

SCHUBERT
String Quintet

KUSS QUARTET
MIKLÓS PERÉNYI

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

String Quintet in C D956

Streichquintett C-dur · Quintette à cordes en ut majeur

1	I	Allegro ma non troppo	20.49
2	II	Adagio	14.43
3	III	Scherzo: Presto – Trio: Andante sostenuto	10.29
4	IV	Allegretto	9.46

Total timing: **55.48**

Kuss Quartet

Jana Kuss *first violin*

Oliver Wille *second violin*

William Coleman *viola*

Mikayel Hakhnazaryan *cello*

Miklós Perényi *cello*

**'Would that that time which is timeless would come...':
Schubert's String Quintet in C D956, op. posth. 163**

On Thursday 2 October 1828 Franz Schubert asked his Leipzig publisher Heinrich Albert Probst almost despairingly when his Piano Trio in E flat op.100 D929 would finally be published. 'I long for its appearance.' At the same time he offered Probst some new works: the three piano sonatas D958, D959 and D960, the Heine songs from what would later become *Schwanengesang* D957 'and finally a quintet for two violins, one viola and two cellos', that was to be 'rehearsed for the first time within the next few days'. 'If perhaps any of these compositions would suit your purposes, do let me know. With respectful wishes, Franz Schubert.'

When Schubert wrote these lines he was 31 years old and had 48 days to live. The works he refers to had all been written in the four or five weeks following the end of August: just under 5000 bars of music, 1238 from the String Quintet alone; it is probable that he also set the seven Ludwig Rellstab songs from *Schwanengesang* – another 775 bars of music – during this period. In the weeks that remained to him there would follow another five works, a thousand more bars of music: a *Tantum ergo* in E flat D962, the tenor aria with chorus *Intende voci* D963, the orchestration of the *Hymn to the Holy Spirit* D964, *Der Hirt auf dem Felsen* (The Shepherd on the Rock) D965 and the Johann Gabriel Seidl song 'Die Taubenpost' D965a. Considering the dramatic worsening of Schubert's condition, this is, even in purely quantitative terms, an almost unimaginable output: it seems almost as though he were aware of his imminent death and were composing in a frenzy as the end approached – like a tree that blossoms spectacularly and bears fruit in abundance just before it dies. And yet the real miracle is how much of these works echoes into posthumous eternity. (I know this sounds dramatic – but how else can this music be conveyed in words?)

To put it matter-of-factly, as the musicologist Hans-Joachim Hinrichsen does in his *Schubert-Handbuch* of 1997, the String Quintet 'is rightly considered not only one of the most important of Schubert's works, but one of the most important in the whole chamber music literature'. One can analyse the music – its form, harmonics, metre, melodic – and still never cease to be astonished; from the opening Allegro ma non troppo, which starts with an introduction that seems to precede the main movement and only after a good 30 bars takes on the form of a theme – which then reveals itself as the exposition and development of those virtually amorphous opening bars, which weren't an introduction at all, but the first articulation of the main theme in its 'aggregate state'. Then in the Adagio and the Presto the strange semitone relationships between the outer and central sections, or in the latter case the Trio: E major to F minor, C minor to D flat major. Or the unmistakably Hungarian accents of the furious Allegretto finale – like a recollection of those two happy summers of 1818 and 1824 that Schubert spent teaching music to the two daughters of Count Johann Karl Esterházy on his estate at Zseliz. Parallels can be drawn between the C major of this quintet and that of the 'Great' C major Symphony (D944), the C major Fantasy for violin and piano (D934) or the Franz Grillparzer

cantata *Mirjams Siegesgesang* (D942), also in C major – a key described by Christian Friedrich Daniel Schubart in his *Ideas on Musical Aesthetics* (published posthumously in 1806) as ‘entirely pure’ and equated with the character of ‘innocence, simplicity, naivety [sic!] and the language of children’. Finally we may wonder how Schubert came to compose a string quintet at all, particularly in the less familiar combination with two cellos – there were precedents by Luigi Boccherini, Carl Ditters von Dittersdorf and Georges Onslow, but among Schubert’s immediate influences (Mozart, Michael Haydn, Beethoven...) the instrumentation with a second viola added to the string quartet was more usual.

