique, de différent d'une forme préétablie comme la sonate ou le rondo, plus proche d'une libre fantaisie dans laquelle alternent développements linéaires et bouleversements abrupts. Insertions et élargissements formels, soubresauts harmoniques, feintes et modulations inattendues – tout est ici placé sous le signe d'une impossible immobilité et de l'agitation. Les moments d'apaisement ont à peine le temps de se déployer que déjà les voicis de nouveau emportés par une impulsion frénétique. Le début est d'ailleurs en lui-même insolite – il n'y a pas de thème principal proprement dit, mais un « motif originel », sorte de « devise » constituée de deux figures expressives réunies, lequel reparaît une fois encore, juste avant la fin du mouvement, tout en laissant sa marque sur de larges sections du développement musical. Son premier élément, un trémolo agité, pourvoit au caractère exacerbé de la pièce. L'autre élément, un motif sur note pivot progressant par degrés chromatiques, tient lieu de matériau mélodique soumis à de multiples variations. On pourrait reconnaître dans sa progression descendante comme un écho de la célèbre figure dite *lamento*, ou « chant de plainte » baroque. En guise de réponse s'ensuit une mélodie chantante et radieuse en *la* bémol, qui sur le plan émotionnel fait contrepoids à l'agitation ambiante. Mais de quoi s'agit-il sur le plan musical ? De deux thèmes contrastés ? Comment reconnaître, en termes strictement « académiques », ce qui tient lieu de « premier

thème », si caractéristique, puis de « second thème » ? Pour l'analyse – sachant qu'il y a diverses façons, antinomiques, d'aborder la question – certains aspects demeurent en l'occurrence incertains. Au lieu de s'en tenir à des formes convenues, Schubert crée une musique dont la forme lui est propre et dans laquelle l'équilibre des différentes composantes fascine précisément là où elle entre en conflit avec les schémas classiques. Quant à la nécessité d'organiser le tout en quatre mouvements, il est probable qu'il n'y avait pour lui aucune possibilité – ni nécessité – de faire suivre cet *Allegro assai* si chargé de tension, à la fois électrisant émotionnellement et propulsé par une fièvre intérieure, de trois autres mouvements de même ampleur : l'*Andante* s'interrompt au bout de quarante et une mesures.

Dernière œuvre de musique de chambre de Schubert, le Quintette à cordes en *ut* majeur est aussi la plus exigeante. Pour de nombreux mélomanes, il représente le sommet de ce qu'il est possible d'atteindre dans ce genre spécifique. On pourrait certes tenter de pénétrer par l'analyse le secret d'une telle fascination, mais sans toutefois dépasser le stade de simples propositions – il ne saurait s'agir d'« explications ». Les faits sont en eux-mêmes des plus succincts : la partition autographe n'en est pas conservée, et il ne nous reste qu'une simple déclaration de Schubert à l'éditeur Probst de Leipzig, auquel il disait avoir « réalisé un quintette pour deux violons, un alto et deux violoncelles » (2 octobre 1828). Ce dont on

peut sans doute déduire que l'œuvre fut achevée en septembre, quelques semaines seulement avant sa mort. Il ne subsiste sinon aucun indice, de la part du compositeur, de ses amis ou d'autres contemporains, remontant à l'époque de la composition de l'œuvre. Ce n'est qu'une génération plus tard, à Vienne en 1850, qu'eut lieu la première audition attestée de ce Quintette, suivie en 1853 de sa publication sous le numéro d'opus posthume 163. Pour preuve que cette musique demeura longtemps comme étrangère, il suffit de mentionner que Johannes Brahms prit lui-même position contre l'idée qu'il s'agissait là de musique de chambre, y voyant la version « réduite » d'une symphonie.

La distribution instrumentale, un second violoncelle venant s'ajouter au quatuor traditionnel (au lieu d'un second alto, comme dans les Quintettes à cordes de Mozart), suit une disposition prisée de Luigi Boccherini. La similitude s'arrête cependant là : le Quintette de Schubert n'a rien en commun avec l'esprit du *divertimento* ou de la sérénade mis en œuvre par ses prédécesseurs. Il excède également toutes les conventions de la musique de chambre, à la fois par l'ampleur de ses mouvements successifs mais aussi – et surtout – leur densité interne : une « dernière œuvre » non seulement au sens biographique mais aussi en tant que legs et synthèse de son œuvre. On ne saurait lui comparer que les derniers Quatuors de Beethoven, bien qu'il y ait là aussi plus de divergences que de similitudes. Tandis que chez Beethoven la

structure polyphonique et le traitement thématique dominant – soit, d’une certaine manière, des qualités objectives –, s’impose au premier plan chez Schubert une autre dimension : l’expression d’un sentiment intérieur rigoureusement personnalisé – attitude non pas unidimensionnelle mais à même d’englober les nuances les plus diverses. Il n’est pas ici question d’états émotionnels spécifiques ou d’affects clairement définis, mais au contraire, au sens de la « poésie romantique », d’une pluralité de données émotionnelles s’affirmant à travers la simultanéité d’éléments contraires et leurs transitions.

