


CHANDOS



SCHUBERT  
STRING QUINTET  
QUARTETTSATZ

BRODSKY  
QUARTET



LAURA  
VAN DER HEIJDEN  
CELLO







Pencil drawing (1837-38) by Friedrich Gauermann (1807-1862), now at the Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz / AKG Images, London

Franz Schubert, centre right, attending a string quartet performance at the salon of Johann Steiger von Arnstein (1803-1869), c. 1825

**Franz Schubert** (1797 – 1828)

	<b>Quintet, Op. post. 163, D 956</b> (1828)*	<b>57:15</b>
	in C major • in C-Dur • en ut majeur for two violins, viola, and two cellos	
1	Allegro ma non troppo	21:06
2	Adagio	14:46
3	Scherzo. Presto – Trio. Andante sostenuto – Tempo I – Scherzo da capo	10:50
4	Allegretto – Più allegro – Più presto	10:20
5	<b>Quartet, D 703 ‘Quartettsatz’</b> (1820)	<b>9:30</b>
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur for two violins, viola, and cello Allegro assai	
		<b>TT 66:52</b>

**Brodsky Quartet**

Krysiá Osostowicz violin

Ian Belton violin

Paul Cassidy viola

Jacqueline Thomas cello I

with

Laura van der Heijden cello II\*

Sarah Cresswell



Brodsky Quartet

## Schubert: String Quintet / Quartettsatz

---

### String Quintet in C major, D 956

Franz Schubert (1797 – 1828) arguably attained mastery as a composer of chamber music in the year 1820 with his ‘Quartettsatz’ (quartet movement), this being the title by which we identify the one movement which he completed of a String Quartet in C minor, D 703. Thereafter, in the eight years remaining to him, a rich legacy of chamber works in various genres flowed from his pen, including three more string quartets, the Octet, the ‘Arpeggione’ Sonata, the two great piano trios, and the String Quintet. Indeed such progeny is miraculous when it is taken into account that his final six years were overshadowed by the onset of syphilis, requiring periods of hospitalisation and unpleasant treatment with mercury (a poison), and causing bouts of depression. Part of that miracle was his sheer creative resilience, which enabled him to envision soundscapes that enthrall, delight, and inspire us, only occasionally bearing sombre or introspective thoughts – as at the opening of the A minor String Quartet or in the middle sections of the two inner movements of the

Quintet – although such thoughts are usually pushed aside before the work is over.

Especially noteworthy, in his very final years, was the return to two media which he had explored in his early years, but perhaps more through experiment than commitment. There had been a somewhat Mozartian single-movement piano trio in B flat (D 28) a good fifteen years before the great trios of 1827 – 28; and the masterly String Quintet in C, of 1828, had a one-movement precursor even further back in time – an ‘Overture’ in C minor (D 8), employing a second viola rather than second cello as addition to the standard string quartet line-up.

Before Schubert, Boccherini too had preferred two cellos to two violas: but he tended to treat the first as prima donna to the second’s back-seat bass-line role. For Schubert the two were more generally agents of textural enrichment, although what particularly stays with the listener is the memory of the two cellos as they sing the second theme of the first movement in thirds in the ‘tenor’ register. This they do with the viola as plucked bass, the violins providing offbeat support.

Before this, the Quintet has opened, like the G major Quartet, with a plain major chord, which in the Quartet explodes into its minor equivalent while in the Quintet it warms and yields to a chromatic chord which was destined to become an icon of romanticism. This much is in the hands of the upper four players, who proceed to a more rhythmically active complementary phrase. The lower four players then take over, repeating the first idea at a lower level, and offering a response to the more active sequel. All this sets a precedent for many an instance of such scoring in the Quintet, one group of three or four responding to another such group within the ensemble. This is one productive option which a multi-voiced medium such as a quintet offers, as Mozart had previously demonstrated.

The second theme, too appealing to be quickly succeeded by another, is repeated with winsome variants, and freely extended, until a 'closing theme' in unison rhythm, soft but with pointed accents, leads to an echo of the two-cello second theme to lay the first section to rest. A development follows, beginning with a broad paragraph which develops the closing theme, gritty canonic imitations giving way to more flowing lyrical treatments. This same paragraph is then repeated twice, in different keys, to reach a climax which quickly dissolves,

and connects so smoothly to the recapitulation of the first theme that one may easily miss that returning theme, newly dressed as it is with a fresh offbeat climbing idea in the first violin.

The recapitulation follows broadly the pattern of the exposition, although the instrumental pool offers scope for re-scoring a-plenty. A coda brings some new and somewhat explosive twists to the first theme.

Adagio was taken as the slowest available tempo in the 1820s 'rulebook', and a true Adagio would test the skill of composer and performer like no other. Schubert provides a thematic core in the middle three instruments that is ultra-slow in its unfolding. It is the conversation above and below it, between violin and plucked cello, that keeps us in touch with the music's pulse. After a wonderfully extended first phrase, which ebbs and flows in intensity, we seem to return to the opening, but with a third *p* added to the original two. (Schubert always reserves this *ppp* for special moments.) The first violin now responds to the cello's *pizzicato* with its own *pizzicato*, but is persuaded that it must again take up the bow to build to the climax, and guide the fall away therefrom.

Its key of E major, fairly remote from the work's C major, helps to place this *Adagio* in a world of its own. But to shatter its peace,

a sudden shift to an unexpected F minor brings a tormented middle section with fiery rhythms and accents, the impassioned melodic line of which falls throughout to the first violin and first cello in octaves. There is scarcely any let-up in tension until the music collapses into fragmentary utterances, which gradually weaken until a sustained cadence returns the music to its E major, the dialogue between violin and cello now opening up into a more detailed exchange. As this is finally laid to peaceful rest, a sudden F minor chord, *ff*, reminds us of the turmoil that has been overcome.