We can do all this, and much more, and yet still come no closer to the underlying miraculousness of this music. The reader will excuse me if I bring up the notion of eternity once again – but it seems more helpful to me than all the technical musicological and historical facts at our disposal. What Schubert achieves in his Quintet is the complete cancellation of time: a state of suspension diametrically opposed to the pugnacious ‘per aspera ad astra’ thinking of Beethoven. This has nothing (or very little) to do with Schubert’s oft-quoted ‘heavenly length’, coined by Robert Schumann to describe the ‘Great’ C major Symphony, which refers to the horizontal expansion of the music; the timelessness of the String Quintet is far more a vertical phenomenon, a cryptic, bottomless depth in which any concept of time is lost. Sounds that seem to come from nowhere and to fade away without any ‘duration’; beats that keep faltering and seem to be more implied than indicated; an almost static – or at least unmoving rather than developing – tonal structure, a web of profoundly dark melodic threads and chordal clusters. Even the outburst in the central section of the second movement, the powerful extroversion of the Scherzo or the *alla breve* dance (often played far too fast) in the finale are not really aimed at a goal, but are descriptions of a state, mental or otherwise.

The music reflects a longing for endlessness (or indeed, ‘eternity’) of the kind that often makes me think of the closing lines of a poem by the German Baroque poet Paul Fleming, *Gedanken über die Zeit* (Thoughts on Time): ‘Would that that time which is timeless would come/and take us from this time into its own/and take us from ourselves, that we might be/like those from that other time, which is bound by no time at all.’ Or of an image that captures this feeling: the 24th scene from the final part of the Schubert film trilogy *Mit meinen heißen Tränen/Notturmo* (‘With My Hot Tears/Notturmo’) by the Austrian director Fritz Lehner (1986). Schubert – the incomparable Udo Samel – is sitting in his room in his brother Ferdinand’s apartment; in the room where he will die. He is no longer alone. The small room is full of people, crowded with faces. Ferdinand is there, his wife, their daughter, a nurse, [Schubert’s half-sister] Josefa, a new doctor, the attendant ... Josefa gives Schubert a cup of dark tea ... Schubert gazes at the steam rising out of the cup in little clouds. A candle’s flame is reflected in the dark surface of the tea. His hands are trembling, and the luminous spot flickers around on the tea, gathers speed and finally becomes a shimmering trail of light. With the flame in his hand and the music that only he is listening to, while the others sit around him and look on with concerned faces, Schubert has found a beautiful world once again, even if it exists only in a corner of his small room. The music playing is the Adagio from the String Quintet.

Schubert lived to see the publication of his piano trio that he had so eagerly awaited: it was published by Probst in Leipzig in October 1828. The other works he mentioned in his letter of 2 October appeared only after his death: Tobias Haslinger issued the Heine (and Rellstab) songs in May 1829 under the title of *Schwanengesang*, with the indication 'Last Work'. The three piano sonatas were published in April 1839 by Anton Diabelli as 'Franz Schubert's very final composition'. As for the String Quintet, it seems not to have been 'rehearsed for the first time within the next few days', as Schubert had announced to Probst; at least we do not hear of any rehearsal or performance until it was publicly performed at Vienna's Musikverein for the first time on 17 November 1850 – 22 years after Schubert's death – by violinist Joseph Hellmesberger's quartet (with cellist Josef Stransky). The first edition of the *Grand Quintuor* appeared as a posthumous op.163 in early 1853, published by Diabelli's successor C.A. Spina in Vienna.

Michael Stegeman

Translation: Saul Lipetz

„Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme...“:

Franz Schuberts Streichquintett C-dur D956/op. posth. 163

Am Donnerstag, dem 2. Oktober 1828 erkundigt sich Franz Schubert bei dem Leipziger Verleger Heinrich Albert Probst beinahe verzweifelt, wann denn endlich sein Klaviertrio Es-dur op. 100 (D929) veröffentlicht werde? „Ich erwarte das Erscheinen desselben mit Sehnsucht.“ Zugleich bietet er Probst einige neue Werke an: die drei Klaviersonaten D958, 959 und 960, die Heine-Lieder aus dem (später so genannten) *Schwanengesang* D957, „und endlich ein Quintett für zwei Violinen, 1 Viola u. 2 Violoncello“, das „dieser Tage erst probirt“ werden soll. „Wenn Ihnen vielleicht etwas von diesen Compositionen conveniert, so lassen es wissen. Mit aller Achtung gezeichneten Frz. Schubert.“