Le tout débute en apporte d’emblée la confirmation : dès le deuxième accord, la tonalité de base, *ut* majeur, se trouve déviée, s’orientant vers *ut* mineur, pour finalement se résoudre en majeur. De même que l’harmonie est volontairement tenue en suspens, de même la métrique demeure-t-elle de prime abord incertaine : ce début fait l’effet d’une introduction *Adagio* qui lentement, progressant pour ainsi dire par vagues dynamiques entre un *pianissimo* plein de douceur et un *fortissimo* se renforçant de manière dramatique, doit peu à peu générer par elle-même le véritable tempo de base du mouvement, ce à quoi elle parvient après trente-deux mesures. Ailleurs, ce sont des sortes d’« à-coups temporels » que l’on ressent, par le biais de l’opposition entre quiétude et agitation, d’interruptions inopinées (accords suspendus ou pauses observées par l’ensemble des parties) ou encore la différenciation de l’unité de mesure rythmique (par exemple alternance d’un

accompagnement en noires, croches et triolets). De même les tensions harmoniques, se voilant tour à tour ou bien s’éclaircissant, innervent l’ensemble du Quintette. Les classer en termes de technique compositionnelle n’apporte pas grand chose. Lorsque dans l’*Adagio*, par exemple, Schubert « rétrograde » d’un demi-ton, passant de *fa* mineur à *mi* majeur, une telle terminologie permet certes de nommer le procédé, mais l’effet produit à ce moment est d’une tout autre profondeur : c’est comme si une vision s’embrasait. Dans ce mouvement lent précisément, lyrisme et dramatisme se trouvent agrégés en un inépuisable « univers sensitif ». Le Scherzo, avec ses successions abruptes de dissonances et un Trio sur mètre lent à 4/4 (*Andante sostenuto*) faisant l’effet d’un chant funèbre, offre un contraste émotionnel en regard de l’*Adagio*, bien que thématiquement apparenté à la conclusion du mouvement lent – c’est là un indice de cette « économie des moyens » constituant l’un des aspects de ce que Schubert appelait sa « compréhension de la musique ».

Le Finale, qui débute dans un climat proche de la danse, s’intensifie jusqu’au vertige – *più allegro* et *più presto* – telle une strette d’opéra. Outre divers contrastes dynamiques en un espace des plus réduits et une accentuation acérée entre autres moyens déjà évoqués, on remarque un bref motif « pulsant » : triple battue en triolet et deux noires – une douce figure d’accompagnement. De telles répétitions sont caractéristiques du style de Schubert, mais si l’on compare les passages

correspondants des premier et deuxième mouvements, on en saisit alors la fonction si pleinement différente : il y a là tantôt quelque chose de vibrant, sorte de murmure placé sous le signe du destin, mais aussi d'intraitable, comme le tic-tac d'un mécanisme d'horloge, alors qu'ailleurs la fonction est purement ornementale. L'effet produit dépend chaque fois du contexte. Il est tout aussi difficile de décrire le mystère du temps musical qui se révèle ici que l'harmonie, laquelle, tantôt s'illuminant, tantôt s'obscurcissant, atteint à des sommets démoniaques. « Grandeur, profondeur abyssale, puissance incendiaire, troublante, liquéfiante et enivrante de la mélodie et de l'harmonie, pure magie sonore » – ainsi Thrasybulos G. Georgiades (Vandenhoeck & Ruprecht, 1979) a-t-il tenté de cerner les effets de cette musique. Si celle-ci nous « parle », ce n'est pas au sens d'un témoignage ou d'un message qu'elle voudrait nous transmettre, mais en tant que prémonition d'un monde supérieur.

Volker Scherliess

Traduction : Michel Roubinet

Recording Teldex Studio, Berlin (Germany),
26-30.VIII.2007
Producer & balance engineer Michael Silberhorn
Executive producer Alain Lanceron
Photos © Andreas Musculus
Design Marc Ribes

www.artemisquartet.com

A Warner Classics/Erato release, ® & © 2008
Parlophone Records Limited
www.erato.com

This recording and artwork are protected by copyright law. Using Internet services to distribute copyrighted music, giving away illegal copies of discs or lending discs to others for them to copy is illegal and does not support those involved in making this piece of music – including the artist. By carrying out any of these actions it has the same effect as stealing music. Applicable laws provide severe civil and criminal penalties for the unauthorised reproduction, distribution and digital transmission of copyrighted sound recordings.

Merci d'avoir acheté ce disque. Cet enregistrement ainsi que la pochette qui l'accompagne bénéficient d'une protection au titre de la législation sur le droit de la propriété intellectuelle. Utiliser Internet pour diffuser des enregistrements protégés, distribuer des copies de disques et prêter des disques à des tiers pour qu'ils les copient constituent des actes illégaux qui vont à l'encontre des intérêts et des droits des personnes impliquées dans la création des œuvres musicales (les artistes notamment). De tels agissements s'apparentent purement et simplement à du « vol ». La loi prévoit des sanctions civiles et pénales sévères en cas de reproduction, communication et mise à disposition du public d'enregistrements musicaux sans autorisation.

