

FRANZ SCHUBERT

String Quintet in C major

Arpeggione Sonata | Lieder for cello & piano

EMMANUELLE BERTRAND

QUATUOR PARISII | PASCAL AMOYEL



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

1	Der Jüngling an der Quelle D.300	1'49
2	An die Musik D.547	2'20
3	An den Mond D.193	3'28
4	Im Frühling D.882	5'18
5	Ständchen (Schwanengesang D.957, No.4)	4'34
6	Nacht und Träume D.827	4'09
Arpeggione Sonata in A minor D.821		
<i>La mineur / a-Moll</i>		
7	I. Allegro moderato	12'03
8	II. Adagio	4'42
9	III. Allegretto	9'48
10	Der Doppelgänger (Schwanengesang D.957, No.13) *	4'59
11	Meeres Stille D.216	2'30
12	Hymne an die Jungfrau (Ave Maria) D.839	5'01
13	Du bist die Ruh D.776	4'45

Transcriptions for cello and piano by Emmanuelle Bertrand and Pascal Amoyel

* Transcription for solo piano by Franz Liszt (S. 560 No. 12)

Emmanuelle Bertrand, *cello*

Pascal Amoyel, *piano*

String Quintet in C major D.956, Op.163

Do majeur / C-Dur

1	I. Allegro ma non troppo	21'12
2	II. Adagio	14'41
3	III. Scherzo. Presto - Trio. Andante sostenuto	9'44
4	IV. Allegretto	10'08
5	Litanei auf das Fest Aller Seelen D.343	3'50

Transcription for soprano [cello] and string quartet by Ritsuko Nazé

Emmanuelle Bertrand, *cello*

Quatuor Parisii

Arnaud Vallin, *violin*

Florent Brannens, *violin*

Dominique Lobet, *viola*

Emmanuelle Bertrand, *cello*

Jean-Philippe Martignoni, *cello*

Une idylle fissurée : la musique de chambre tardive de Franz Schubert

Lorsqu'au printemps 1823, le luthier viennois Johann Georg Stauffer rendit publique l'une de ses dernières inventions originales, les spécialistes se montrèrent tout d'abord aussi étonnés qu'enthousiastes. Conçue comme un pont entre cordes frottées et cordes pincées, sa *Guitare d'amour*, nom de baptême poétique de cette étrange créature hermaphrodite, fut unanimement applaudie. Ce notamment dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, qui la présenta à ses lecteurs comme un instrument "semblable par la forme aux guitares ordinaires mais de plus grande étendue [...], qui se frotte au moyen d'un archet au lieu de se jouer avec les doigts, se rapproche, en couleur, en beauté, en plénitude et en douceur du son du hautbois dans l'aigu, du cor de basset dans le grave [...], et est vanté comme un enrichissement artistique souhaitable par tous les experts en la matière." En dépit des louanges, son histoire devait se terminer avant même d'avoir sérieusement commencé. Les interprètes montrèrent peu d'intérêt à se familiariser avec sa technique de jeu quelque peu compliquée, si bien que les compositeurs ne lui prêtèrent attention que de manière sporadique. Enfin, ses rares reproductions ne dépassèrent pas le cercle très restreint des élèves de Stauffer. Seules deux d'entre elles nous sont parvenues, qui vivent sous haute protection dans des vitrines de musées.

Le guitariste et violoncelliste viennois Vincenz Schuster appartenait à la demi-poignée de virtuoses qui, à l'époque, s'intéressèrent sérieusement à cette créature exotique. Nous lui devons non seulement l'unique méthode détaillée sur la manière d'en jouer, mais il parvint également, au moins pour un court laps de temps, à enthousiasmer l'un des principaux compositeurs de la ville pour cette curiosité à la jolie sonorité. C'est ainsi qu'en novembre 1824, dans l'appartement de banlieue de son père à Roßau, Schubert mit sur papier une œuvre qui, dans le fond, recouvre toute l'importance historique de l'invention de Stauffer. À savoir une sonate d'une demi-heure pour arpeggione (ainsi que Franz désignait le nouvel instrument) et piano. Bien qu'il s'agisse d'une commande rédigée dans l'urgence – ce dont témoigne l'écriture pressée visible sur l'autographe conservé à la Bibliothèque nationale de France –, le triptyque en *la* mineur (D. 821) peut être considéré comme un jalon vers les dernières œuvres chambristes de Schubert.

