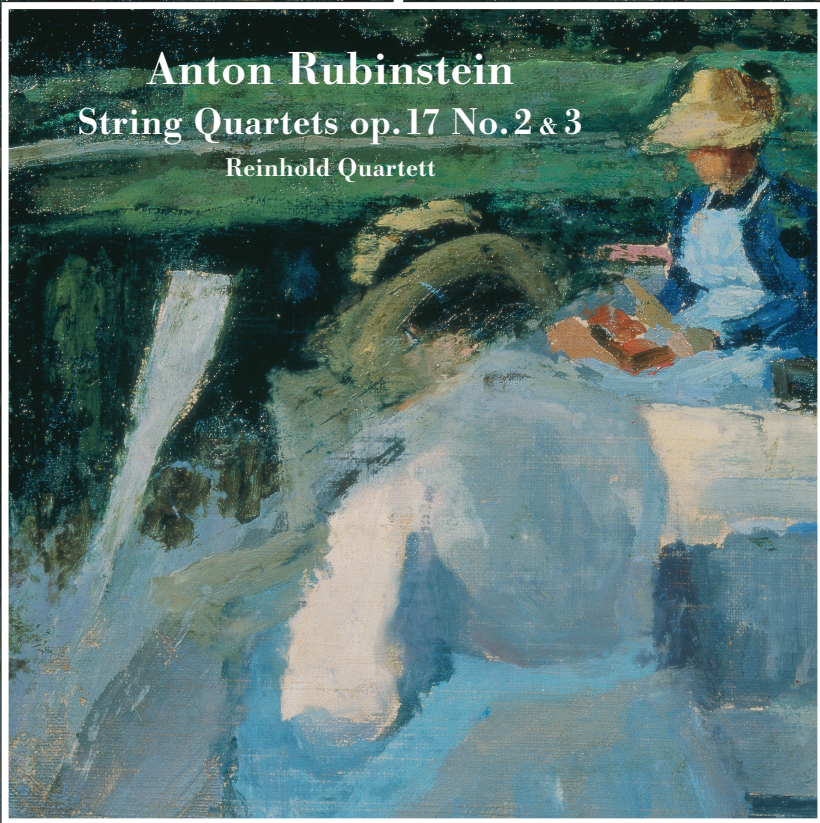
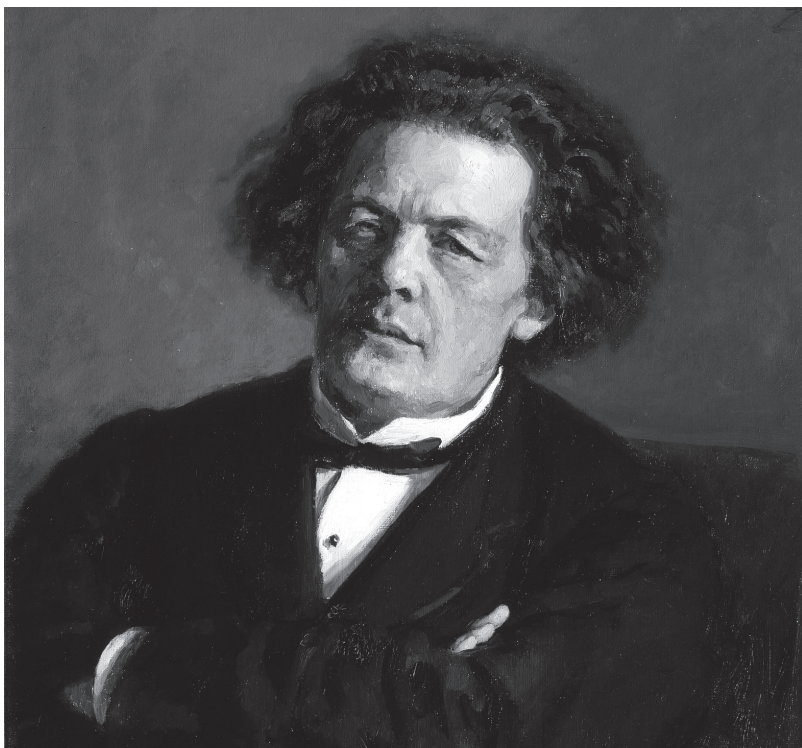


*cpo*

Anton Rubinstein  
String Quartets op.17 No.2 & 3  
Reinhold Quartett





Anton Rubinstein (Painting: Ilya Repin, 1881)



## **Anton Rubinstein** (1829–1894)

### **String Quartet op. 17 No. 3 in F major** **28'48**

1	Allegro moderato	9'06
2	Allegro	4'37
3	Andante	7'16
4	Allegro assai	7'49

### **String Quartet op. 17 No. 2 in C minor** **26'21**

5	Moderato	10'50
6	Allegro molto vivace	4'20
7	Andante	3'49
8	Moderato	7'22

**T.T.: 55'15**

## **Reinhold Quartett**

**Dietrich Reinhold**, Violin

**Tobias Haupt**, Violin

**Norbert Tunze**, Viola

**Dorothee Erbiner**, Violoncello



Reinhold Quartett (© Fotostudio Jenny L. Stadthaus)