Als Schubert diesen Brief schreibt, ist er 31 Jahre alt und hat noch 48 Tage zu leben. Die erwähnten Werke sind wohl allesamt in den letzten vier, fünf Wochen seit Ende August entstanden: knapp 5.000 Takte Musik, von denen 1.238 allein auf das Streichquintett C-dur D956 entfallen; auch die sieben Ludwig-Rellstab-Lieder des *Schwanengesangs* – noch einmal 775 Takte – dürfte er in dieser Zeit vertont haben. In den verbleibenden Wochen werden noch fünf weitere Werke folgen, noch einmal knapp 1.000 Takte: Ein *Tantum ergo* in Es-dur D962, die Tenor-Arie mit Chor *Intende voci* D963, die Instrumentation des *Hymnus an den heiligen Geist* D964, *Der Hirt auf dem Felsen* D965 und das Johann Gabriel Seidl-Lied *Die Taubenpost* D965a. Angesichts der dramatisch fortschreitenden Krankheit Schuberts ein schon quantitativ kaum vorstellbares Pensum: Fast scheint es, als sei er sich seines nahen Todes bewusst gewesen und habe geradezu fieberhaft gegen das Ende ankomponiert – wie ein Baum, der besonders prachtvoll blüht und noch einmal überreiche Frucht trägt, bevor er abstirbt. Das eigentliche Wunder aber ist das, was aus diesen Werken in die Ewigkeit hinüberklingt. (Eine pathetische Formulierung, ich weiß: Aber wie sonst soll man diese Musik in Worte fassen?)

Man kann es auch nüchtern ausdrücken, wie der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Hinrichsen 1997 im *Schubert-Handbuch*: Das Streichquintett „gilt mit Recht nicht nur als eines der bedeutendsten Werke Schuberts, sondern der Kammermusikliteratur überhaupt“. Man kann die Musik analysieren – ihre Form, ihre Harmonik, ihre Metrik, ihre Melodik – und kommt aus dem Staunen nicht mehr heraus: Schon das Allegro ma non troppo, das mit einer scheinbar dem Sonatenhauptsatz vorangestellten Introduction beginnt, die erst nach gut dreißig Takten die Form eines Themas annimmt – das sich dann freilich als Entwicklung und Entfaltung jener quasi amorphen Anfangstakte zu erkennen gibt, die eben doch keine Einleitung waren, sondern schon das Kopffthema selbst in seinem ersten „Aggregatzustand“. Dann im Adagio und im Presto die merkwürdigen Halbton-Beziehungen zwischen den Eckteilen und dem jeweiligen Mittelteil, beziehungsweise Trio: E-dur zu f-moll, C-dur zu Des-dur. Oder im furiosen Allegretto-Finale der unverkennbar ungarische Tonfall – wie eine Erinnerung an jene beiden glücklichen Sommer 1818 und 1824, die Schubert als Musiklehrer der beiden Töchter des Grafen Johann Karl Esterházy auf dessen Landgut Zseliz verbracht hatte. Man kann Parallelen zwischen dem C-dur dieses Quintetts zu dem der „Großen“ C-dur-Sinfonie (D944), der C-dur-Fantasie für Violine und Klavier (D934) oder zu der Franz-Grillparzer-Kantate *Mirjams Siegesgesang* (D942) ziehen, die gleichfalls in C-dur steht – einer Tonart, die Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen (1806 postum erschienenen) *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* als „ganz rein“ definiert und mit dem Charakter von „Unschuld, Einfalt, Naivetät [*sic!*], Kindersprache“ gleichsetzt. Und schließlich kann man sich fragen, wie Schubert überhaupt auf die Idee eines Streichquintetts gekommen ist, zudem in der eher ungewöhnlichen Besetzung mit zwei Violoncelli; es gibt dafür zwar Vorbilder bei Luigi Boccherini, Carl Ditters von Dittersdorf oder Georges Onslow, doch in Schuberts Umfeld (Mozart, Michael Haydn, Beethoven...) war eigentlich die Erweiterung des Streichquartetts um eine zweite Viola üblich.

