

An impressionistic painting of two children, a girl with long blonde hair and a white bow, and a boy with dark hair, both looking down. The background is a textured, greenish-grey wash.

# EDUARD FRANCK *String Quintets*

**audite**

Deutschlandradio Kultur



SUPER  
AUDIO CD

*Christiane Edinger / Tassilo Kaiser, violin  
Rainer Kimstedt / Uwe Martin Haiberg, viola  
Katharina Maechler, violoncello*

*Aufnahme:* 16. - 19. März 2011  
*Aufnahmeort:* Siemensvilla, Berlin

mit Unterstützung von Paul Feuchte und Andreas Feuchte

*Literatur:* Paul Feuchte / Andreas Feuchte:  
*Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck,  
Leben und Werk • Dokumente • Quellen*  
2. Ausgabe, Leipzig 2010 (Pfefferkorn Musikverlag)

**Deutschlandradio Kultur**

Eine Co-Produktion mit Deutschlandradio  
© 2011 Deutschlandradio

*Produzent:* Stefan Lang (Deutschlandradio Kultur)  
*Tonmeister:* Dipl.-Tonmeister Stephan Reh  
*Produzent:* Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff (audite)  
*Coverbild:* Auguste Renoir: „La lecture“, 1890/95. Öl auf Leinwand  
© akg-images / Erich Lessing  
*Design:* AB•Design

**audite**

e-mail: [info@audite.de](mailto:info@audite.de) • <http://www.audite.de>  
© 2011 + © 2011 Ludger Böckenhoff



## Eduard Franck: Streichquintette

**Streichquintett e-moll op. 15**  
**Streichquintett C-Dur op. 51**

**Christiane Edinger, Violine**  
**Tassilo Kaiser, Violine**  
**Rainer Kimstedt, Viola**  
**Uwe Martin Haiberg, Viola**  
**Katharina Maechler, Violoncello**

## **Bürgerliche Musikkultur und Melancholie des Gelingens. Die Streichquintette von Eduard Franck**

Der Aufstieg der Musik zur höchsten aller (bürgerlichen) Künste im 19. Jahrhundert zeigte sich gleichermaßen im neuen sozialen und architektonischen Prestige der Orte des Musiklebens – in Opernhaus, Konzertsaal, Salon und selbst in der Kirche – wie in der Kompositionsgeschichte, die einen enormen Zugewinn an Erweiterung der Gattungen, der Klangfarben und Ausdrucksfähigkeiten erfuhr. Die Kammermusik nahm daran regen Anteil, erfahrbar im Wandel ihrer Besetzungsformen und ihrer internationalen Ausstrahlung, die von der bisherigen Domäne der deutsch-österreichischen Musik auf die Nachbarländer übersprang. Angesichts dieser stürmischen Entwicklung erscheint es paradox, dass die Komponisten der romantischen, ab 1810 geborenen Generation dazu verdammt waren, auch in der Kammermusik auf das „goldene Zeitalter“ der Klassik zurückblicken zu müssen. Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert hatten

auf den Gebieten der Duo-Sonate, des Klaviertrios, des Klavierquartetts, der Königsgattung des Streichquartetts, des Streichquintetts und selbst in den großen Besetzungen – im Falle Beethovens des Septetts op. 20, im Falle Schuberts des Oktetts D 803 – Maßstäbe gesetzt, die nicht zu übertreffen waren. Sogar Felix Mendelssohn Bartholdy, der schon als Jugendlicher sprühend-geniale Kammermusik (das berühmte Oktett, die ersten beiden Streichquartette und das erste Streichquintett) geschrieben hatte, musste später mit dem Verdikt des klassizistischen „Epigonen“ leben. Schumanns Kammermusik galt dagegen als schwierig, da Schumann versuchte, das Erbe der Wiener Klassik, und zwar einschließlich der späten Streichquartette Beethovens, als intellektuelle Herausforderung anzunehmen und umzusetzen. Erst Brahms – und nach ihm in gewisser Weise auch Dvořák – sollte es wieder und vielleicht zum letzten Mal gelingen, mit Kammermusikwerken uneingeschränkte Anerkennung zu finden.