## **Anton Rubinstein und seine Streichquartette op.17 Nr.2 und Nr.3 (1852/53)**

Warum komponiert ein 22-jähriger Starpianist Streichquartette? Als Anton Rubinstein 1852 sein erstes Quartett-Opus 17 in Angriff nahm, konnte er bereits auf eine erfolgreiche internationale Karriere zurückblicken. Er war in Vychvatinec, damals zum russischen Reich gehörend, heute nahe der Grenze der Republik Moldau und der Ukraine gelegen, als Sohn eines russischen Vaters und einer deutschen Mutter zur Welt gekommen, mit beiden Kulturen und Sprachen aufgewachsen und mit seiner zum orthodoxen Christentum konvertierten Familie nach Moskau gezogen. Ebenso wie sein jüngerer Bruder Nikolai wurde Anton von frühester Kindheit auf die Musikerlaufbahn vorbereitet. Die klavierspielende Mutter legte die Anfangsgründe und sorgte dafür, dass ihre beiden Söhne von den besten Lehrern Moskaus unterrichtet wurden. Anton begann im Alter von fünf Jahren zu komponieren und war keine zehn Jahre alt, als er sein erstes Konzert als Pianist gab. Im Folgejahr 1840 brach er zur Konzertreise durch ganz Europa auf. In London traf er seinen späteren Mentor Felix Mendelssohn Bartholdy und in Paris hörte ihn Franz Liszt, der sein lebenslanges Freund und Förderer blieb. Auch in Leipzig gab der 12-Jährige sein erstes Gastkonzert, dem etliche weitere Auftritte über fünf Jahrzehnte hinweg folgen sollten.

Rubinsteins Wunderkind-Erfolge zogen eine Phase ernüchternden Ringens um dauerhafte Anerkennung nach sich. Die Vergänglichkeit raschen Ruhmes realisierend stürzte sich Rubinstein, dem das Komponieren schon immer ein Anliegen gewesen war, mit enormen schöpferischen Ambitionen auf alle bedeutenden Gattungen. Dass er 1848 noch einmal mit »op.1« begann, unterstreicht den neuen Anspruch seiner Werke. Neben ersten Opern, Sinfonien, Klavierkonzerten und großen

Sonaten für Klavier und Streichinstrument zählen die drei Streichquartette op.17 zu den ehrgeizigsten Projekten des Vielbegabten. Trotz solcher Meisterstücke, die Vergleichen mit Mendelssohns und Schumanns Gattungsbeiträgen standhalten, trat der Komponist Rubinstein nie aus dem Schatten des Pianisten.

Nach einem erfolglosen Wiener Intermezzo begannen die Wirren der Revolution Rubinstein zur Rückkehr nach Russland. Bei der abenteuerlichen Reise kamen ihm eliche Manuskripte älterer Werke abhanden und er wurde als »propagandierender politischer Emissair« verhaftet. Vor der Deportation nach Sibirien bewahrte ihn das beherzte Einschreiten zweier einflussreicher Mäzene: Der Violoncellist Mathieu Wielhorsky übernahm die Bürgschaft für Rubinstein und vermittelte ihm die Berufung an den Hof der Großfürstin Helena Pawlowna. Diese Stellung verschaffte Rubinstein 1852 Freiraum für die Entfaltung der atemberaubenden Produktivität dieser Lebensphase – zumal Restriktionen der Arbeitgeberin sein öffentliches Auftreten einschränkten. Ob sich Rubinstein, der in Briefen an seine Freunde das ungewohnte Eremiten-Dasein heftig beklagte, an Joseph Haydn im Dienst der Esterhazy erinnert fühlte? Jedenfalls erweist Rubinstein mit der Vergabe der Opuszahl 17 Haydn die Reverenz, dessen op.17 die Reihe seiner gewichtigen Initial- und Schlüsselbeiträge zur Gattung des Streichquartetts eröffnet. Wisend um Rubinsteins Beethoven-Bewunderung – Liszt nannte ihn »Van II«, und es kursierten Gerüchte, der äußerlich seinem Vorbild verdächtig ähnliche Anton sei ein unehelicher Sohn des Meisters – mag verwundern, dass er nicht etwa die Opuszahl 18 wählte, die Beethoven seiner ersten Quartettgruppe gab. Wich Rubinstein dem übermächtigen Beethoven aus? In manch musikalischem Detail, etwa in der Anordnung der Sätze in op.17/2 und 3 mit Scherzo an zweiter und langsamem



Satz an dritter Stelle, ist Haydn tatsächlich näher als Beethoven, der die umgekehrte Folge der Mittelsätze bevorzugte. Vor musikalischen Anspielungen auf Beethoven schreckt Rubinstein gleichwohl nicht zurück. Die quintverwandten Grundtonarten seiner drei Quartette op.17 in G-Dur, c-Moll und F-Dur sind sämtlich sowohl in Haydns gut 80 Jahre älterem op.17 als auch in Beethovens über 50 Jahre zurückliegendem op.18 vertreten.

In der kunstbeflissenen Fürstin, die als Friederike Charlotte Marie von Württemberg in Stuttgart zur Welt gekommen war, fand Anton Rubinstein ein Jahrzehnt später Unterstützung bei der Gründung des ersten russischen Konservatoriums in St. Petersburg. Auch Mathieu Wielhorsky wurde sein eifriger Mitstreiter im Einsatz für das russische Musikleben. Ihm sind die Quartette op.17 gewidmet, und sein Instrument, das Violoncello, tritt auffällig hervor. Gedruckt wurde das Opus 1855 beim Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, der mit Interesse die Leipziger Auftritte Rubinsteins und die frühen Aufführungen seiner Kammermusik mit Gewandhaus-Musikern verfolgt haben dürfte – etwa im Zuge der mehrjährigen Konzerttournee, die Pawlowna und Wielhorky ihrem Schützling ab 1854 ermöglichten. Am 4. Januar 1856 vertraute Rubinstein das c-Moll-Quartett den Streichern des Gewandhausorchesters zur möglicherweise ersten öffentlichen Aufführung an. Das Werk erfreute sich in Leipzig besonderer Beliebtheit und wurde ebenso wie das Quartett in F-Dur op.17/3 zu Rubinsteins Lebzeiten wiederholt dargeboten. Das überrascht nicht, erweisen die beiden Werke doch deutlich zwei künstlerischen Vorbildern die Reverenz, deren Namen untrennbar mit der Musikstadt verbunden sind: Johann Sebastian Bach und Felix Mendelssohn Bartholdy.