This slowest of slow movements is followed by a Scherzo as fast as any in Schubert. After its short first section closes for the second time, an abrupt change of key paves the way for a swaggering new tune in the violins in octaves, the first *forte* phrase of which is repeated *piano*, whereupon we are tricked into thinking that it will repeat once more, *forte*. But after two bars it swerves abruptly to an even more remote key, in which it starts again. This is one of Schubert's most effective metrical tricks. Soon, pleasure is taken in hinting at a return of the opening theme and key, both duly arriving. This builds to a final statement, thickly scored, climaxing in a discord for which Schubert reserves his rare *fff* marking.

To enter the slower Trio section, the viola and second cello lead down to a deep, rich cadence in a remote D flat major. This is a trio that plumbs unusual depths, a lament which, in juxtaposition with one of the most ebullient scherzos that Schubert ever wrote, seems – if we allow imagination free rein – to epitomise the mix of depression and astonishing creative zest that characterised the outlook of the composer as his six-year infection moved into its third stage.

The finale sets off like an Austrian dance of sorts, in the minor, but by way of a couple of sudden tonal jerks pulls itself up into C major. Without any formal transition it then veers into the typical dominant key with a second theme that has a more *gemütlich* lilt, around which triplets tend to multiply. As it repeats and extends itself, reluctant to close into a true cadence, it yields to a smooth new theme sung by the two cellos in thirds – a classic Viennese formula. Above this, waves of sound rise and fall in the upper three instruments. After the cello theme has completed itself, the waves continue, Schubert enjoying their textural effect.

We might now expect a development, if this is to be a movement in sonata form; or a new episodic theme, if it is a rondo: but no, a premature recapitulation arrives, though with

a degree of development tacked on to it, and some hesitations... before the second subject duly takes its turn. Again, Schubert takes special pleasure in the 'waves' that accompany it, until the temperature rises and a faster pace heralds a coda based on the first theme. The movement drives to its close at a still faster tempo, and when all players come together on a final C, they first lean heavily on it via a D flat. Is this a mere colourful 'accent'? Or is it a throwback to the tensions that invaded the central sections of the middle two movements of this Quintet?

#### **String Quartet in C minor, D 703**

The 'Quartettsatz', beginning as it does with softly scurrying short notes in 6/8 time, the instruments joining one at a time until a far-flung *ffz* chord is reached (that is, double *forte* plus an accent), sounds as if it is to be a darkly intense scherzo. It is, however, the opening movement of a quartet, of which about forty bars of a slow movement were also composed. If Schubert had called it a 'quartetto serioso' – the title given to Beethoven's Op. 95 Quartet in F minor – no eyebrows need have been raised. A racy first theme in C minor soon gives way to a songful theme in A flat major – for this is to be one of Schubert's three-key expositions. This theme seems to have been

'borrowed' from an opera, *Lucile* (1769), by the French composer Grétry, used as a royalist anthem by the Bourbons in the 1800s. Both its thematic outline and its structure, in six-bar phrases made up of two-bar sub-phrases (twelve-bar phrases and four-bar sub-phrases in Schubert), tell us as much. But Schubert makes it very much his own – so much so that the debt apparently went unnoticed for a century and a half.

The scurrying returns, with dramatic effect, and when this subsides, the key of G major is reached and we are given a further theme, notable for its harmonic alchemy. We might say that in its short eight-bar span the theme reaches parts of G major never reached before. (But some would say that in that time it passes through three other keys.) It is at once repeated an octave higher. (The dynamic marking Schubert supplies for this is his special *ppp*.) Remnants of this theme colour the closing bars of the exposition.

The new pattern present in the cello in those closing bars becomes the basis of the short development that follows, new upper parts being added to it and briefly developed. The movement's recapitulation then begins obliquely, in the 'wrong' key and with the 'wrong' theme – wrong according to common usage but right because Schubert chose them.



It is the second theme that has now returned (the one with the French connection) in B flat major.

Other themes duly make an appearance, and the movement ends as it began, with that scurrying initiated by the first violin and imitated by the other players, this time brought to an end with three peremptory chords.<sup>1</sup>

© 2022 Brian Newbould

#### **A note by the performers**

We, the Brodsky Quartet, are in the happy position of celebrating our fiftieth anniversary: half a century of exploring and performing the glorious string quartet repertoire. It seems fitting to mark the milestone by recording this epic and most celebrated of chamber works, Schubert's String Quintet in C major, a piece which we have lived with since childhood, and which we have played with a long line of illustrious cellists. One of our earliest performances took place with Terence Weil, our mentor at college, at his retirement concert, just as we

---

<sup>1</sup> Schubert followed the first movement of D 703 with an *Andante*, which breaks off after about forty bars. A completion by Brian Newbould has been recorded twice, by the Allegri String Quartet and the Fitzwilliam String Quartet.

were starting out on our professional journey. Now the wonderful young Laura van der Heijden, who comes to this recording with a maturity which belies her years, represents with respect to us a similar age gap, proving that age is insignificant where there is a meeting of musical minds. Now we look forward to whatever our sixth decade might bring.

© 2022 Brodsky Quartet

Since its formation in 1972 the **Brodsky Quartet** has performed more than 3000 concerts on the major concert stages of the world and has released more than seventy recordings. A natural curiosity and insatiable desire to explore have propelled the group in many artistic directions and continue to ensure it not only a place at the very forefront of the international chamber music scene but also a rich and varied musical existence. Its members share a love and mastery of the traditional string quartet repertoire that are evident from their highly acclaimed performances of works by composers right across the genre, as well as from their extensive, award-winning discography. They are also widely celebrated for their pioneering work with a diverse range of performing artists, while their collaboration with many

distinguished composers has given them an unrivalled opportunity to influence and inspire some of the newest work for string quartet. It has been this unwavering passion across multi-genre repertoire that has been the driving force behind their success and has kept their approach fresh and their enthusiasm high over the past five decades. The Brodsky Quartet's energy and craftsmanship have attracted numerous awards and accolades worldwide, while ongoing educational work provides a vehicle for passing on experience and staying in touch with the next generation.