Die enorme Kammermusikproduktion in den Jahrzehnten zwischen 1830 und

1870 diente zur Befriedigung eines stetig steigenden Bedarfs. Er bestand nicht nur bei den professionellen Instrumentalisten selbst, deren technisches und musikalisches Niveau seit der Gründung der Konservatorien in Deutschland (in Leipzig ab 1843 unter Mendelssohns Leitung) kontinuierlich gestiegen war, sondern auch bei gebildeten Laien, für die Hausmusik unverzichtbarer Bestandteil ihres bürgerlichen Selbstverständnisses wurde. Die Kataloge der großen Musikverlage des 19. Jahrhunderts sind voll mit gediegener Kammermusik für unterschiedliche Besetzungen, die alle Bedürfnisse zwischen Zerstreuung und Erbauung und das ganze Spektrum vom Virtuosen bis zum Dilettanten bedienen und in den Nonetten von Spohr und Lachner sogar in den Bereich der Ensemblesmusik vorstoßen. Dem seit dem Barock gebräuchlichen Komponieren und Veröffentlichen in Serien blieben viele Komponisten treu; dies demonstrierte nicht nur eine souveräne Beherrschung des Metiers, sondern bot eine Abwechslung von Stimmungen und Charakteren, die zum vollendeten Kunstgenuß dazugehörte. Die gestei-

gerten ästhetischen Ansprüche an das Komponieren, wie sie vor allem von Liszt und Wagner erhoben wurden, führten indes zur Aufwertung des Einzelwerks, die zunächst in der Solo-Sonate, dann in der Symphonie zu beobachten war. (Von spärlichen Ausnahmen abgesehen, verzichteten beide Komponisten wie auch Berlioz und später Mahler gänzlich darauf, noch Kammermusik zu schreiben.) Zwei kompositorische Außenseiter, César Franck und Anton Bruckner, zogen daraus die Konsequenz, indem sie in den 1880er Jahren nur noch je einen großen Beitrag zu einer Besetzungsform lieferten. Bruckner komponierte zwischen 1879 und 1882 sein Streichquintett (das den Spott des Brahms nahestehenden berühmten Kritikers Eduard Hanslick auf sich zog), und Franck trat seit 1880 mit in einer Reihe von Einzelwerken – einem Klavierquintett, einer Violinsonate und einem Streichquartett – an die Öffentlichkeit. Sie wurden zum Vorbild der französischen Moderne, die die Komposition von Solitären zur Norm erhob, wie sie für die Kammermusik von Ravel und Debussy kennzeichnend ist. In der Wiener Schule,

für Bartók und selbst in gewisser Weise bei Strawinsky gewann das Streichquartett eine Schlüsselstellung im Übergang von der traditionellen Tonalität zur sogenannten „Neuen Musik“. Die Zäsur des Ersten Weltkriegs, der auch das Ende der großbürgerlichen Kultur in Europa bedeutete, führte schließlich zum Niedergang der Gattungsvielfalt der Kammermusik. Streichquintett und -sextett verschwanden weitgehend, während für das Streichquartett bis heute bedeutende Werke komponiert werden.

Als Eduard Franck in den 1840er Jahren begann, für verschiedene Streicherbesetzungen mit und ohne Klavierbegleitung zu schreiben, war diese hier skizzierte Entwicklung in der Kammermusik für die meisten Zeitgenossen noch völlig unvorstellbar, während Wagner sie mit seinen politischen Schriften für das Musikdrama kurz darauf einläutete. Im Gegenteil sollten die gescheiterten bürgerlichen Revolutionen in Frankreich (1830 und 1848) und Deutschland (1848) dafür sorgen, dass in einem politisch frustrierten, wirtschaftlich und kulturell aber aufstrebenden Bürgertum der Bedarf an Musik wuchs, die