Dieselbe Reise führte Rubinstein auch nach Paris, wo am 14. April 1857 keine Geringeren als Édouard Lalo

an der 2. Violine und Kazimir Ney als Bratschist das c-Moll-Quartett op.17/2 in der Salle Erard aufführten.

»Con espressione« – mit Ausdruck – fordern die ersten Takte des F-Dur-Quartetts op.17/3. Rubinstein zählt nicht zu den redseligen Pedanten, die jede musikalische Phrase mit verbalen Zusätzen versehen. Doch diese Spielanweisung zieht sich durch die gesamte Quartett-Trias: Nicht Gelehrsam- sondern Empfindsamkeit, nicht spieltechnische, sondern interpretatorische Meisterschaft steht im Vordergrund. Die sanfte Piano-Kantilene der 1. Violine, die das Allegro moderato eröffnet, begrüßt mit flüchtigem Wink ein Werk derselben Tonart, das seinerseits »Ausdruck der Empfindung« explizit einfordert. Rubinsteins kurzes, zweitaktiges Motiv spielt rhythmisch und melodisch auf Beethovens der Pastoralisinfonie vorangestelltes Motto an, führt den versonnenen Gedanken jedoch sofort crescendoartig weiter und stößt mit einem Punktierungsimpuls der Unterstimmen, die jäh nach d-Moll versetzen, erstes Figurenwerk im Forte an. Nach der Wiederholung des Anfangsthemas in sonorem Forte wagen Akkordbrechungen aller Streicher durch den weiten Tonraum. Sie bleiben als Begleitmotivik zum ebenfalls kantablen zweiten Thema in C-Dur präsent, das zuerst vom Primgeiger und anschließend – »con espressione« – vom Cellisten vorgetragen wird. Ein weiteres Binnenglied, charakterisiert durch triolische Tonrepetitionen und sequenziert aufsteigende Staccati im Bass, trennt das Ende des Seitensatzes vom Beginn der Durchführung, die zunächst eine Wiederholung des ersten Teils antäuscht. Kunstvoll kombiniert Rubinstein im Mittelteil die musikalischen Elemente miteinander. Ein Fugato, dessen e-Moll-Thema dem Hauptsatz entnommen ist, erhält beispielsweise die aufsteigenden Staccati als Kontrapunkt, die auch im Finale von Belang sein werden – wie überhaupt jedes noch so kleine musikalische

Detail in Rubinsteins beziehungsreichem Tonsatz Bedeutung erlangt. Momente der Ruhe gönnt Rubinstein magischen Vor- und Rückschau-Takten, die das erste Thema vorausahnen und noch deutlicher Beethovens F-Dur-Sinfonie anklängen lassen, bevor die eigentliche Reprise die Grundart zurückbringt. Die Kombinatorik der Durchführung setzt sich in der kompakten Reprise fort. Die Sprengel der wuchtigen Akkordkaskaden beispielsweise, die ursprünglich das zweite Thema grundierten, gesellen sich bereits zum Hauptthema, bevor sie die Schlussteigerung im Untergrund der Seitensatzreprise anbahnen. In der Coda verwandelt sich das genügsame, in sich ruhende Anfangsmotiv in eine voran-gloppierende, orchestral bündelnde Forte-Geste.

Der Dauerrhythmus des a-Moll-Scherzos an zweiter Stelle weckt allgemeine Jagd-Assoziationen, lässt jedoch darüber hinaus erneut an Beethoven denken: Dessen Scherzo-Sätze, in denen »der Humor sich bis zur Ironie steigern kann«, schätzte Rubinstein ganz besonders: *Lächeln, lachen, sich lustig machen, nicht selten Bitterkeit, Ironie, Aufbrausen, überhaupt eine Welt psychologischen Ausdrucks hört man darin – und zwar, als wie nicht von einem Menschen, sondern als wie von einem Titanen – der sich ein Mal über die Menschheit freut, ein anderes Mal ärgert, sich über sie ein Mal lustig macht, ein anderes Mal weint.* Hier spielt der markant akzentuierte Rhythmus auf den verwegenen Scherzo-Satz der 9. Sinfonie mit der motivprägenden Pauke an. Im volksliedhaften F-Dur-Trio kehrt vorübergehend Ruhe ein, bis sich im Violoncello der Scherzo-Rhythmus zurückmeldet und schließlich das da capo auslöst.

Den ¾-Takt behält Rubinstein für das C-Dur-Adagio an dritter Stelle bei. Und doch ändert sich der Tonfall grundlegend. Aus »con espressione« ist »molto espressivo« geworden, die Kantilenen der I. Violine seufzen wehmütig und tendieren nach Moll. In ruhigen Achteln

begleitet ehrfurchtsvoll distanziert das Ensemble; nur das Violoncello streut kleine Überleitungsfloskeln ein. In den Mittelteil führt ein Fugato, das die Bratsche in fernem As-Dur mit Violoncello-Kontrapunkt antimmt. Bald tritt anstelle der stoischen Achtelbegleitung ein intensivierte Rhythmus-Muster, zu dem das Violoncello – »con espressione« – den Violin-Anfangsgesang in Moll wieder aufnimmt. Die rahmenden Stimmen treten in einen hochemotionalen Dialog, kulminierend in einem Violin-Aufschrei und Violoncello-Absturz. Jäh gerät das Begleitmuster ins Stocken und hält inne. Der verstörenden Generalpause entsteigt eine versöhnliche C-Dur-Reprise mit neuer Pizzicato-Begleitung in Harfen-Manier. Beide Violinen lassen aus ätherischer Höhe das zur Dreiklangsbrechung geglättete Hauptthema niedersinken, in flächigem C-Dur zerfließt die Musik und zerstiebt in letzten Puff-Tönen.