Having released her first album, *Pobádka*, on Chandos Records in February 2022, **Laura van der Heijden** has emerged as one of the leading cellists of her generation, captivating audiences and critics alike with her deeply perceptive interpretations and engaging stage presence. She has performed with such leading orchestras as the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Philharmonic, Academy of St Martin in the Fields, European Union Chamber Orchestra, English Chamber Orchestra, and New Zealand Symphony

Orchestra, as well as the BBC Concert Orchestra at the 2018 BBC Proms and Melbourne Symphony Orchestra in the opening concert of the inaugural BBC Proms Australia. She can already look back on a number of exceptional achievements, among them being declared the winner, aged fifteen, of the BBC Young Musician competition. Her 2018 début album, *1948*, with the pianist Petr Limonov, featuring Russian music for cello and piano, won the 2018 Edison Klassiek Award and the 2019 *BBC Music Magazine* Newcomer Award. Also a passionate chamber musician, she has collaborated with the likes of Tom Poster, Katya Apekisheva, Matthew McDonald, Jâms Coleman, and Max Baillie, and has given recitals at the Wigmore Hall, West Cork Chamber Music Festival, Beverley Chamber Music Festival, Harrogate International Festival, Cheltenham Festival, and Music in the Round. She is also a member of the Kaleidoscope Chamber Collective, an Associate Ensemble at Wigmore Hall, and features on its début album, *American Quintets*, released in June 2021 on Chandos Records. Laura van der Heijden plays a late-seventeenth-century cello by Francesco Ruggieri, of Cremona, on generous loan from a private collection. [www.lauravanderheijden.uk](http://www.lauravanderheijden.uk)



Olivia Da Costa Photography

Laura van der Heijden

## Schubert: Streichquintett / Quartettsatz

---

### **Streichquintett C-Dur D 956**

Franz Schubert (1797 – 1828) dürfte sich im Jahr 1820 mit dem Quartettsatz c-Moll D 703, der ursprünglich für ein dann aber unvollendet gebliebenes Streichquartett gedacht war, als Kammermusikkomponist etabliert haben. Danach brachte er in den acht Jahren, die ihm blieben, ein reiches Erbe an Kammermusikwerken der verschiedensten Gattungen hervor, so etwa drei weitere Streichquartette, das Oktett, die Sonate für Arpeggione und Klavier, die beiden großen Klaviertrios und das Streichquintett. Diese Schaffensfreude ist an sich schon ein Wunder, wenn man bedenkt, dass seine letzten sechs Lebensjahre von der Syphilis-Erkrankung überschattet wurden, die Krankenhausaufenthalte und unangenehme Behandlungen mit giftigem Quecksilber bedingte und ihn mit Depressionsanfällen belastete. Erstaunlich war nicht zuletzt seine schier kreative Widerstandskraft, die es ihm ermöglichte, sich Klanglandschaften auszumalen, die uns fesseln, begeistern und inspirieren, aber nur gelegentlich düstere oder introspektive Züge tragen – wie bei der

Einleitung des Streichquartetts a-Moll oder in den Mittelteilen der beiden inneren Sätze des Quintetts – obwohl solche Gedanken meist vor Ende des Werkes abgetan werden.

Besonders bemerkenswert war gegen Ende seines Lebens die Rückkehr zu zwei Besetzungen, die er in jungen Jahren erforscht hatte, wenn dies vielleicht auch eher versuchsweise als unter Hingabe. Gut fünfzehn Jahre vor den großen Trios von 1827 / 28 hatte er ein mozartisch anmutendes, einsätziges Klaviertrio B-Dur (D 28) geschrieben; und das meisterhafte Streichquintett C-Dur von 1828 hatte einen noch weiter zurückliegenden einsätzigem Vorläufer – eine "Ouvertüre" in c-Moll (D 8), die eine zweite Bratsche anstelle eines zweiten Cellos zur Erweiterung der üblichen Streichquartett-Besetzung verlangte.

Vor Schubert hatte auch schon Boccherini diese Verdoppelung vorgezogen: Er jedoch neigte dazu, das erste Cello als Primadonna zu behandeln und dem zweiten die simplere Bassstimme zu überlassen. Schubert setzte die beiden Instrumente vor allem als Mittel zur Bereicherung des Klanggefüges



ein, obwohl dem Zuhörer besonders in Erinnerung bleibt, wie die beiden Cellos in Terzen das Nebenthema des Kopfsatzes im Tenor-Register singen, während die Bratsche als gezupfter Bass auftritt und die Violinen zurückhaltende Unterstützung leisten.

Zuvor hat das Quintett, so wie das G-Dur-Quartett, mit einem einfachen Dur-Akkord begonnen, der im Quartett in sein Moll-Äquivalent explodiert, während er sich im Quintett erwärmt und einem chromatischen Akkord weicht, dem es bestimmt war, eine Ikone der Romantik zu werden. So viel liegt in Händen der vier oberen Spieler, die zu einer rhythmisch aktiveren Komplementärphrase übergehen. Dann übernehmen die vier unteren Spieler die Führung, wiederholen den ersten Gedanken in einem tieferen Register und liefern eine Antwort auf die aktivere Fortsetzung. All dies schafft ein Muster für viele solche Besetzungen des Quintetts, in denen eine Dreier- oder Vierergruppe innerhalb des Ensembles auf eine andere solche Gruppe reagiert. Daraus erwachsen (wie Mozart bereits demonstriert hatte) ergiebige Möglichkeiten, die ein mehrstimmiger Klangkörper wie ein Quintett ausschöpfen kann.