All das kann man tun, und vieles mehr – und kommt dem eigentlichen Wunder dieser Musik wohl doch nicht näher. Pardon, wenn ich noch einmal das Bild der „Ewigkeit“ bemühe; aber es scheint mir hilfreicher als alle kompositionstechnischen und musikhistorischen Fakten. Was Schubert in seinem Streichquintett gelingt, ist eine vollständige Aufhebung von Zeit: ein Schwebzustand, der dem kämpferischen *Per aspera ad astra*-Denken Ludwig van Beethovens diametral entgegen gesetzt ist. Das hat nichts (oder nur wenig) mit dem viel zitierten, auf die „Große“ C-dur-Sinfonie gemünzten Robert-Schumann-Wort von der „himmlischen Länge“ Schuberts zu tun, das sich auf die horizontale Ausdehnung der Musik bezieht; die Zeitlosigkeit des Streichquintetts ist vielmehr ein vertikales Phänomen: eine abgründige, bodenlose Tiefe, in der sich jegliches Zeitgefühl verliert. Klänge, die aus dem Nichts zu kommen und ohne „Dauer“ fortzuklingen scheinen; sachte, immer wieder stockende Pulsschläge, die eher angedeutet als markiert werden; ein fast statisches – jedenfalls eher stehendes als fortschreitendes – Tongebilde, ein Gespinnst aus tief dunklen Melodiefäden und Akkordknoten. Selbst das Aufbäumen im Mittelteil des zweiten Satzes, das kraftvolle Auftumpfen des Scherzos oder der (oft viel zu schnell gespielte) Alla breve-Tanz des Finales sind nicht wirklich zielgerichtet, sondern Befindlichkeits- und Zustandsbeschreibungen.

Die Musik spiegelt eine Sehnsucht nach Unendlichkeit (oder eben „Ewigkeit“) wider, bei der ich oft an die Schlussverse eines Gedichts des deutschen Barock-Lyrikers Paul Fleming denken muss, *Gedanken über die Zeit*: „Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme/und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme,/und aus uns selbst uns, daß wir gleich könnten sein,/wie der itzt jener Zeit, die keine Zeit geht ein.“ Oder an ein Bild, das dieses Gefühl einfängt: Es ist die 24. Szene aus dem letzten Teil der Schubert-Filmtrilogie *Mit meinen heißen Tränen/Notturmo* des österreichischen Regisseurs Fritz Lehner (1986). Schubert – der unvergleichliche Udo Samel – sitzt in seinem Zimmer in der Wohnung des Bruders Ferdinand, in seinem Sterbezimmer. „Er ist nicht mehr allein. Das kleine Zimmer ist voll von Leuten, Gesicht neben Gesicht. Ferdinand ist da, seine Frau, ihre Tochter, eine Pflegerin, [Schuberts Halbschwester] Josefa, ein neuer Arzt, der Pfleger. [...] Josefa gibt Schubert eine Tasse mit dunklem Tee. [...] Schubert betrachtet den aus der Tasse in kleinen Wolken aufsteigenden Dampf. Die Flamme einer Kerze spiegelt sich auf der dunklen Teeoberfläche. Seine Hände zittern, und der Lichtpunkt wandert auf dem Tee herum, wird schneller und schließlich zu einer flirrenden Leuchtspur. Schubert hat mit dem Feuerwerk in der Hand, und der Musik, die nur er hört, während die Herumsitzenden sich sorgenvoll ansehen, wieder eine schöne Welt gefunden, auch wenn sie nur noch in einem Winkel seines kleinen Zimmers existiert.“ Die Musik, die dazu erklingt, ist das Adagio des Streichquintetts.

Die so sehnsüchtig erwartete Ausgabe seines Klaviertrios hat Schubert noch erlebt: Sie erschien im Oktober 1828 bei Probst in Leipzig. Die anderen Werke, die er in seinem Brief vom 2. Oktober erwähnt hat, wurden erst nach seinem Tod veröffentlicht: die Heine- (und die Rellstab-) Lieder brachte Tobias Haslinger im Mai 1829 unter dem Titel *Schwanengesang* heraus, mit dem Hinweis: „Letztes Werk“. Die drei Klaviersonaten erschienen im April 1839 bei Anton Diabelli: „Franz Schubert's allerletzte Composition“. Was das Streichquintett betrifft, so ist es wohl nicht „dieser Tage erst probirt“ worden, wie Schubert Probst angekündigt hatte; jedenfalls weiß man von keiner Probe oder gar Aufführung, bis es am 17. November 1850 – 22 Jahre nach Schuberts Tod – durch das Quartett des Geigers Joseph Hellmesberger (mit dem Cellisten Josef Sransky) im Wiener Musikverein erstmals öffentlich gespielt wurde. Die Erstausgabe des *Grand Quintuor* erschien als postumes Opus 163 Anfang 1853 bei Diabellis Nachfolger C.A. Spina in Wien.