dem Lebensgefühl eines „juste milieu“ entsprach. Man darf nicht vergessen, dass diese Wünsche an die Kammermusik auch die Abwehr einer „Ästhetik des Hässlichen“ waren, die schon 1830 durch Berlioz in Frankreich zu Klang geworden war und diesseits des Rheins zunehmend auf Widerstand stieß. (Liszts verdienstvolles Wirken als Hofkapellmeister in Weimar zwischen 1847 und 1861 war der Versuch, diese Kluft zu überwinden.) So war das Streichquintett geradezu prädestiniert, im bürgerlichen Konzertleben einen bevorzugten Platz zu erlangen: Die wechselnde Konstellation der Instrumente ermöglichte es, ein breites Spektrum zwischen intimen und klangmächtigen Effekten abzudecken. Im 18. und frühen 19. Jahrhundert wirkten in Spanien und Frankreich die Quintette Boccherinis und George Onslow als Modell, während in den deutschsprachigen Ländern (mit dem Zentrum Wien) eine mehrsträngige Entwicklung einsetzte. Sie war von zwei konkurrierenden Konzepten geprägt: des klangliche Entfaltung und instrumentale Virtuosität betonenden „brillanten“ Quintetts und des auf geistreich-kunstvolle kontrapunktische Arbeit gerichteten „großen“ Quintetts, dessen Vorbild die Quintette Mozarts waren. Freilich gab es zwischen diesen beiden Polen zahllose Schattierungen, Abstufungen und Vermittlungen, zwischen denen auch Schuberts berühmtes Streichquintett in C-Dur changiert, freilich in einer einzigartigen Ambivalenz von scheinbarer Volkstümlichkeit und tragischem Fatalismus, die sich vom ersten bis zum letzten Ton des Werkes durchzieht.

Eduard Franck war als Schüler Mendelssohn Bartholdys, der mit seinen eigenen Quintetten (A-Dur op. 18 von 1826 und B-Dur op. 87 von 1845) die bedeutendsten Beiträge nach Schubert und vor Brahms geschrieben hatte, einem klassizistischen Ideal der Klarheit verpflichtet. Dies ließ eine Fortführung der radikalen Subjektivierung, wie sie Schuberts Quintett auszeichnet, nicht zu, wenngleich die von Franck immer wieder vorgenommene Überblendung von Dur und Moll deutlichen Bezug auf Schuberts Klang- und Ausdruckswelt nimmt. In der Besetzung orientierte sich Franck indes an der seit Mozart als Standard geltenden Disposition mit zwei Violinen, zwei Bratschen

und einem Cello, die den Möglichkeiten der polyphonen Gestaltung den Vorzug vor einer klanglichen Erweiterung einräumt. Das erste Quintett Francks – das möglicherweise um 1844 entstand, da für das Jahr die Aufführung eines Quintetts in Rom belegt ist, und um 1850 von Bote & Bock in Berlin veröffentlicht wurde – steht in der seltenen Tonart e-moll, die im Streichquartett durch Beethovens berühmtes „Malinconia“-Quartett op. 59,2 (aus der Reihe der Rasumowsky-Quartette) einschlägig besetzt ist. Und Franck folgt im Kopfsatz deutlich dem Topos der Melancholie: Das Hauptthema hebt zweimal chorisch im Unisono der beiden Geigen und der ersten Bratsche an und wird jedes Mal durch einen Quintfall des Chors der beiden unteren Stimmen beantwortet, bevor alle fünf Instrumente in die Einstimmigkeit übergehen. Im weiteren Verlauf des Satzes setzt sich dann immer stärker das dramatische Element durch, und der Satz schließt nach einer meisterlichen, von großer thematischer Ökonomie gekennzeichneten Durchführung mit großer fortissimo-Geste. Der zweite Satz vertritt

als Presto das Scherzo: Es verbleibt in der Haupttonart und nimmt thematisch wie gestisch Bezug auf den Kopfsatz, dessen Seufzermotive und Unisono-Passagen jetzt in virtuosen Figurationen wiederbegegnet. Das Trio in E-Dur erzielt durch seine aparten Pizzicato-Effekte einen heiteren Kontrast. Im langsamen Satz in der Paralleltonart G-Dur hebt Franck einerseits die erste Violine vor, der am Anfang und Ende eine große melodramatische Szene erlaubt wird, und demonstriert andererseits seine Fähigkeit zu dichter kontrapunktischer Verknüpfung der Mittelstimmen; in der Textur fallen Chromatik und kühne Modulationsgänge auf, die schließlich das lichte G-Dur in das dunkle g-moll umschlagen lassen. Der letzte Satz, ein Alla-Breve-Prestissimo, greift die Schubert-Assoziation im punktierten, nervös-erregten Hauptthema und der primitiv-wirkungsvollen Begleitfiguren in den Mittelstimmen wieder auf. Den Gegensatz liefert das „dolce“ vorzutragende, choralartige Seitenthema (zunächst in der Tonikaparallele G-Dur, in der Reprise dann in der Dur-Tonika E-Dur), das in der Coda in den Wirbel