Das zweite Thema – zu reizvoll, um es schnell durch ein anderes zu ersetzen – wird

mit gefälligen Varianten wiederholt und frei erweitert, bis ein “Schlussthema” im Unisono-Rhythmus weich, aber mit pointierten Akzenten zu einem Echo des zweiten Themas der beiden Cellos führt, um den ersten Abschnitt zur Ruhe zu legen. Es folgt eine Durchführung, zunächst mit einem breiten Absatz, der das Schlussthema entwickelt, wobei grobkörnige kanonische Imitationen von fließenden lyrischen Behandlungen abgelöst werden. Derselbe Absatz wird dann zweimal in verschiedenen Tonarten wiederholt, bevor ein Höhepunkt erreicht wird, der sich schnell auflöst und so nahtlos mit der Reprise des ersten Themas verbindet, dass uns leicht die Rückkehr des Themas entgehen könnte, zumal es von der ersten Violine mit einem neuen, aufsteigenden Gedanken versehen wird.

Die Reprise folgt im Großen und Ganzen dem Muster der Exposition, obwohl das Reservoir von Instrumenten reichlich Spielraum für andere Kombinationen bietet. Eine Coda versieht das erste Thema mit einigen neuen und brisanten Wendungen.

Adagio galt im “Regelwerk” der 1820er Jahre als das langsamste verfügbare Tempo, und ein echtes Adagio stellte Komponisten und Interpreten wie kein anderes Zeitmaß auf die Probe. Schubert liefert mit den mittleren

drei Instrumenten einen thematischen Kern, der sich ultralangsam entfaltet. Es ist die Konversation darüber und darunter, zwischen Violine und gezupftem Cello, die uns mit dem Puls der Musik in Verbindung hält. Nach einer wunderbar erweiterten ersten Phrase, die in ihrer Intensität auf und nieder wogt, scheinen wir zur Eröffnung zurückzukehren, aber nun auf ein drittes *p* gedämpft. (Schubert behält sich dieses *ppp* immer für besondere Momente vor.) Die erste Violine beantwortet jetzt das *Pizzicato* des Cellos mit einem eigenen *Pizzicato*, lässt sich aber davon überzeugen, dass sie den Bogen wieder aufnehmen muss, um auf den Höhepunkt zu führen und danach den Abstieg zu geleiten.

Dass der Satz in der Tonart E-Dur steht, die relativ weit vom C-Dur des Werks entfernt ist, trägt dazu bei, dieses *Adagio* in eine eigene Welt zu versetzen. Aber um seinen Frieden zu zerstören, bringt ein plötzlicher Wechsel zu einem unerwarteten f-Moll einen gequälten Mittelteil mit feurigen Rhythmen und Akzenten hervor, dessen leidenschaftliche melodische Linie durchgehend auf die erste Violine und das erste Cello in Oktaven fällt. Die Spannung lässt kaum nach, bis die Musik in fragmentarische Äußerungen zerfällt, die immer schwächer werden; erst wenn eine ausgehaltene Kadenz die Musik wieder

nach E-Dur zurückführt, erweitert sich der Dialog zwischen Violine und Cello zu einem ausführlicheren Austausch. Wenn dieser schließlich friedlich beendet wird, erinnert uns ein plötzlicher f-Moll-Akkord *ff* an den überwundenen Aufruhr.

Das auf diesen langsamsten aller langsamen Sätze folgende Scherzo steht allen anderen von Schubert an Schnelligkeit nicht nach. Nachdem der kurze erste Abschnitt zum zweiten Mal endet, ebnet ein abrupter Tonartwechsel den Weg für eine schwadronierende neue Melodie der Violinen in Oktaven, deren erste *forte*-Phrase *piano* wiederholt wird, woraufhin uns glauben gemacht wird, dass sie sich nun abermals, diesmal *forte*, wiederholt. Aber nach zwei Takten schwenkt sie abrupt auf eine noch weiter entfernte Tonart um und beginnt von vorn. Dies ist einer der wirkungsvollsten metrischen Tricks von Schubert. Bald danach wird mit Vergnügen eine Rückkehr des Eröffnungsthemas und seiner Tonart angedeutet, was sich beides erfüllt. Daraus baut sich eine abschließende Erklärung auf, die dicht instrumentiert ist und in einer Diskordanz gipfelt, für die sich Schubert sein seltenes *fff*-Zeichen vorbehält.

Um in den langsameren Trioabschnitt einzutreten, führen die Bratsche und das zweite Cello hinunter zu einer tiefen,

reichhaltigen Kadenz in einem entfernten Des-Dur. Dies ist ein Trio, das ungewöhnliche Tiefen auslotet, eine Klage im Gegensatz zu einem der überschwänglichsten Scherzos, die Schubert je geschrieben hat, eine Mischung aus Depression und erstaunlichem Schaffensdrang, die – wenn wir der Fantasie freien Lauf lassen – nun da seine sechsjährige Infektion in das dritte Stadium übergeht, die Zukunftsperspektive des Komponisten zu beschreiben scheint.

Das Finale beginnt ähnlich wie ein österreichischer Tanz, in Moll, zieht sich aber durch ein paar plötzliche Tonsprünge nach C-Dur hoch. Ohne formalen Übergang weicht es dann mit einem zweiten, etwas gemütlicher anmutenden Thema, um das herum Triolen sprießen, in die typische Dominant-Tonart ab. Während es sich wiederholt und erweitert, ohne sich recht in einer echten Kadenz abrunden zu wollen, wird es von einem eleganten neuen Thema abgelöst, das von den beiden Cellos in Terzen gesungen wird – eine klassische Wiener Formel. Darüber wogen die oberen drei Instrumente. Nachdem sich das Cellothema vervollständigt hat, setzen sich die wogenden Klänge fort, sehr zur Freude Schuberts am Effekt ihres Gefüges.