Nicht nur motivisch, sondern auch tonartlich spannt Rubinstein ein Beziehungsnetzwerk zwischen den Quartettsätzen auf. Das Finale setzt energische Achtelrepetitionen in Gang und stößt damit ein dominantes Tor auf, das nach f-Moll zu führen scheint. Beim ersten Mal eilt die I. Violine mit einem sich weit emporschwingenden F-Dur-Dreiklang als Thema herzu, beim zweiten Mal lässt sie derselben f-Moll-Ankündigung überraschend jenes As-Dur folgen, das im 3. Satz prominent den Mittelteil eingeleitet hatte. In auf-fälliger Parallelität zum Kopfsatz meldet sich ein Überleitungsmotiv: vier repetierte Achtel mit einem absteigend im legato geführten Bass, der bereits von Ferne sein aufsteigendes Staccato-Pendant – bereits bekannt aus dem 1. Satz – ankündigt. Auf die wörtlichen Übernahmen aus dem Kopfsatz müssen wir freilich noch einige Zeit warten. Zunächst leitet Rubinstein aus dem Rhythmus ein im Piano getupftes zweites Thema in d-Moll her, das seinerseits einem großen Forte-Gedanken

des Violoncellos – »con espressione« – die Bahn bereitet, getragen von trommelnden Oktaven und alsbald wiederholt von der 1. Violine. Seltens stehende Klänge erzwingen fast gewaltsam das Ende der überreichen Themenexposition. Im durchführenden Mittelteil wandert das schwingvolle Anfangsthema crescendo durch die Stimmen, bis es überraschend früh in seiner Originalgestalt und -tonart den Reprisebeginn verkündet. Doch der Satz wird nicht so knapp, wie man an dieser Stelle vermuten könnte. Das Ende der Reprise mit den selten stehenden Klängen – nun mit fortissimo-Gewalt die Grundtonart F-Dur gegen die A-Dur-Umgebung stemmend – markiert nämlich keinesfalls das Ende des Satzes. Vielmehr rahmen die Akkordsäulen nach einer Generalpause das Portal zu einer gewaltigen Coda, die nach und nach alle wichtigen musikalischen Elemente des 1. Satzes herbeibeschwört und das Finale um eine Reprise des gesamten Quartetts erweitert. Angefangen vom unscheinbaren Staccato-Aufstieg über das Beethoven grüßende Anfangsthema bis zu den pochenden Triolen-Repetitionen meldet sich alles zurück und amalgamiert mit der Musik des Finalsatzes zur fulminanten, orchestral-monumentalen, Lage und Klanglichkeit ins Äußerste steigenden Schluss-Apotheose. Imposant zelebriert Rubinstein in den letzten Takten des Quartetts – und damit zum Beschluss der gesamten Werkgruppe – musikalische Größe und demonstriert, was er den vier Streichern, der Geschichte und Gegenwart, der Gattungstradition und der eigenen Genialität abzugewinnen weiß. Darum komponiert dieser 22-jährige Musiker Streichquartette: weil er dem Genre Bedeutendes hinzuzufügen hat.

Für das c-Moll-Quartett greift Rubinstein noch tiefer in die Schatzkiste der Musikgeschichte. Die Eröffnung des Kopfsatzes überrascht mindestens so sehr, wie die verblüffende Schlusswendung des F-Dur-Quartetts.

Unverhohlen bekennt sich Rubinstein zu einem Komponisten, der bereits vor Erfindung des Streichquartetts kompositorische Maßstäbe gesetzt hat und dessen Musik Rubinstein als einer der ersten zum festen Bestandteil seiner Konzertprogramme machte: Johann Sebastian Bach. Nicht nur das Thema selbst, das vom Violoncello vorangetragen wird, auch seine Vorstellung in Gestalt einer Fuge mit stilechten Klauseln und Verhaltenswendungen weisen Rubinstein als Kenner Bach'scher Polyphonie aus. Bald sprengt violinistische Bravour den Kontrapunkt und ein kantabler, im Tempo zurückgenommener Es-Dur-Seitensatz verlässt vollends barocke Stilistik. Chromatisierte Begleitstimmen lenken ihn trugschlüssig ins ferne Ces-Dur. Der wiederholte erste Teil endet mit zwei lakonischen Pizzicati.

Die Durchführung reicht zunächst das bachische Thema durch alle Stimmen und nimmt sich hernach – wiederum »con espressione« im Dialog von 1. Violine und Violoncello – den Seitensatz vor. Das stets vorangehende Instrument des Widmungsträgers leitet auch die Reprise ein. Intensivierte Virtuosität treibt die harmonischen und motivischen Vorgänge an. In tiefer Lage findet die 1. Violine den Seitengedanken wieder, der nun in C-Dur erscheint. Das Violoncello schiebt ihn nach As-Dur versetzt – »con espressione – noch einmal hinterher. Als bahne sich eine Wiederholung auch dieses Teiles an, kehren die Anfangstakte der Durchführung wieder, münden jedoch in eine Coda. Schritt für Schritt reduziert Rubinstein das Tempo, die Musik entfernt sich wie ein von dannen ziehender Trauermarsch, bis nur noch ein endlos gedehnter absteigender c-Moll-Akkord der Bratsche übrigbleibt. Der jedoch erlangt unerwartete Fortekraft und zerbricht in einem explosiven Schlussakkord.