des Hauptthemas hineingezogen wird. Die Verweigerung eines erlösenden Dur-Schlusses bezeugt die von Schubert und Mendelssohn eingeleitete Emanzipation des Moll in der romantischen Harmonik.

Das zweite Quintett op. 51 in C-Dur, dessen Entstehungszeitraum möglicherweise in den Jahren um 1870 anzusiedeln ist und das erst posthum 1897 von Schlesinger gedruckt wurde, besitzt eine gegenüber dem Vorgänger weitaus differenziertere Architektur und Klangsprache. Gemeinsam bleibt beiden Quintetten Francks Vorliebe für homogene und sich in langem Atem aufbauende thematische und rhythmische Entwicklungen, vor allem aber ein nobler Ton, dessen untergründige emotionale Intensität durch chromatische Alterierungen der Melodik (in Moll gerne unter Verwendung des sogenannten „Zigeuner-Molls“ mit erhöhter siebter Stufe) und des Basses, durch Belebung der rhythmischen Binnenspannungen und eine farbige harmonische Modulation erzeugt wird. Der Kopfsatz ist ein Sonatenhauptsatz von epischer Breite, dessen Thema gleich im dritten Takt mit einer überraschenden Aus-

weichung vom reinen C-Dur durch den Ton fis aufwartet, der als II. Teilton auch zu einer akustischen Schärfung führt. Das unverhüllte Zitat aus dem Hauptthema des langsamen Satzes von Beethovens Klaviersonate op.13, der „Pathétique“, in den Takten 8-10 gibt dem Thema zudem eine eigentümlich nostalgische, retrospektive Richtung. Auch das Andante, das in der Moll-Variante der Dominante G beginnt und sich erst gegen Ende aufhellt, zeigt Spuren einer intensiven Beethoven-Auseinandersetzung durch seinen marschartigen Gestus, dem eine fließende Achteltriolen-Bewegung als beruhigendes Element entgegengesetzt wird. Dieselbe Tonartenkonstellation bestimmt das archaisierende Menuett (ohne Trio), das in c-moll beginnt und erst gegen Ende nach C-Dur zurückkehrt, ohne jedoch seine untergründige chromatische Unruhe zu verlieren. Zum Höhepunkt des Werkes wird das Finale, das wie der Schluss-Satz des zweiten Streichquartetts Es-Dur op. 54 (vgl. Audite 20.032) als ausgedehnter Variationssatz angelegt ist. Die konstruktive Raffinesse des Themas zeigt sich durch die sofortige

Variierung des Themenkopfs und eine auffällige Asymmetrie seines Baus: die erste Hälfte umfasst 12, die zweite 7 Takte. Es folgen zehn Variationen, die das Thema sowohl hinsichtlich der entfalteten Charaktere, der Satztechnik und der Proportionen stark verändern und zudem eine Zusammenfassung der vorangegangenen Sätze anstreben. Alle diese delikaten und dramatischen Beleuchtungseffekte durchzieht indes die Grundidee des Kopfsatzes, also der „störend“-sehnsuchtsvolle, zur Dominante drängende Ton fis und die von ihm ausgelösten chromatischen Eintrübungen. Erst die Coda überwindet ihn in klassischer Weise durch reine Diatonik und führt das Werk zu einem glanzvollen, zugleich aber nachdenklichen Abschluss. So zeigt sich in Francks meisterhaften Quintetten, um ein bekanntes Wort Nietzsches über Brahms' Musik abzuwandeln, eine „Melancholie des Gelingens“, die es verdient, aus dem Museum der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts geholt und unseren Ohren und Empfindungen zugänglich gemacht zu werden.