Wenn dieses Finale in Sonatenhauptsatzform gefasst sein sollte, dürften wir jetzt vielleicht

eine Durchführung erwarten; oder im Fall eines Rondos ein neues episodisches Thema. Aber nein, es folgt eine vorzeitige Reprise, wenn auch mit einem gewissen Maß an Durchführung und einigem Zögern ... bevor das zweite Thema ordnungsgemäß an die Reihe kommt. Wieder erfreut sich Schubert besonders an den "Wogen", die es begleiten, bis die Temperatur steigt und ein schnelleres Tempo eine Coda auf Basis des ersten Themas ankündigt. Der Satz eilt noch schneller seinem Ende zu, und wenn alle Spieler auf einem abschließenden C zusammenkommen, verlassen sie sich erst noch stark auf ein Des. Ist das nur ein farbenfroher "Akzent"? Oder ist es eine Rückblende auf die Spannungen, die in die zentralen Abschnitte der beiden mittleren Sätze dieses Quintetts eingedrungen sind?

#### **Streichquartett c-Moll D 703**

Der *Quartettsatz*, der mit leise huschenden kurzen Tönen im 6/8-Takt beginnt und die Instrumente nacheinander eintreten lässt, bis ein weit entfernter *ffz*-Akkord (d.h. doppeltes *forte* plus Akzent) erreicht ist, lässt ein düster intensives Scherzo erwarten. Es handelt sich jedoch um den Kopfsatz eines geplanten Quartetts, für das Schubert auch etwa vierzig Takte eines langsamen Satzes komponierte. Wenn er es

als "Quartetto serioso" betitelt hätte – wie Beethoven es im Fall seines op. 95 f-Moll getan hatte – wäre dies wenig verwunderlich gewesen. Ein rasantes erstes Thema in c-Moll weicht bald einem melodischen Thema in As-Dur – denn dies wird eine von Schuberts Drei-Tonarten-Expositionen werden. Das Thema, das allem Anschein nach aus der Oper *Lucile* (1769) des französischen Komponisten Grétry entlehnt ist, diente den Bourbonen im neunzehnten Jahrhundert als royalistische Hymne. Sowohl seine thematische Gliederung als auch seine Struktur in sechstaktigen Phrasen, die aus zweitaktigen Subphrasen bestehen (zwölfaktige Phrasen und viertaktige Subphrasen bei Schubert), teilen uns das mit. Aber Schubert macht sich das Thema zu eigen – und dies so überzeugend, dass die Verbindung anscheinend anderthalb Jahrhunderte lang unbemerkt blieb.

Das Huschen kehrt mit dramatischer Wirkung zurück, und wenn es nachlässt, ist die Tonart G-Dur erreicht, und wir erhalten ein weiteres Thema, das sich durch seine harmonische Alchemie auszeichnet. Wir könnten erklären, dass das Thema in seiner kurzen Spanne von acht Takten Teile von G-Dur erreicht, die nie zuvor erreicht wurden. (Aber manch einer würde entgegnen, dass es dabei drei andere Tonarten durchläuft.) Sofort

wird es eine Oktave höher wiederholt. (Dafür gibt Schubert sein dynamisches Sonderzeichen *ppp* vor.) Reste dieses Themas färben die Schlusstakte der Exposition.

Das in diesen Schlusstakten vom Cello vertretene neue Schema wird zur Grundlage der folgenden kurzen Durchführung, wobei die neuen Oberstimmen hinzugefügt und kurz entwickelt werden. Die Reprise des Satzes beginnt dann indirekt, in der "falschen" Tonart und mit dem "falschen" Thema – falsch nach allgemeiner Vorstellung, aber richtig, weil dies eben die Entscheidung Schuberts war. Es ist das zweite Thema (das mit der französischen Verwandtschaft), das nun in B-Dur wiederkehrt.

So wie es sich gehört, tauchen auch andere Themen wieder auf, und der Satz endet, wie er begonnen hat: mit jenem von der ersten Violine eingeführten und von den anderen Spielern imitierten Huschen, das dieses Mal mit drei unterschiedenen Akkorden beendet wird.<sup>1</sup>

© 2022 Brian Newbould  
Übersetzung: Andreas Klatt

---

<sup>1</sup> Auf den ersten Satz von D 703 ließ Schubert ein *Andante* folgen, das nach etwa vierzig Takten abbricht. Eine von Brian Newbould erarbeitete Vervollständigung liegt in zwei Einspielungen vor, mit dem Allegri String Quartet und dem Fitzwilliam String Quartet.



#### **Anmerkung der Interpreten**

Das Brodsky Quartet ist in der glücklichen Lage, sein fünfzigjähriges Bestehen zu feiern: ein halbes Jahrhundert der Erforschung und Darbietung des glorreichen Streichquartettrepertoires. Es scheint uns daher angebracht, diesen Meilenstein mit der Aufnahme eines der berühmtesten, gewaltigen Kammermusikwerke zu setzen: Schuberts Streichquintett C-Dur. Es hat uns von Kind auf begleitet und mit einer langen Reihe gefeierter Cellisten verbunden. Eine unserer frühesten Aufführungen fand im Rahmen des Abschiedskonzerts unseres

College-Mentors Terence Weil statt, als wir am Anfang unseres eigenen beruflichen Werdegangs standen. Und nun repräsentiert die wunderbare, junge Laura van der Heijden, die mit einer Reife zu dieser Aufnahme kommt, die über ihre Lebensjahre hinwegtäuscht, einen ähnlichen Altersunterschied zu uns und beweist, dass die Jahre keine Rolle spielen, wenn sich musikalische Seelen begegnen. Jetzt freuen wir uns auf alles, was unser sechstes Jahrzehnt auch bringen mag.