Rasante Dauerbewegung peitscht das Scherzo an zweiter Stelle auf, dessen C-Dur erstaunlich dunkel klingt. Gerade dieser Satz hat manches mit Mendelssohn



gemein, erlangt jedoch niemals die Schwerelosigkeit von dessen Elfen-Scherzi. Rubinsteins oft crescendo-rende Repetitionen klingen vielmehr manisch forciert. Im kontrastierend phlegmatischen, etwas skurrilen Trio bringen merkwürdig hysterische Aufschreie das Metrum gefährlich ins Wanken. Eine kurze Überleitungszone genügt Rubinstein, um die unbändige Bewegungsenergie des rahmenden Scherzo-Abschnitts wieder in Gang zu setzen. Ein kurzes, durchgehend mit Dämpfern musiziertes  $\frac{3}{4}$ -Andante in As-Dur – diese Tonart stiftet über die Werkgrenzen hinweg musikalischen Zusammenhalt – hebt zart in den beiden Violinen an. Behutsam stoßen Bratsche und Violoncello zur wiegend pastoralen Idylle hinzu. Der amerikanische Organist James H. Rogers publizierte ein Arrangement dieses wohlklangesättigten Satzes für Orgel unter dem Titel »Sphärenmusik« (auch der langsame Satz des G-Dur-Quartetts op.17/1 fand als Klavierbearbeitung in eine Stücksammlung des 19. Jahrhunderts, die »vorzugsweise zum Studium des polyphonen und Partiturspiels« für das Leipziger Konservatorium zusammengestellt wurde).

Aufgewühlt von dramatischen Repetitionen beginnt das Finale in c-Moll, »appassionato« tritt intensivierend anstelle von »con espressione« als Spielanweisung zum aufsteufend beginnenden Thema der 1. Violine. Den Seitensatz prägt dreiklangselbiges Es-Dur und die bewährte Dialogkonstellation der Außenstimmen. Insistierend wiederholt Rubinstein bei jedem Themeneinsatz: »con espressione«. Der musikalische Fluss reißt jäh, und eine fallende Quint echot verloren in der Violin- und Bratschenstimme nach. Kündigt sich eine ähnliche Formfinte an wie gegen Ende des F-Dur-Quartetts? Zunächst setzt die nervöse Anfangsbewegung wieder ein und klingt im Piano »mendelssöhnlicher« den je. Eine gewaltige Steigerung bahnt sich an, durchdrungen vom Anfangs-Seufzer, der am Kulminationspunkt im

Fortissimo aus dem Violoncello-Part hervorbricht. Noch einmal sinkt die Musik ins Pianissimo zurück, doch nur, um den Anfangsgedanken noch drastischer in maximaler Lautstärke aufbrausen zu lassen – jetzt in der Violine und zur Grundtonart zurückgekehrt. Effektivoller lässt sich ein Reprisesbeginn kaum inszenieren. Die nervösen Tremoli kommen zur Ruhe und ein leiser Choral hebt an, durchwoben vom Bewegungsband des Hauptthemas. Nun kann der schlichte Seitengedanke in C-Dur aufleuchten – die Ruhe vor dem Sturm einer energiegeladenen Stretta.

Anton Rubinstein nahm den begeisterten Applaus selbst entgegen, als sein c-Moll-Quartett, »welches uns einen neuen Beweis für die hohe Begabung dieses Componisten lieferte«, am 4. Januar 1856 »zum ersten Male« in Leipzig erklang. »Dieses Quartett ist eines der interessantesten Werke der Gegenwart«, bilanzierte der Rezensent der *Signale für die musikalische Welt* nach dem »excellenten« Vortrag der Gewandhaus-Streicher. Wie gut, dass deren musikalische Nachfahren – die Gewandhausorchester-Musiker des Reinhold-Quartetts – die Werkgruppe nun auch unserer Gegenwart erschließen.

*Ann-Katrin Zimmermann*

### **Viermal vier Saiten – das Reinhold Quartett** (Mitglieder des Gewandhausorchesters Leipzig)

#### **»Kraft und Noblesse«**

Frankfurter Allgemeine Zeitung über die Aufnahme des Reinhold Quartetts mit Arnold Mendelssohns Streichquartetten

Das Reinhold Quartett, bestehend aus Musikern des Gewandhausorchesters Leipzig, gründete sich 1996 mit

dem Wunsch, gemeinsam zu musizieren und eigene musikalische Wege zu beschreiten.

Wichtige Anregungen bekamen sie durch Professor Karl Suske und Professor Thomas Brandis. Seither gab das Ensemble mehr als 300 Quartettabende im In- und Ausland, welche bei Publikum und Kritik gleichermaßen Anklang fanden.

Besondere Höhepunkte waren und sind die Konzerte im Leipziger Gewandhaus und in der Semperoper Dresden. Ein Janáček-Zyklus in Prag und ein Quartettabend im Edvard-Grieg-Haus in Bergen sind ebenso zu nennen wie die Auftritte bei den Festivals im Rheingau und in Bad Hersfeld. In der Spielzeit 2000/2001 spielte das Ensemble 12 Vorstellungen eines Ballettabends an der Leipziger Oper.

Der Mitteldeutsche Rundfunk (MDR) arbeitet seit 1999 regelmäßig mit dem Reinhold-Quartett sowohl bei Live-Produktionen als auch im Studio zusammen. So entstanden Streichquartettaufnahmen u. a. von Brahms, Dvořák, Bruckner, Haydn und Webern, aber auch Ersteinstrumenten mit Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy, Arnold Mendelssohn und Luciano Chailly. Einen wichtigen Baustein des Ensemble-Repertoires bildet das Musizieren in erweiterter Besetzung. Hierbei sind u. a. Peter Schurrock sowie die Professoren Wolfgang Manz, Jörnjakob Timm, Peter Bruns und Felix Schwartz die Quintettpartner.