## **CHRISTIANE EDINGER**

### **1. Violine**

studierte bei Vittorio Brero in Berlin und bei Joseph Fuchs und Nathan Milstein in New York. Soloauftritte mit namhaften Orchestern führten sie regelmäßig durch Europa, in die USA, nach Asien und Südamerika. Von 1994 bis 2010 war Christiane Edinger Professorin an der Musikhochschule Lübeck.

## **TASSILO KAISER**

### **2. Violine**

studierte bei Rudolf Schulz und Koji Toyoda in Berlin. Seit 1996 ist er Dirigent und künstlerischer Leiter des Kammerorchesters Da Ponte Berlin, mit dem er regelmäßig auch als Solist in Solo-, Doppel- und Tripelkonzerten auftritt. Sein Interesse gilt ebenso der Kammermusik in kleinerer Besetzung und seiner pädagogischen Tätigkeit.

## **RAINER JOHANNES KIMSTEDT**

### **1. Viola**

studierte bei Marie-Luise von Kleist und Michél Schwalbé in Berlin. Er war als Geiger langjähriges Mitglied im Kreuzberger Streichquartett, später Bratschist im Brahms Quartett Hamburg. Heute ist er als Solist, Kammermusiker und Lehrer tätig. Er hält einen Lehrauftrag an der Universität der Künste Berlin und ist Dirigent des Brandenburgischen Kammerorchesters.

## **UWE MARTIN HAIBERG**

### **2. Viola**

schloss sein Violinstudium mit dem Konzertexamen ab. Er war Konzertmeister der Göttinger Sinfoniker, ab 1972 Konzertmeister beim NDR-Sinfonieorchester Hamburg. 1985 wurde er Professor an der Musikhochschule Lübeck, seit 1991 ist er Professor an der Universität der Künste Berlin. Seine ausgedehnte Konzerttätigkeit, u.a. als Primarius des Brahms Quartetts Hamburg, führte ihn in durch zahlreiche Länder und Kontinente.

## **KATHARINA MAECHLER**

### **Violoncello**

studierte bei Joan Dickson in London und bei Wolfgang Boettcher in Berlin. Sie ist Barockcellistin im Ensemble für Alte Music Fiori Musicali (Bremen) und im Ensemble Sans Souci (Berlin). Katharina Maechler hat einen Lehrauftrag an der Universität der Künste Berlin.

## **Bourgeois Music Culture and the Melancholy of Success: Eduard Franck's *String Quintets***

The ascent of music as the highest of all (bourgeois) art forms during the nineteenth century was reflected equally in the new social and architectural prestige of musical venues – be it the opera house, concert hall, salon or even church – and in the history of composing, which saw an enormous increase in genres, musical colours and expressional devices. Chamber music was also heavily involved in this development which is demonstrated in the constant flux of its formations and in its international diffusion, stretching from its former Austro-German domain to neighbouring countries. In the light of this dynamic progression it seems paradoxical that the composers of the Romantic generation – i.e. those born after 1810 – were condemned to look back to the chamber music of the “golden age” of Classicism. In the spheres of the duo sonata, the piano trio, the piano quartet, the royal genre of the string quartet, the string quintet and even in larger forma-

tions (such as Beethoven's septet Op. 20 and Schubert's octet D803), Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert had set unsurpassable standards. Even Felix Mendelssohn Bartholdy who, as a teenager, had written sparkingly brilliant chamber music (the famous octet, the first two string quartets and the first string quintet), later had to live with the verdict of the classicist “epigone”. Schumann's chamber music, on the other hand, was considered too complex as he attempted to accept the legacy of Viennese Classicism – including Beethoven's late string quartets – as an intellectual challenge by implementing it. Only Brahms – and also, in a sense, Dvořák after him – was to succeed once more, and perhaps for the last time, in gaining unreserved recognition for his chamber music.