© 2022 Brodsky Quartet  
Übersetzung: Andreas Klatt



Sarah Cresswell

Brodsky Quartet

## Schubert: Quintette à cordes / Quartettsatz

---

**Quintette à cordes en ut majeur, D 956**  
Franz Schubert (1797 – 1828) atteignit sans doute l'excellence en tant que compositeur de musique de chambre, au cours de l'année 1820, avec son "Quartettsatz" (Mouvement de quatuor), titre par lequel nous identifions le seul mouvement achevé de son Quatuor à cordes en ut mineur, D 703. Après cela, durant les huit années qui lui restaient, une riche collection d'œuvres de chambre, de genres variés, se pressa sous sa plume, dont trois autres quatuors à cordes, l'Octuor, la Sonate pour arpeggione et piano, les deux grands trios avec piano et le Quintette à cordes. Qu'il ait pu engendrer tant d'œuvres tient du miracle si l'on prend en compte que ses six dernières années furent assombries par l'apparition de la syphilis, ce qui l'obligea à subir des périodes d'hospitalisation ainsi qu'un désagréable traitement au mercure (un poison), et provoqua chez lui des accès de dépression. Une partie de ce miracle est due à sa seule résilience créative, qui lui permit d'imaginer des paysages sonores qui nous captivent, nous enchantent et nous inspirent, mais ne témoignent qu'occasionnellement de

pensées sombres ou introspectives – comme c'est le cas au début du Quatuor à cordes en la mineur ou dans les sections centrales des deux mouvements internes du Quintette – encore que de telles pensées soient généralement écartées avant la fin de l'œuvre.

Il convient tout particulièrement de noter, au cours des toutes dernières années de sa vie, un retour à deux moyens d'expression qu'il avait explorés à ses débuts, peut-être plus à des fins expérimentales que par engagement. Il avait écrit, dans un style quelque peu mozartien, un trio avec piano en si bémol (D 28) comportant un seul mouvement, œuvre qui avait fait son apparition une bonne quinzaine d'années avant l'écriture des grands trios de 1827 – 1828. Quant au magistral Quintette à cordes en ut, de 1828, il avait un précurseur en un seul mouvement, remontant encore plus loin – une "Ouverture" en ut mineur (D 8), qui avait adjoint un second alto plutôt qu'un second violoncelle aux instruments traditionnellement réunis dans un quatuor à cordes.

Avant Schubert, Boccherini avait lui aussi préféré utiliser deux violoncelles plutôt que

deux altos; néanmoins il avait eu tendance à traiter le premier en voix chantante soliste, laissant au second le rôle effacé d'assurer la ligne de basse. Pour Schubert, les deux étaient de façon plus générale des agents servant à enrichir la texture, quoique le souvenir plus particulièrement gardé par l'auditeur soit celui des deux violoncelles en train de chanter le second thème du premier mouvement en tierces, au registre "ténor"; et ce, avec l'alto qui exécute une basse pincée, tandis que les violons fournissent un soutien sur les temps faibles.

Avant cela, le Quintette a débuté, tout comme le Quatuor en sol majeur, par un simple accord majeur, qui, dans le Quatuor, explose pour faire entendre son équivalent mineur, mais qui, dans le Quintette, s'anime et cède la place à un accord chromatique qui était destiné à devenir un emblème du romantisme. Tout ceci est mis entre les mains des quatre exécutants des parties supérieures, qui passent ensuite à une phrase complémentaire plus active sur le plan rythmique. Les quatre exécutants des parties plus graves prennent alors le relai, répétant la première idée à un niveau plus grave et offrant une réponse à sa suite plus active. Tout ceci crée un précédent pour les nombreux exemples de ce type d'écriture trouvés dans le

Quintette, un groupe de trois ou quatre voix répondant à un autre groupe similaire au sein de l'ensemble. Les véhicules à voix multiples comme le quintette offrent en effet une option particulièrement féconde, ainsi que Mozart l'avait précédemment démontré.

Le second thème, trop attachant pour qu'un autre en prenne la suite rapidement, se trouve repris avec de délicieuses variantes, et copieusement prolongé, jusqu'à ce qu'un "thème final" homorythmique, doux, mais ponctué d'accents marqués, amène à un rappel du second thème exécuté par les deux violoncelles pour mettre fin à la première section. Vient ensuite un développement qui débute par un paragraphe lent et expressif développant le thème final, de riches imitations en canon y cédant la place à des traitements lyriques plus fluides. Ce même paragraphe est ensuite repris deux fois, dans des tonalités différentes, afin d'atteindre un sommet qui s'éclipse bien vite et se raccorde si parfaitement avec la récapitulation du premier thème qu'il serait facile de ne pas s'apercevoir du retour de ce dernier, tout revêtu de neuf, avec, au premier violon, une nouvelle idée ascendante, accentuée sur les temps faibles.

La récapitulation suit dans les grandes lignes le schéma de l'exposition, quoique le nombre d'instruments présents permette



d'en changer maintes fois l'instrumentation. Une coda fait prendre des tours nouveaux et quelque peu explosifs au premier thème.