Im Februar 2013 wurde das Streichquartett *At the octoroon balls* von Wynton Marsalis durch das Reinhold-Quartett im Gewandhaus zur europäischen Erstaufführung gebracht. Bis heute liegen 6 CD-Aufnahmen vor, die einen zeitlichen Bogen von Haydn bis Maxwell Davies über 190 Jahre Quartettliteratur spannen. Zuletzt erschienen bei **cpo** Streichquartette Vol.1 von Anton Rubinstein.

## Anton Rubinstein and his String Quartets op.17 No. 2 and No. 3 (1852/53)

Why does a 22-year-old star pianist compose string quartets? When Anton Rubinstein tackled his first quartet Opus 17 in 1852, he could already look back on a successful international career. He had been born in Vychnavice, then part of the Russian Empire, now near the border of Moldova and Ukraine, to a Russian father and German mother, had grown up with both cultures and languages, and had moved to Moscow with his family, which had converted to Orthodox Christianity. Like his younger brother Nikolai, Anton was prepared from an early age for a career as a musician. His piano-playing mother laid the initial foundations and ensured that her two sons were taught by Moscow's best teachers. Anton began composing at the age of five and was less than ten when he gave his first concert as a pianist. The following year, 1840, he set out on a concert tour throughout Europe. In London he met his future mentor Felix Mendelssohn Bartholdy, and in Paris he heard Franz Liszt, who remained his lifelong friend and patron. The 12-year-old also gave his first guest concert in Leipzig, which was to be followed by several more appearances over five decades.

Rubinstein's wunderkind successes were followed by a period of sobering struggle for lasting recognition. Realizing the transience of rapid fame, Rubinstein, for whom composing had always been a concern, threw himself into all the major genres with enormous creative ambitions. The fact that he began again in 1848 with "op.1" underlines the new ambition of his works. In addition to his first operas, symphonies, piano concertos and large sonatas for piano and string instrument, the three string quartets op.17 are among the most ambitious projects of the multi-talented composer. Despite

such masterpieces, which bear comparison with Mendelssohn's and Schumann's contributions to the genre, Rubinstein the composer never stepped out of the pianist's shadow.

After an unsuccessful intermezzo in Vienna, the turmoil of the revolution prompted Rubinstein to return to Russia. During the adventurous journey he lost several manuscripts of older works and was arrested as a "propagandizing political emissary. He was saved from deportation to Siberia by the courageous intervention of two influential patrons: the violoncellist Mathieu Wielhorsky stood surety for Rubinstein and arranged for his appointment to the court of Grand Duchess Helena Pavlovna. In 1852, this position gave Rubinstein the freedom to develop the breathtaking productivity of this phase of his life—especially since restrictions imposed by his employer limited his public appearance. Whether Rubinstein, who in letters to his friends vehemently lamented the unusual hermit existence, felt reminded of Joseph Haydn in the service of the Esterhazy? In any case, by assigning the opus number 17, Rubinstein pays homage to Haydn, whose op. 17 opens the series of his weighty initial and key contributions to the string quartet genre. Knowing Rubinstein's admiration for Beethoven—Liszt called him "Van II," and rumors circulated that Anton, who outwardly looked suspiciously like his model, was an illegitimate son of the master—it may be surprising that he did not choose opus number 18, which Beethoven gave to his first quartet group. Does Rubinstein do the overpowering Beethoven? In some musical details, for example in the arrangement of the movements in op. 17/2 and 3 with scherzo in second and slow movement in third place, Haydn is indeed closer than Beethoven, who preferred the reverse sequence of the middle movements. Rubinstein does not shy away from musical allusions to Beethoven, however. The fifth-related keys of

his three quartets op. 17 in G major, C minor and F major are all represented both in Haydn's op. 17, which is a good 80 years older, and in Beethoven's op. 18, which dates back more than 50 years.

A decade later, Anton Rubinstein found support in the art-loving princess, who had been born Friederike Charlotte Marie von Württemberg in Stuttgart, for the foundation of the first Russian conservatory in St. Petersburg. Mathieu Wielhorsky also became his eager comrade-in-arms in the cause of Russian musical life. The Op. 17 quartets are dedicated to him, and his instrument, the cello, stands out conspicuously. The opus was printed in 1855 by the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel, who must have followed with interest Rubinstein's Leipzig appearances and the early performances of his chamber music with Gewandhaus musicians—for example, in the course of the concert tour lasting several years that Pavlovna and Wielhorsky made possible for their protégé from 1854. On January 4, 1856, Rubinstein entrusted the C minor quartet to the strings of the Gewandhaus Orchestra for what was possibly its first public performance. The work enjoyed particular popularity in Leipzig and, like the Quartet in F major op. 17/3, was performed repeatedly during Rubinstein's lifetime. This is not surprising, since the two works clearly pay homage to two artistic models whose names are inextricably linked with the city of music: Johann Sebastian Bach and Felix Mendelssohn Bartholdy.

The same trip also took Rubinstein to Paris, where on April 14, 1857, none other than Edouard Lalo on 2nd violin and Kazimir Ney as violist performed the C minor Quartet op. 17/2 in the Salle Erard.