The enormous production of chamber music in the decades between 1830 and 1870 served to satisfy a continually increasing demand. This originated not only from professional instrumentalists, whose technical and musical standards had advanced steadily since the founding of music conservatoires in Germany

(from 1843 in Leipzig under Mendelssohn's direction), but also from educated amateurs for whom music-making in the home became an indispensable element of their bourgeois identity. The catalogues of the great nineteenth century music publishers are full of dignified chamber music for different formations, serving all requirements from diversion to edification as well as covering the entire spectrum from the virtuoso to the dilettante and, in the case of the nonets by Spohr and Lachner, even venturing into the sphere of ensemble music. Many composers remained faithful to the practice of composing and publishing in sets which had been observed since the Baroque era. Not only did this demonstrate an assured command of their métier but it also offered a variety of moods and characterisations, providing consummate enjoyment to the listener. However, heightened aesthetic aspirations with regard to composing, as asserted principally by Liszt and Wagner, resulted in a revaluation of the single work. This was initially the case with the solo sonata, and later the symphony. (With the exception of very few

examples, both composers, along with Berlioz and later also Mahler, eschewed writing chamber music entirely.) As a result, during the 1880s two musical outsiders, César Franck and Anton Bruckner, restricted themselves each to producing only one major contribution in one genre. Between 1879 and 1882 Bruckner composed his string quintet (which attracted the mockery of the famous critic Eduard Hanslick, who was closely associated with Brahms), and in from 1880 Franck presented a series of single works – a piano quintet, a violin sonata and a string quartet. They became models of French modernism which raised solitary works to become the norm, as is exemplified by the chamber music of Ravel and Debussy. For the Viennese School, for Bartók and, to an extent, for Stravinsky, the string quartet took on a key position in the transition from traditional tonality to the so-called “New Music”. The caesura enforced by the First World War, which also signified the end of patrician culture in Europe, led to the demise of the great variety of chamber music genres. The string quintet and sextet largely disap-

peared, whereas significant works are still composed today for the string quartet.

When, in the 1840s, Eduard Franck began writing for different string formations, with and without piano accompaniment, the course – as outlined above – that chamber music was to take would have seemed completely inconceivable for most of his contemporaries, though soon after Wagner was to herald the start of this development with his political treatises on music drama. On the contrary, the failed bourgeois revolutions in France (1830 and 1848) and Germany (1848) ensured that amongst the politically frustrated (but economically and culturally emergent) bourgeoisie a demand for music increased which corresponded to the sense of living within a “juste milieu”. One should not forget that these desires, connected to chamber music, at the same time expressed opposition towards an “aesthetic of the ugly” which had been realised by Berlioz in France as early as 1830 and which, on the other side of the Rhine, was increasingly met with resistance. (Liszt’s laudable activities, from 1847 until 1861, as *Hofka-*

*pellmeister* at the Weimar court were an attempt to bridge this divide.) The string quintet was thus almost predestined to obtain a favoured position: the changing constellation of the instrumentation enabled a wide spectrum of effects ranging from the intimate to the sonorous. During the eighteenth and early nineteenth centuries the quintets of Luigi Boccherini and George Onslow served as models for the genre in Spain and France, whereas the German-speaking countries (with their centre being Vienna) saw a multi-stranded development. This was characterised by two competing concepts: the “brilliant” quintet emphasising sonic development and instrumental virtuosity, and the “great” quintet focusing on ingenious and elaborate contrapuntal work, following the example of Mozart’s quintets. Naturally, there were countless shades, nuances and intermediaries between these two poles, including Schubert’s famous string quintet in C major, which displays a unique ambivalence of an apparent popularity and tragic fatalism which permeates the work from the first to the last bar.

As a student of Mendelssohn, whose own quintets (A major, Op. 18 of 1826 and B flat major, op. 87 of 1845) represented the most significant contributions to the genre after Schubert and before Brahms, Eduard Franck was committed to a classicist ideal of clarity. This did not permit a continuation of the radical subjectivisation which characterises Schubert’s quintet, even if Franck repeatedly overlays major and minor tonalities, thus clearly referring to Schubert’s idiom. In his scoring, Franck follows the disposition which, since Mozart, had become standard: two violins, two violas and one cello, which not only allows for a broadened sound spectrum but also, and more importantly, provides added polyphonic possibilities. Franck’s first quintet – it is possible that this was written around 1844 since a performance of a quintet in Rome is documented for that year, and it was published in Berlin in 1850 by Bote & Bock – is in the rare key of E minor which Beethoven had occupied with his famous String Quartet Op. 59 No 2, “La Malinconia” (from the “Razumovsky” quartet cycle). In the first movement, Franck clearly