Il était considéré, d'après les règles en usage dans les années 1820, que l'Adagio était le tempo le plus lent dont on disposait, et qu'un véritable Adagio mettait à l'épreuve les compétences du compositeur et de l'exécutant, comme nul autre. Schubert fournit un noyau thématique progressant avec une extrême lenteur aux trois instruments médians. Et c'est la conversation se tenant au-dessus et en dessous, entre violon, et violoncelle jouant *pizzicato*, qui nous renseigne sur la pulsation de la musique. Après une première phrase merveilleusement prolongée, dont l'intensité monte et descend, nous semblons revenir à l'ouverture, un troisième *p* se trouvant toutefois ajouté aux deux utilisés à l'origine. (Schubert réserve toujours l'emploi de ce *ppp* pour les moments spéciaux.) Le premier violon répond maintenant au *pizzicato* du violoncelle par son propre *pizzicato*, mais se laisse persuader de reprendre son archet pour faire monter la musique à son apogée, et, une fois celui-ci atteint, en guider la désagrégation.

Parce qu'elle est assez éloignée d'un majeur de l'œuvre, sa tonalité de mi majeur contribue à placer l'Adagio dans un monde

à part. Mais pour anéantir son caractère paisible, un passage soudain à la tonalité inattendue de fa mineur amène une section centrale tourmentée, marquée de rythmes et d'accents explosifs, dont l'exécution de la ligne mélodique passionnée échoit d'un bout à l'autre au premier violon et au premier violoncelle, jouant en octaves. Il n'y a quasiment aucun relâchement de la tension jusqu'à ce que la musique se disloque en bribes, qui s'affaiblissent graduellement jusqu'à ce qu'une cadence soutenue ramène la musique au mi majeur, le dialogue entre violon et violoncelle se développant pour devenir des échanges plus détaillés. Tandis que le mouvement est finalement mené à une conclusion paisible, un accord soudain de fa mineur, *ff*, vient nous rappeler l'émoi venant d'être surmonté.

Ce mouvement incomparablement lent est suivi d'un Scherzo aussi rapide que tout autre trouvé chez Schubert. Après que sa courte première section s'est terminée pour la seconde fois, un brusque changement de tonalité ouvre la voie à un nouvel air, conquérant, joué aux violons en octave. La première phrase *forte* est reprise *piano*, ce qui nous amène à croire qu'elle sera à nouveau reprise, *forte*, mais, après deux mesures, l'air dévie brusquement vers une tonalité encore

plus éloignée, dans laquelle il récidive. C'est un des artifices métriques les plus efficaces employés par Schubert. Il prend bientôt plaisir à laisser pressentir un retour du thème d'ouverture et de sa tonalité, les deux arrivant comme il se doit. Ceci monte jusqu'à une exposition finale, pourvue d'une instrumentation dense, qui culmine dans une discorde à laquelle Schubert réserve la notation *fff*, rarement trouvée dans sa musique.

Pour entrer dans la section en Trio plus lente, l'alto et le second violoncelle descendent, atteignant une cadence, à la sonorité riche et profonde, dans la tonalité éloignée de ré bémol majeur. Le trio explore des profondeurs inhabituelles, c'est une élégie qui, par juxtaposition avec un des scherzos les plus exubérants jamais écrit par Schubert, semble – si nous donnons libre cours à notre imagination – être la parfaite illustration de ce mélange de dépression et d'étonnante énergie créatrice définissant l'attitude du compositeur à une période où l'infection dont il souffrait depuis six années entravait son stade tertiaire.

Le final démarre à la manière d'une sorte de danse autrichienne, en mineur, mais rejoint la tonalité d'ut majeur à l'aide de quelques brusques changements tonals. Il passe

ensuite, sans la moindre transition formelle, à la tonalité typique de la dominante, grâce à un second thème au balancement plus *gemütlich*, autour duquel les triolets tendent à se multiplier. Tandis qu'il se répète et se prolonge, semblant peu enclin à terminer sur une véritable cadence, il cède devant un nouveau thème coulant, chanté par les deux violoncelles en tierces – procédé viennois classique. Au-dessus, les trois instruments supérieurs produisent des vagues de son ondoyantes. Et Schubert appréciant cet effet de texture, ces vagues se poursuivent après l'achèvement du thème aux violoncelles.

Nous pourrions maintenant nous attendre à la venue d'un développement, s'il s'agit d'un mouvement de forme sonate, ou d'un nouvel épisode, s'il s'agit d'un rondo: mais non! Au lieu de cela, une récapitulation prématurée arrive – encore que, dans une certaine mesure, un développement lui soit accolé – accompagnée de quelques hésitations... avant que le second sujet ne prenne le relai, à son tour, comme prévu. Schubert prend à nouveau un plaisir tout spécial dans les "vagues" qui accompagnent ce thème, jusqu'à ce que la température monte et qu'une allure plus rapide annonce la venue d'une coda s'appuyant sur le premier thème. Le mouvement arrive à sa fin sur un

tempo encore plus rapide, et lorsque tous les instrumentistes se rassemblent pour faire entendre le ut final, ils l'appuient d'abord fortement en introduisant un ré bémol. S'agit-il purement d'un accent de couleur? Ou est-ce un retour en arrière aux tensions qui ont envahi les sections centrales des deux mouvements internes de ce Quintette?

#### **Quatuor à cordes en ut mineur, D 703**

Le "Quartettsatz", vu la manière dont il débute, avec de courtes notes lancées dans une course légère, mais précipitée, à 6/8 alors que les instruments entrent, un à un, jusqu'à ce qu'un vaste accord *ffz* soit atteint (c'est-à-dire *fortissimo* plus un accent), donne l'impression qu'il va devenir un scherzo sombre et passionné. C'est néanmoins le mouvement d'ouverture d'un quatuor pour lequel furent aussi composées les quelque quarante mesures d'un mouvement lent. Et si Schubert l'avait appelé "quartetto serioso" – titre donné au Quatuor en fa mineur, op. 95, de Beethoven – personne n'aurait sourcillé. Un premier thème plein de verve, en ut mineur, cède bientôt devant un thème chantant en la bémol majeur – car il va s'agir d'une des expositions à trois tonalités trouvées chez Schubert. C'est un thème qui fut, semble-t-il, "emprunté" à *Lucile* (1769), opéra du

compositeur français Grétry, et utilisé comme hymne royaliste par les Bourbons dans les années 1800. D'ailleurs son schéma thématique et sa structure – des phrases de six mesures composées de sous-phrases de deux mesures (alors que, chez Schubert, les phrases comportent douze mesures et les sous-phrases, quatre) – nous le montrent bien. Toutefois Schubert l'adapta et le fit vraiment sien – au point que cette dette passa apparemment inaperçue pendant un siècle et demi.