© Michael Stegemann, 2013

« Ah! que vienne donc ce temps où il n'est de temps... » : Le Quintette à cordes de Schubert

Le jeudi 2 octobre 1828, Franz Schubert, presque désespéré, demande à Heinrich Albert Probst, éditeur à Leipzig, quand son Trio avec piano en *mi bémol* op.100 (D.929) pourra enfin paraître. « J'en attends la publication avec impatience. » Dans le même temps, il propose à Probst quelques œuvres nouvelles : les trois sonates pour piano D.958, 959 et 960, les Heine-Lieder de ce que l'on nommera plus tard le *Schwanengesang*

(« Chant du cygne »), D.957, « et enfin un Quintette pour deux violons, un alto et deux violoncelles », qui devait être « essayé pour la première fois ces jours-ci ». « S'il se trouvait quelque chose qui doive vous convenir, faites-le moi savoir. Avec mes respects, signé Frz. Schubert. »

Lorsque Schubert écrit cette lettre, il a trente-et-un ans et encore quarante-huit jours à vivre. Les œuvres mentionnées avaient toutes été composées au cours des quatre ou cinq semaines précédentes, depuis la fin août : environ 5000 mesures, dont 1238 pour le seul Quintette à cordes en *ut* majeur D.956 ; il est probable que c'est également durant cette période qu'il mit en musique les sept lieder du *Schwanengesang* sur des poèmes de Ludwig Rellstab – soit quelque 775 mesures en plus. Au cours des semaines restantes devaient suivre cinq autres œuvres, pour encore 1000 mesures environ : un *Tantum ergo* en *mi* bémol D.962, l'air pour ténor avec chœur *Intende voci* D.963, l'instrumentation de l'*Hymnus an den heiligen Geist* (« Hymne au Saint-Esprit ») D.964, les lieder *Der Hirt auf dem Felsen* (« Le Pâtre sur le rocher ») D.965 et *Die Taubenpost* (« Le Pigeon voyageur ») D.965a, sur un poème de Johann Gabriel Seidl. Soit une quantité de travail presque inimaginable compte tenu de la progression dramatique de la maladie de Schubert : on a pour ainsi dire le sentiment que Schubert, ayant conscience de sa mort toute proche, déploya autant de fiévreuse énergie pour contrer par la composition cette fin annoncée – tel un arbre offrant une floraison particulièrement somptueuse et portant une dernière fois une surabondance de fruits avant de mourir. Mais le vrai miracle tient à ce que ces œuvres renferment d'ores et déjà une part d'éternité. (Une formulation pathétique, je le sais bien, mais comment cerner cette musique à travers les mots?)

On peut aussi l'exprimer sobrement, comme le musicologue Hans-Joachim Hinrichsen dans son *Schubert-Handbuch* (« Manuel Schubert ») de 1997 : le Quintette à cordes « passe à juste titre non seulement pour l'une des œuvres les plus significatives de Schubert, mais aussi de toute la littérature de la musique de chambre ». On peut analyser la musique – sa forme, son harmonie, sa métrique, sa thématique – sans cesser un instant d'être émerveillé : ne serait-ce que par l'*Allegro ma non troppo* qui s'ouvre sur une introduction semblant précéder le mouvement initial de forme sonate, introduction ne prenant qu'au bout d'une trentaine de mesures la forme d'un thème – qui, naturellement, se révèle être le développement et l'affirmation de ces mesures introductives presque amorphes, lesquelles n'étaient donc pas une introduction mais déjà le thème initial proprement dit sous sa « forme physique » première. Puis dans l'*Adagio* et dans le *Presto* par ces étranges relations à intervalle de demi-ton entre les parties extérieures et leur section centrale respective ou, s'agissant du second, du Trio : de *mi* majeur à *fa* mineur, d'*ut* majeur à *ré* bémol majeur. Ou encore par l'enthousiaste finale *Allegretto* rehaussé d'intonations résolument *alla* « tzigane » – telle une réminiscence de ces deux étés heureux de 1818 et 1824 que Schubert avait passés, en tant que professeur de musique des deux filles du comte Johann Karl Esterházy, dans la propriété que ce dernier possédait à Zseliz [aujourd'hui en Slovaquie]. On peut établir un parallèle entre l'*ut* majeur de ce Quintette et celui de la Symphonie D.944, dite la « Grande », de la Fantaisie pour violon et piano D.934 ou bien du Chœur pour voix mixtes *Mirjams Siegesgesang* (« Chant de victoire de Myriam ») D.942,