follows the topos of melancholy: the principal theme begins twice with a choir of the violins and first viola in unison and is answered each time by a descending fifth of the choir of the two lower parts before all five instruments play in unison. During the course of the movement the dramatic element increasingly intensifies, and after a masterly development section, characterised by great thematic economy, it draws to a close with a grand *fortissimo* flourish. The second *Presto* movement replaces the scherzo: it remains in the home key and refers, both thematically and gesturally, to the first movement, whose sighing motifs and unison passages now reappear in virtuoso figurations. The trio in E major achieves, thanks to its attractive *pizzicato* effects, a serene contrast. In the slow movement, in the relative major key of G, Franck emphasises the first violin, which stars in a grand melodramatic scene both at the opening and at the end, and also demonstrates the composer’s skill in producing dense contrapuntal textures for the inner parts; particularly striking are the chromaticisms and bold modulations which eventually cause the



bright G major to flip into the dark colour of G minor. The final movement, *Alla Breve Prestissimo*, once again takes up the association with Schubert with the dotted and nervously agitated main theme and primitively effective accompanying figures in the middle parts. The chorale-like *dolce* second theme provides contrast (initially in the relative major of G, and later, in the recapitulation, in the major-key tonic of E) which in the coda is drawn into the whirl of the main theme. The denial of a redemptive major key ending is testament to the emancipation of minor key tonalities, introduced by Schubert and Mendelssohn, in the harmonic idiom of Romanticism.

The second quintet, Op. 51 in C major, which may have been written around 1870 and which was published posthumously in 1897 by Schlesinger, is vastly more differentiated in its architecture and idiom than its predecessor. Franck's two quintets both favour homogenous, long stretches of thematic and rhythmic development, as well as a particular nobility in tone, whose hidden emotional intensity is produced through chromatic

alterations in the melodic lines (in minor keys particularly with the use of the so-called "minor gypsy scale" with a raised seventh degree) and the bass, by enlivening the rhythmic inner tension and through colourful harmonic modulations. The first movement is a construction in sonata form of epic proportions, whose theme introduces, as early as the third bar in a pure C major, the surprising note of F sharp which, as the 11<sup>th</sup> harmonic, produces a certain acoustic edge. The undisguised quotation in bars 8-10 from the main theme of the slow movement of Beethoven's piano sonata Op. 13, the "Pathétique", also provides the theme with a touchingly nostalgic, retrospective direction. The *Andante*, which begins in the minor variant of the dominant G and only brightens up towards the end, also reveals traces of intensive Beethoven studies in its march-like manner, which is contrasted with flowing quaver triplets as a calming element. The seemingly archaic minuet (without a trio) is governed by the same constellation of tonalities with an opening in C minor which only returns to C major towards the end, without los-

ing its subliminal chromatic unrest. The climax of the work is the finale which, like the finale of the second string quartet in E flat major Op. 54 (see audite 20.032), is conceived as an extended movement of variations. The constructive ingenuity of the theme becomes apparent in the immediate variation of its motivic nucleus and the strikingly asymmetrical phrasing: the first half comprises 12 bars whereas the second half only has 7 bars. This is followed by ten variations, altering the theme considerably with regard to the evolving characters, proportions and writing, and also heading towards a summary of the previous movements. Meanwhile, the main idea of the first movement – the "disruptively" wistful note of F sharp pushing towards the dominant, along with the chromatic darkenings that it has unleashed – traverses through all these delicate and dramatic lighting effects. Only the coda manages to overcome the F sharp in its classical technique by purely diatonic means, closing the work in a splendid but also thoughtful manner. In his masterful quintets Franck thus demonstrates, to misquote a famous

dictum of Nietzsche on Brahms, a "melancholy of success", which deserves to be seized from the museum of nineteenth century music history and made available to our ears and feelings.