La course précipitée refait son apparition avec des conséquences dramatiques, et lorsque le calme revient, la tonalité de sol majeur se trouve atteinte, et un autre thème, se distinguant par son alchimie harmonique, nous arrive. Nous pourrions dire que, pendant sa courte durée, ce thème de huit mesures touche des régions du sol majeur jamais atteintes auparavant. (Certains diraient plutôt que, durant cet intervalle, il passe par trois autres tonalités.) Il est aussitôt repris à l'octave supérieure. (Pour la circonstance, Schubert fournit son *ppp* spécial, comme indication de dynamique.) Des restes de ce thème viennent ensuite colorer les mesures finales de l'exposition.

Le nouveau motif entendu au violoncelle au cours de ces mesures finales devient la base sur laquelle s'appuie le court développement

venant ensuite, de nouvelles parties supérieures y étant ajoutées et brièvement développées. La récapitulation du mouvement débute alors de façon indirecte, dans la “mauvaise” tonalité et avec le “mauvais” thème – “mauvais” en regard de la pratique consacrée, mais “bons” dans la mesure où Schubert les a choisis. C’est le deuxième thème qui est maintenant de retour (celui qui présente un lien avec la France) en si bémol majeur.

Comme il se doit, d’autres thèmes font leur apparition, et le mouvement se termine, comme il a commencé, par cette course précipitée, amorcée par le premier violon et imitée par les autres exécutants, mais cette fois trois accords péremptaires viennent y mettre fin.<sup>1</sup>

© 2022 Brian Newbould

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

#### Note des interprètes

En tant que Quatuor Brodsky, nous avons le bonheur de célébrer notre cinquantenaire: un demi-siècle consacré à l’exploration

et à l’interprétation du glorieux répertoire du quatuor à cordes. Il semble approprié de marquer cet événement mémorable en enregistrant l’épique Quintette à cordes en ut majeur de Schubert, cette œuvre de chambre des plus célèbres, pièce qui accompagne notre vie depuis l’enfance et que nous avons jouée avec nombre de violoncellistes illustres. Une de nos toutes premières interprétations du quintette eut lieu avec Terence Weil, notre mentor au Collège, lors du concert ayant marqué son départ à la retraite, au moment où nous entamions notre parcours professionnel. La jeune et merveilleuse artiste Laura van der Heijden, qui vient à cet enregistrement armée d’une maturité surprenante pour son âge, présente aujourd’hui la même différence d’âge par rapport à nous, prouvant que l’âge ne compte pas lorsque les intelligences musicales se rencontrent. Nous avons maintenant hâte de découvrir ce que nous réserve notre sixième décade.

© 2022 Quatuor Brodsky

Traduction: Marianne Fernée-Lidon

---

<sup>1</sup> Schubert fit suivre le premier mouvement du D 703 d’un *Andante*, qui s’interrompt après quelque quarante mesures. Une version achevée par les soins de Brian Newbould a été enregistrée à deux reprises, par le Quatuor à cordes Allegri et par le Quatuor à cordes Fitzwilliam.



© Dolores Iglesias, Courtesy of Fundación Juan March (Madrid)

Brodsky Quartet, at a fiftieth anniversary concert,  
Fundación Juan March, Madrid, March 2022

Also available

---



CHAN 10932

Mozart  
Flute Quartets  


Also available

---



CHAN 20114(3)

Beethoven  
Late String Quartets  
— —



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bhallis@chandos.net](mailto:bhallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

**Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

**Executive producer** Ralph Couzens  
**Recording producer** Adrian Peacock  
**Sound engineer** David Hinitz  
**Editor** Adrian Peacock  
**Chandos mastering** Alexander James  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venues** Church of St Michael's, Highgate, London: 13 – 15 December 2021  
**Front cover** Photographs of the members of the Brodsky Quartet by Sarah Cresswell and of  
Laura van der Heijden by Alexander James  
**Back cover** Photograph of the Brodsky Quartet by Sarah Cresswell  
**Design and typesetting** Cass Cassidy  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
**Publishers** Bärenreiter-Verlag, Kassel  
© 2022 Chandos Records Ltd  
© 2022 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10978

# FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

- 1-4 QUINTET, OP. POST. 163, D 956 (1828)\* 57:15  
IN C MAJOR · IN C-DUR · EN UT MAJEUR  
FOR TWO VIOLINS, VIOLA, AND TWO CELLOS
- 5 QUARTET, D 703 'QUARTETTSATZ' (1820) 9:30  
IN C MINOR · IN C-MOLL · EN UT MINEUR  
FOR TWO VIOLINS, VIOLA, AND CELLO

TT 66:52

## BRODSKY QUARTET

KRYSIA OSOSTOWICZ VIOLIN  
IAN BELTON VIOLIN  
PAUL CASSIDY VIOLA  
JACQUELINE THOMAS CELLO I

WITH

LAURA VAN DER HEIJDEN CELLO II\*

SCHUBERT: STRING QUINTET / QUARTETTSATZ – Brodsky Quartet / van der Heijden

CHANDOS  
CHAN 10978

SCHUBERT: STRING QUINTET / QUARTETTSATZ – Brodsky Quartet / van der Heijden

CHANDOS  
CHAN 10978