Voluptueux, peut-être même un peu mélancolique et sans contrastes véritablement conflictuels, le mouvement liminaire, vaste forme sonate, donne un parfait exemple de l'idiome de l'*Allegro* chantant tel qu'on le retrouve dans de nombreuses sonates pour piano de Schubert. Si l'*Adagio* qui suit commence comme un calme et timide intermède en *mi* majeur, il s'engage bientôt sur des chemins de traverse harmoniquement instables, au potentiel d'égaré surprenant, typiques des questions existentielles que le compositeur pose par le biais des sons. L'embellie n'est garantie que dans le rondo final, au pas plus assuré. Volet conclusif qui, bien que dominé par des couleurs mineures, échappe aux véritables troubles de l'humeur grâce à son caractère plutôt virtuose et à ses thèmes fougueux, parfois épicés de manière presque hongroise. Les mois d'insouciance passés l'été précédent dans le château des Esterházy à Zseliz, en terres magyares, trouvent-ils écho dans la musique de Schubert ?

Compte tenu de l'étendue de son invention mélodique et sonore, il n'est pas surprenant que cette sonate ait fait l'objet de nombreux arrangements peu après sa première exécution par Schuster et le compositeur lui-même au piano. Mais à côté des versions pour violon, alto ou guitare, celle pour violoncelle, parent le plus proche de l'arpeggione, s'est imposée jusqu'à nos jours. Chose tout à fait légitime historiquement parlant, entendu que ce type de transcription respecte les conventions d'une époque où les nouveautés musicales se diffusaient en grande partie dans le cadre de la pratique domestique ou par le biais des cercles semi-publics des salons bourgeois.

La joie insouciant des intonations populaires entendues à la fin de la *Sonate Arpeggione* n'est pratiquement plus perceptible dans le *Quintette à cordes* (D. 956) composé à peine quatre ans plus tard. Marquée par la maladie et le découragement, la dernière année de vie de Schubert peut certes être considérée comme exceptionnellement innovante sur le plan musical, mais laisse en même temps transparaître, dans la plupart des œuvres, l'empreinte profonde de la fin imminente. De possibles prémonitions, conscientes ou non. Cela vaut aussi bien pour les *lieder* du *Voyage d'hiver* publiés au début de 1828 que pour l'introvertie *Fantaisie en fa* mineur D. 940, les *Klavierstücke* D. 946 écrites en mai ou les trois dernières sonates pour piano D. 958, 959 et 960 couchées sur le papier à la fin de l'été, quasiment en même temps que le *Quintette*. Toutes ces œuvres partagent le même climat d'ambivalence et de vulnérabilité, le matériau musical étant soumis à des remises en question constantes, d'une nature qui semble souvent menacer jusqu'aux fondements mêmes de l'autodétermination créatrice.

Dans le respect des principes formels traditionnels, ce quintette aux dimensions symphoniques révèle une vie intérieure d'une profondeur inouïe. Ainsi le mouvement liminaire s'ouvre-t-il sur une fausse introduction dans le tempo principal, et une combinaison fonctionnellement énigmatique d'*ut* majeur pur et d'un accord de septième diminuée sur la même note. Ce qui suit sonne comme la recherche incertaine de fiabilité harmonique et de substance motivique, quête qui s'étend à tout le premier groupe thématique jusqu'à ce que le véritable but semble atteint avec l'avènement de l'idée secondaire. À savoir une objection lyrique des deux violoncelles à la tierce, suivis des violons. Elle se révélera par la suite n'être qu'une sorte de mirage, un irréel îlot de détente au milieu d'événements musicaux dominés par des pensées nerveuses, de nouveaux éléments, des intensifications répétées, des ruptures et âpretés harmoniques.

Dans un *ut* majeur quasi joyeux mais également plus agressif, la très contrastante partie médiane du scherzo placé en troisième position sombre dans ses sphères plus obscures aux tendances presque dépressives – *Andante sostenuto* oscillant entre les tons éloignés de *si* mineur et *ré* bémol majeur. Assez vantardement viennois, le geste dansé de l'*Allegretto* conclusif lui aussi à double tranchant se mue en un sprint final d'une sauvagerie bouleversante jusqu'à l'abyssal. Dans une apothéose aux mâchoires serrées, l'*ut* majeur, tonalité principale prétendument robuste, soulève plus d'une question critique.