Wolfgang Rathert  
Translation: Viola Scheffel

**CHRISTIANE EDINGER – violin I**

studied with Vittorio Brero in Berlin and with Joseph Fuchs and Nathan Milstein in New York. She has appeared regularly as a soloist with renowned orchestras throughout Europe, the US, Asia and South America. From 1994 to 2010 Christiane Edinger was professor at the Musikhochschule Lübeck.

**TASSILO KAISER – violin 2**

studied with Rudolf Schulz and Koji Toyoda in Berlin. In 1996 he was appointed Artistic Director and conductor of the Kammerorchester Da Ponte Berlin with whom he also regularly appears as a soloist in solo, double and triple concertos. He is also active in the fields of small-scale chamber music and teaching.

**RAINER JOHANNES KIMSTEDT – viola I**

studied with Marie-Luise von Kleist and Michél Schwalbé in Berlin. As a violinist, he was a long-standing member of the Kreuzberger Streichquartett, and later became violist of the Brahms Quartett Hamburg. Today he is active as a soloist, chamber musician and pedagogue. He teaches at the Universität der Künste Berlin and is conductor of the Brandenburgisches Kammerorchester Berlin.

**UWE MARTIN HAIBERG – viola 2**

finished his violin studies with an artist diploma. Subsequently he was concert master of the Göttinger Sinfoniker and became concert master of the NDR Sinfonieorchester Hamburg in 1972. In 1985 he was appointed professor at the Musikhochschule Lübeck and in 1991 he became professor at the Universität der Künste Berlin. His busy performance schedule, including as the first violin of the Brahms Quartett Hamburg, has taken him to many countries and continents

**KATHARINA MAECHLER – violoncello**

studied with Joan Dickson in London and with Wolfgang Boettcher in Berlin. She plays the baroque cello in the early music ensemble Fiori Musicali (Bremen) and in the Ensemble Sans Souci (Berlin). Katharina Maechler teaches at the Universität der Künste Berlin.

**DISCOGRAPHY****Eduard Franck:**

Orchestral Works Vol. 1, Op. 30 & Op. 47 (aud. 20.025)  
Orchestral Works Vol. 2, Op. 57 & Op. 52 (aud. 20.034)  
String Sextets Op. 41 & Op. 50 (aud. 97.501)  
String Quartet Op. 49 & Piano Quintet Op. 45 (aud. 20.033)  
String Quartets Op. 54 & Op. 55 (aud. 20.032)  
The Sonatas for Violin & Piano (aud. 91.553 – 2 SACD)  
Piano Trios Op. 11 & Op. 58 (aud. 92.567 SACD)

**Richard Franck:**

Piano Quartets Op. 33, Op. 41 & Fantasies Op. 28 (aud. 92.522 SACD)  
Piano Trios Op. 20 & Op. 32 (aud. 97.487)  
Works for Violin & Piano Op. 14, Op. 35 & Op. 52 (aud. 92.515 SACD)

**Eduard Franck\* / Richard Franck:**

Works for Violoncello & Piano Op. 42\*, Op. 24 & Op. 22 (aud. 20.031)

**E. Franck\* / R. Franck\*\* / C. Reinecke:**

Works for Violoncello & Piano Op. 6\*, Op. 36\*\* & Op. 146 (aud. 20.021)

**Eduard Franck (1817-1893):**  
***Streichquintette***

**Streichquintett e-moll op. 15** **34:32**

- |   |                         |       |
|---|-------------------------|-------|
| ① | Allegro ma non troppo   | 13:09 |
| ② | Scherzo. Presto         | 5:15  |
| ③ | Andante con espressione | 8:36  |
| ④ | Prestissimo             | 7:32  |

**Streichquintett C-Dur op. 51** **36:01**

- |   |                        |       |
|---|------------------------|-------|
| ⑤ | Allegro                | 12:59 |
| ⑥ | Andante                | 10:50 |
| ⑦ | Menuetto. Allegretto   | 3:35  |
| ⑧ | Andante con variazioni | 8:37  |

*Gesamtspielzeit:* **70:46**



**audite**  
**92.578**  
**SACD**

***Christiane Edinger, Violine***  
***Tassilo Kaiser, Violine***  
***Rainer Kimstedt, Viola***  
***Uwe Martin Haiberg, Viola***  
***Katharina Maechler, Violoncello***