"Con espressione"—with expression—is what the first measures of the F major quartet, Op. 17/3, call for. Rubinstein is not one of those loquacious pedants who add verbal addenda to every musical phrase. Yet this



playing instruction runs through the entire quartet triad. The emphasis is not on erudition but on sensitivity, not on technical but on interpretive mastery. The gentle piano cantilena of the 1st violin that opens the Allegro moderato greets with a fleeting nod a work in the same key that itself explicitly calls for “expression of feeling.” Rubinstein’s brief, two-bar motif alludes rhythmically and melodically to Beethoven’s motto preceding the Pastoral Symphony, but immediately continues the pensive thought in a crescendoing manner, and with a dotting impulse of the lower voices, which abruptly shift to D minor, it nudges first figural work in the forte. After the repetition of the opening theme in sonorous forte, chordal refractions of all strings surge through the wide tonal space. They remain present as an accompanying motive to the equally cantabile second theme in C major, which is performed first by the primary violinist and then—“con espressione”—by the cellist. Another internal element, characterized by triplet repeats and sequentially ascending staccati in the bass, separates the end of the secondary movement from the beginning of the development, which at first suggests a repetition of the first part. Rubinstein artfully combines musical elements in the middle section. A fugato, for example, whose E minor theme is taken from the main movement, is given the ascending staccatos as counterpoint that will also be important in the finale—just as, in general, every musical detail, no matter how small, acquires significance in Rubinstein’s richly relational tonal writing. Rubinstein grants moments of tranquility to magical prelude and retrospective measures that foreshadow the first theme and even more clearly echo Beethoven’s F major symphony before the actual recapitulation returns the home key. The combinatorics of the development continue in the compact recapitulation. For example, the explosions of the massive chordal cascades that originally grounded

the second theme already join the main theme, before they foreshadow the final increase in the background of the side-movement recapitulation. In the coda, the frugal, self-contained opening motif is transformed into a galloping, orchestrally bundling forte gesture.

The continuous rhythm of the A minor scherzo in the second place evokes general hunting associations, but beyond that, it again brings to mind Beethoven: Rubinstein particularly appreciated his scherzo movements, in which “the humor can increase to the point of irony:” *Smiling, laughing, making fun, not infrequently bitterness, irony, effervescence, in general a world of psychological expression can be heard in them—and as if not from a human being, but as if from a titan—who at one time rejoices over humanity, at another time is angry, at one time makes fun of it, at another time cries.* Here the strikingly accented rhythm alludes to the daring scherzo movement of the 9th Symphony with its motivic timpani. In the folksong-like F major trio, calm returns temporarily until the scherzo rhythm returns in the violoncello and finally triggers the da capo.

Rubinstein retains the  $\frac{3}{4}$  meter for the C major Adagio in the third position. And yet the tone changes fundamentally. “con espressione” has become “molto espressivo,” the 1st violin cantilenas sigh wistfully and tend toward the minor. In quiet eighth notes, the ensemble accompanies reverently distanced; only the cello intersperses small transitional phrases. A fugato leads into the middle section, intoned by the viola in distant A-flat major with cello counterpoint. Soon the stacc eighth-note accompaniment is replaced by an intensified rhythmic pattern to which the violoncello—“con espressione”—resumes the violin’s opening chant in a minor key. The framing voices enter into a highly emotional dialogue, culminating in a violin outcry and violoncello crash. Abruptly, the accompaniment pattern

falters and pauses. The disturbing general pause is followed by a conciliatory C major recapitulation with a new pizzicato accompaniment in harp style. Both violins let the main theme, smoothed to a triadic break, descend from ethereal heights; in flat C major, the music melts and dissipates in final plucked notes.

Rubinstein creates a network of relationships between the quartet movements, not only motivically but also in terms of tonality. The finale sets energetic eighth-note repetitions in motion, pushing open a dominant gateway that seems to lead to F minor. On the first occasion, the 1st violin rushes in with a soaring F major triad as its theme; on the second, it surprisingly follows the same F minor announcement with the A flat major that had prominently introduced the middle section in the 3rd movement. In striking parallelism to the first movement, a transitional motif appears: four repeated eighth notes with a descending legato bass, which already announces from a distance its ascending staccato counterpart—already known from the first movement. Admittedly, we have to wait some time for the literal takeovers from the first movement. First, Rubinstein derives from the rhythm a piano-dabbed second theme in D minor, which in turn paves the way for a grand forte idea from the cello—“con espressione”—carried by drumming octaves and soon repeated by the 1st violin. Strangely stagnant sounds almost forcibly force the end of the abundant thematic exposition. In the leading middle section, the sweeping opening theme wanders crescendoing through the voices until, surprisingly early, it announces the beginning of the recapitulation in its original shape and key. But the movement does not get as tight as one might suspect at this point. Indeed, the end of the recapitulation with the strangely upright sounds—now with fortissimo force pitting the home key of F major against the A major setting—by no means marks the end of the

movement. Rather, after a general pause, the chordal columns frame the portal to an immense coda that gradually evokes all the major musical elements of the 1st movement and expands the finale to include a reprise of the entire quartet. Starting with the inconspicuous staccato ascent, through the opening theme that greets Beethoven, to the throbbing triplet repetitions, everything returns and amalgamates with the music of the final movement to form the fulminant, orchestrally monumental final apotheosis, raising the register and sonority to the extreme. In the last bars of the quartet—and thus at the conclusion of the entire group of works—Rubinstein imposingly celebrates musical greatness and demonstrates what he knows how to gain from the four strings, from history and the present, from the genre tradition and from his own genius. That is why this 22-year-old musician composes string quartets: because he has something significant to add to the genre.

For the C minor quartet Rubinstein reaches even deeper into the treasure chest of music history. The opening of the first movement is at least as surprising as the startling final turn of the F major quartet. Rubinstein unabashedly acknowledges a composer who set compositional standards even before the string quartet was invented and whose music Rubinstein was one of the first to make a permanent part of his concert programs: Johann Sebastian Bach. Not only the theme itself, which is introduced by the cello, but also its presentation in the form of a fugue with stylistic clauses and preliminary turns show Rubinstein to be a connoisseur of Bach's polyphony. Soon violinistic bravura explodes counterpart, and a cantabile, tempo-reduced E-flat major secondary movement departs fully from Baroque stylistics. Chromaticized accompaniment voices steer it fallaciously into distant C-flat major. The repeated first section ends with two laconic pizzicati.