L'exemple le plus choquant de changement météorologique soudain dans les œuvres tardives de Schubert se trouve sans doute dans l'*Adagio* tripartite. Ses sections extrêmes en *mi* majeur respirent l'idylle pure, semblent immergées dans le recueillement et la méditation paisible. Rien ne laisse présager cette éruption fulgurante avec laquelle la partie centrale, dans le ton éloigné de *fa* mineur, brise brutalement cette paix. Et bien que le recueillement fasse finalement son retour après de longues mesures d'agitation furieuse, il reste néanmoins durablement privé de son calme intérieur. L'idylle s'est fissurée.

Musicologue et fin connaisseur du sujet, Peter Gülke met le doigt sur le problème lorsqu'il écrit : "La musique de Schubert paie les paradis lyriques au prix fort [...]. À la mesure des accomplissements correspond celle de leurs menaces. On peut les décrire comme des contrastes, des contre-thèmes, un développement conduisant à des remises en question, etc. ; mais ce faisant [...] on ne saisit au mieux qu'une partie de la réalité." En effet, "les effondrements de Schubert perforent souvent la boucle intra-esthétique, comme venus de l'extérieur", privent en quelque sorte le créateur de la maîtrise de son œuvre et, pourrait-on ajouter, le confrontent littéralement à sa propre impuissance.

"J'ai entre autres composé trois sonates pour piano que je voudrais dédier à Hummel", annonce Schubert dans une lettre adressée à l'éditeur leipzigois Heinrich Albert Probst le 2 octobre 1828, sept semaines avant sa mort. "J'ai également écrit plusieurs *lieder* sur des textes de Heine, originaire de Hambourg, qui ont été particulièrement appréciés ici, et enfin un quintette pour 2 violons, 1 alto et 2 violoncelles [...]. Si quelque chose parmi ces compositions vous convient, faites-le savoir." Mais Probst, une fois de plus submergé par le "tour parfois un peu étrange" du génie créateur de Schubert, réagit négativement, scellant ainsi le destin de l'une des œuvres les plus importantes du maître. Le *Quintette* D. 956, d'apparence testamentaire, ne connut donc sa première exécution publique que vingt-deux ans après la mort de son auteur, le 17 novembre 1850, sous les archets du quatuor de Josef Hellmesberger avec Josef Stránský au second violoncelle. Wiener Musikverlag, maison de Carl Anton Spina, le publia trois ans plus tard sous le numéro d'opus 163. La partition autographe reste considérée comme perdue.

Ainsi, la dernière partition instrumentale achevée de Schubert possède une forte aura erratique. Écrite vers l'âge où Beethoven présenta sa première page symphonique à une Vienne émerveillée, le *Quintette à cordes* de son cadet n'est rien moins qu'un monolithe dans sa production personnelle, ainsi que dans toute la littérature chambriste. Une pièce au visage de Janus d'une profondeur d'expérience fascinante, d'une troublante ambiguïté, visionnaire dans chaque mesure. Posé sous forme de paradoxe : l'œuvre tardive tournée vers l'avenir d'un artiste qui, en vérité, n'en n'avait plus aucun et ne fut jamais rien d'autre que jeune.

ROMAN HINKE
Traduction : Nicolas Deryn

Nous avons conçu ce programme comme une grande traversée mettant en regard les deux chefs-d'œuvre que sont la *Sonate "Arpeggione"* et le *Quintette à deux violoncelles*, avec un florilège de *lieder* dont l'extrême concision exprime l'essence même du langage de Schubert. J'ai souvent l'intuition que ces *lieder* ouvrent un passage entre deux mondes. Quelques notes suffisent à nous faire basculer dans cet "ailleurs" d'une intensité bouleversante.

Dans le prolongement des précédentes transcriptions réalisées avec Pascal Amoyel et consacrées à Brahms ou Grieg, mettre les *lieder* de Schubert à notre main a été une expérience hautement symbolique. Si la voix confère une certaine humanité à la ligne de chant, le violoncelle nous semble symboliser l'immatérialité de l'âme, alors que le sens des mots reste implicitement porté par la musique. Nous avons façonné ces transcriptions dans une quête d'équilibre entre le fond et la forme, le respect du texte – littéraire et musical – et l'emploi de la palette de couleurs portée par cette autre voix qu'est le violoncelle.