sur un poème de Franz Grillparzer, qui tous, donc, sont également en *ut* majeur – une tonalité que Christian Friedrich Daniel Schubart, dans son ouvrage *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (« Idées pour une esthétique de l'art musical ») paru à titre posthume en 1806, définit comme étant « tout à fait pure » et à laquelle il associe les notions d'« innocence, candeur, naïveté, langage des enfants ». On peut aussi se demander comment Schubert en est tout simplement venu à l'idée d'un quintette à cordes, qui plus est dans une distribution assez inhabituelle, avec deux violoncelles. Il y avait certes les précédents de Luigi Boccherini, Carl Ditters von Dittersdorf ou Georges Onslow, mais dans l'entourage de Schubert (Mozart, Michael Haydn, Beethoven...), l'élargissement du quatuor se faisait communément au bénéfice d'un second alto.

On peut se livrer à tout cela et à bien plus – sans pour autant approcher de plus près l'authentique miracle de cette musique. Pardon si je mets une fois encore à contribution l'image de l'« éternité », mais elle me semble d'un plus grand secours que toutes les données de technique compositionnelle et d'histoire de la musique. Ce à quoi Schubert parvient dans son Quintette à cordes, c'est une complète abolition du temps : un état de suspension diamétralement opposé à la pensée combative de type *per aspera ad astra* [« Par des sentiers ardu jusqu'aux étoiles »] d'un Ludwig van Beethoven. Cela n'a rien (ou très peu) à voir avec la formule fréquemment citée de Robert Schumann qui, à propos de la Symphonie en *ut* majeur, la « Grande », parlait de « célestes [ou divines] longueurs », ce qui se réfère à un développement horizontal de la musique. L'intemporalité du Quintette à cordes est davantage un phénomène vertical : une profondeur abyssale, véritablement sans fond, où toute notion de temps disparaît. Des sonorités qui semblent venir de nulle part et qui sans « durée » continuent de résonner; des pulsations délicates comme sans cesse suspendues, davantage suggérées que marquées; une image sonore presque statique – en tout cas plus immobile qu'en progression –, un entrelacs de lignes mélodiques des plus sombres et de grappes d'accords. Même la manière dont la partie centrale du deuxième mouvement semble se cabrer, l'allure bravache du Scherzo ou la danse *alla breve* (jouée souvent beaucoup trop vite) du finale ne tendent pas vers un but précis mais ne sont que des descriptions d'états, aussi bien d'âme que d'esprit.

La musique reflète un ardent désir d'infini (ou justement d'« éternité »), ce qui me fait souvent penser aux derniers vers du poème de Paul Fleming, poète allemand de l'ère baroque, *Gedanken über die Zeit* (« Pensées sur le temps ») : « Ach daß doch jene Zeit, die ohne Zeit ist, käme/und uns aus dieser Zeit in ihre Zeiten nähme,/und aus uns selbst en, daß wir gleich könnten sein,/wie der itzt jener Zeit, die keine Zeit geht ein. » – « Ah! que vienne donc ce temps où il n'est de temps/et que de ce temps il nous mène dans son temps,/et que hors de nous-mêmes aussitôt nous soyons/maintenant de ce temps où n'entre nul temps. » Ou bien à une image cinématographique restituant cette sensation : il s'agit de la 24^{ème} scène de la dernière partie de la trilogie Schubert *Mit meinen heißen Tränen/Notturmo* (« Avec mes chaudes larmes/Nocturne ») réalisée pour la télévision par Fritz Lehner (1986). Schubert – l'incomparable Udo Samel – est dans sa chambre, chez son frère Ferdinand, dans sa chambre mortuaire. « Il n'est plus seul. La petite pièce est pleine de gens, visage contre