The development section first passes the Bachian theme through all the voices and then—again “con espressione” in a dialogue between 1st violin and cello—takes up the secondary movement. The instrument of the dedicatee, always preceding, also introduces the recapitulation. Intensified virtuosity drives the harmonic and motivic processes. In a low register, the 1st violin finds the secondary idea again, which now appears in C major. The violoncello sends it after it once again in A-flat major—“con espressione”. As if a repetition of this part were in the offing, the opening bars of the development return, but lead into a coda. Step by step, Rubinstein reduces the tempo, the music receding like a funeral march, until all that remains is an endlessly stretched descending C minor chord in the viola. This, however, acquires unexpected forte force and shatters in an explosive final chord.

Rapid sustained movement whips up the Scherzo in second place, whose C major sounds astonishingly dark. This movement in particular has much in common with Mendelssohn, but never attains the weightlessness of his Elfen-Scherzi. Rubinstein’s often crescendoing repetitions sound rather manically forced. In the contrastingly phlegmatic, somewhat whimsical trio, strangely hysterical outcries dangerously shake the meter. A brief transitional zone is all Rubinstein needs to restart the irrepresible kinetic energy of the framing scherzo section. A short  $\frac{3}{4}$  Andante in A-flat major, played with mutes throughout—this key provides musical cohesion across the work’s boundaries—rises delicately in the two violins. Gently, the viola and cello join in the swaying pastoral idyll. The American organist James H. Rogers published an arrangement of this melodiously saturated movement for organ under the title “Sphärenmusik” (the slow movement of the G major quartet op. 17/1 also found its way as a piano arrangement into a 19th century

collection of pieces compiled “preferably for the study of polyphonic and score playing” for the Leipzig Conservatory).

The finale begins in C minor, stirred by dramatic repetitions, “*appassionato*” intensifying instead of “con espressione” as a playing instruction to the sighing theme of the first violin. The secondary movement is characterized by triadic E-flat major and the proven dialogue constellation of the outer voices. Rubinstein insistently repeats “con espressione” at every thematic entry. The musical flow breaks abruptly, and a falling fifth echoes forlornly in the violin and viola parts. Is a similar formal finte announced as towards the end of the F major quartet? At first, the nervous opening movement resumes and sounds more “Mendelian” than ever in the piano. A tremendous increase is in the offing, permeated by the opening sigh, which bursts out of the cello part at the culmination in fortissimo. Once again the music sinks back into pianissimo, but only to let the initial thought flare up even more drastically at maximum volume—now in the violin and returned to the home key. The beginning of a recapitulation can hardly be staged more effectively. The nervous tremolos come to rest and a quiet chorale rises, interwoven with the main theme’s ribbon of movement. Now the simple side idea in C major can shine—the calm before the storm of an energetic stretta.

Anton Rubinstein took the enthusiastic applause himself when his C minor quartet, “which gave us a new proof of the high talent of this composer,” was heard “for the first time” in Leipzig on January 4, 1856. “This quartet is one of the most interesting works of the present day,” summed up the reviewer of *Signale für die musikalische Welt* after the “excellent” performance by the Gewandhaus strings. How good that their musical descendants—the Gewandhaus Orchestra musicians of the

Reinhold Quartet—are now making the group of works accessible to our present.

**Four times four strings—the Reinhold Quartet**  
(Members of the Leipzig Gewandhaus Orchestra)

*„Power and noblesse“*

Frankfurter Allgemeine Zeitung on the

Reinhold Quartet's recording of the string quartets  
of Arnold Mendelssohn

The Reinhold Quartet, consisting of musicians from the Leipzig Gewandhaus Orchestra, was founded in 1996 with the desire to make music together and to pursue their own musical paths.

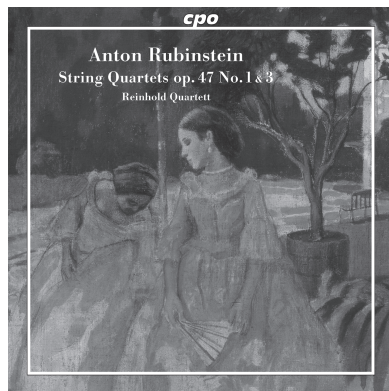
They received important inspiration from Professor Karl Suske and Professor Thomas Brandis. Since then, the ensemble has given more than 300 quartet recitals in Germany and abroad, which have been well received by audiences and critics alike.

Special highlights were and are the concerts in the Leipzig Gewandhaus and in the Semperoper Dresden. A Janáček cycle in Prague and a quartet evening at the Edvard Grieg House in Bergen are also worthy of mention, as are appearances at the festivals in Rheingau and Bad Hersfeld. In the 2000/2001 season, the ensemble performed 12 performances of a ballet evening at the Leipzig Opera.

Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) has worked regularly with the Reinhold Quartet since 1999, both on live productions and in the studio. This has resulted in string quartet recordings of works by Brahms, Dvořák, Bruckner, Haydn and Webern, among others, as well as premiere recordings of works by Felix Mendelssohn Bartholdy, Arnold Mendelssohn and Luciano Chailly. An

important component of the ensemble's repertoire is playing in extended instrumentation. Peter Schurrock as well as professors Wolfgang Manz, Jürnjakob Timm, Peter Bruns and Felix Schwartz are among the quintet partners.

In February 2013, the string quartet *At the octoroon balls* by Wynton Marsalis was given its European premiere by the Reinhold Quartet at the Gewandhaus. To date there are 6 CD recordings spanning 190 years of quartet literature from Haydn to Maxwell Davies. Most recently, *String Quartets Vol.1* by Anton Rubinstein was released by **cpo**.



Already available: **cpo** 777 709-2



Reinhold Quartett (© Fotostudio Jenny L. Stadthaus)

**cpo** 555 544-2