visage. Ferdinand est là, sa femme, leur fille, une garde-malade, [la demi-sœur de Schubert] Josefa, un nouveau médecin, un infirmier. [...] Josefa donne à Schubert une tasse de thé noir. [...] Schubert observe la vapeur qui de la tasse en petits nuages s'élève. La flamme d'une bougie se reflète sur la surface brune du thé. Ses mains tremblent, et le point lumineux se déplace sur le thé, de plus en plus vite, jusqu'à finalement devenir une trace lumineuse vacillante. Schubert, avec en main ce feu d'artifice et cette musique que lui seul entend, tandis que les personnes assises tout autour se regardent d'un air inquiet, a de nouveau trouvé un monde merveilleux, même s'il n'existe plus que dans un coin de sa petite chambre. » La musique que l'on entend durant cette scène est l'*Adagio* du Quintette à cordes.

L'édition si ardemment attendue de son Trio avec piano, Schubert put encore s'en réjouir : l'œuvre parut en octobre 1828 chez Probst, à Leipzig. Ce n'est toutefois qu'après sa mort que les autres œuvres mentionnées dans sa lettre du 2 octobre furent publiées : les lieder sur des poèmes de Heine (et de Rellstab) furent réunis et édités en mai 1829 par Tobias Haslinger sous le titre de *Schwanengesang* avec l'indication « Letztes Werk » (« Dernière œuvre »). Les trois sonates pour piano parurent en avril 1839 chez Anton Diabelli : « La toute dernière composition de Franz Schubert ». Quant au Quintette à cordes, sans doute ne fut-il pas « essayé pour la première fois ces jours-ci », ainsi que Schubert l'annonçait à Probst – du moins ignore-t-on tout d'une quelconque répétition ou exécution, jusqu'à sa première audition publique, le 17 novembre 1850 : vingt-deux ans après la mort de Schubert, par le Quatuor du violoniste Joseph Hellmesberger (avec le violoncelliste Josef Stransky) au Musikverein de Vienne. La première édition du *Grand Quintuor* parut début 1853 à Vienne, à titre posthume et sous le numéro d'Opus 163, chez C.A. Spina, successeur de Diabelli.

Michael Stegemann

Traduction : Michel Roubinet

Jana Kuss plays a violin by Carlo Ferdinando Landolfi, made in 1756.

Oliver Wille plays a violin by Stephan-Peter Greiner, made in 2006.

William Coleman plays a viola by Carlo Antonio Testore of 1735.

Mikayel Hakhnazaryan plays a cello by Carlo Giuseppe Testore, c.1690.

Biographies of the artists can be found on www.onyxclassics.com.

Künstlerbiographien finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Vous trouverez des biographies des artistes sur www.onyxclassics.com.



Miklós Perényi

Executive producer: Bernhard Wallerius (WDR)

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Recording location: Leonhard-Gläser-Saal der Siegerlandhalle, Siegen, 18–20 December 2012

Recording producer: Christian Schmitt

Balance engineer: Stefan Deistler

Photos: Neda Navaee (Kuss Quartet); Kata Schiller (Miklós Perényi)

Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd 

Produced by Westdeutscher Rundfunk Köln, and first broadcast in 2012. Licensed by WDR mediagroup GmbH

www.kussquartet.com

www.kussquartet.de

www.onyxclassics.com

onyx

Also available on ONYX



ONYX 4066

Schubert · Berg: String Quartets
Kuss Quartet



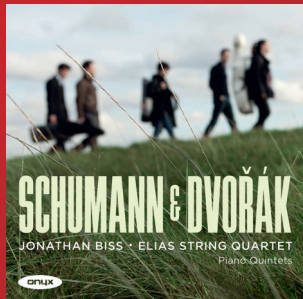
ONYX 4077

Schubert: Winterreise
Florian Boesch · Malcolm Martineau



ONYX 4090

Tchaikovsky · Stravinsky · Schnittke etc.
Kuss Quartet



ONYX 4092

Dvořák · Schumann: Piano Quintets
Jonathan Biss · Elias Quartet

ONYX 4119

www.onyxclassics.com