Ainsi l'amour de l'Art ("An die Musik"), celui de la Nature ("An den Mond", "Im Frühling") ou de l'être aimé ("Ständchen"), la tension palpable de "Nacht und Träume" ou l'universalité de l'"Ave Maria" font de chacun de ces *lieder* un monde à part. "Du bist die Ruh" tient pour nous une place symbolique dans ce florilège : il s'adresse à l'être aimé, mais à mon sens encore bien davantage à l'être disparu que la musique chérit dans son élévation. En contrepoint, "Der Doppelgänger" (dans la transcription vertigineuse de Liszt pour piano seul) rappelle la face la plus sombre du *Schwanengesang*. Enfin "Litanei", transcrit par Ritsuko Nazé pour soprano (joué ici au violoncelle) et quatuor à cordes, prolonge le *Quintette* comme une résonance spirituelle et nous ramène à l'essence de ce langage si singulier.

À travers ces pages, nous espérons donner à entendre un Schubert profondément humain, qui, de la jubilation à l'infiniment intime, nous rappelle que la musique peut être ce lieu où l'instant touche à l'éternité.

EMMANUELLE BERTRAND

A Fractured Idyll: Franz Schubert's Late Chamber Music

When in the spring of 1823 the Viennese violin and guitar maker Johann Georg Stauffer drew public attention to one of his newly-created instruments, the city's musical world was enthused and dumbfounded in equal measure. Devised as a link between the stringed and plucked instruments, his *Guitare d'amour* (the poetical term with which this strange hybrid was christened) received an extremely positive reaction – particularly from the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, which introduced the instrument to its readers as follows: 'shaped like a normal guitar, but larger in size (...) yet it is not plucked with the fingers, but bowed; in beauty, fullness and sweetness of tone it is close to the oboe in the higher register, and in the lower, more like a basset horn (...). It has been acclaimed by all the experts as a most desirable artistic enrichment.' Despite all hymns of praise, the life of this six-stringed, fretted bowed guitar ended practically before it had begun. For musicians themselves showed little interest in adapting to the instrument's rather eccentric playing technique, so composers also barely took note of it. The few models were played by just a few of Stauffer's own pupils. Only two copies have survived, safely stowed away in museum display cases.

One of the small handful of virtuosos who occupied themselves properly with this exotic being was the Viennese guitarist and cellist Vincenz Schuster, who not only wrote the one and only comprehensive guide to its performance, but managed to impress (albeit only temporarily) one of Vienna's leading composers with the musical unicorn's beauty of tone. And so in November 1824 Franz Schubert, at his father's house in the suburb of Rossau, penned the work that constitutes the entire historical importance of Stauffer's invention: a thirty-minute Sonata with piano accompaniment for the 'Arpeggione', the composer's own term for Stauffer's androgynous invention. Although it was a commissioned work, and clearly written down in a hurry, judging from the hasty handwriting of the manuscript,¹ this three-movement work in A minor (D. 821) definitely points towards Schubert's later chamber music output.

Opulent in style, though rather melancholy in atmosphere, and notably lacking in dramatic contrasts of mood, the extended opening movement in sonata form is a prime example of the songlike Allegro found in so many of Schubert's piano sonatas. The following Adagio begins as a soft-toned, timid Intermezzo in E major, but soon deviates into harmonically erratic byways, showing a bewildering tendency to lose its way: Schubert, as so often, posing his own self-questioning in musical terms. Only the final rondo sees a brightening of skies, and a more confident step. Despite the dominance of minor keys, the movement suffers no further serious clouding of the atmosphere, due to its virtuoso character and temperamental melodies – often undeniably Hungarian in accent. (Had Schubert's few months at the Esterházy summer palace in Zseliz,² possibly found an echo in this music?)

Given the extent of its melodic inventiveness and imaginative nuances of sound, it is scarcely surprising that soon after this Sonata's first performance by Schuster, with Schubert himself at the piano, countless arrangements were made of the piece. Besides those for violin, viola, and guitar, the one that most asserted itself was (and still is) the version for cello, the undisputed nearest relative of the Arpeggione. The cello version is unquestionably historically legitimate, arrangements being a common convention at a time when new works were largely aimed at domestic or semi-public settings.

Only four years later, virtually none of the *Arpeggione Sonata's* sheer pleasure in music making and resonances of folk song can be found in the *String Quintet in C* (D. 956). Although Schubert's last year of life, marked as it was by illness and a steadily dwindling appetite for life, may have been unusually innovative in terms of his musical creativity, most of his works during these final months show profound signs of his approaching end, as if reflecting his premonitions, consciously or unconsciously. This is true of the *Winterreise* songs from the beginning of 1828, as well as for the introverted F-minor Fantasy for Duet D. 940, the late piano pieces (Klavierstücke D. 946), and the three last piano sonatas (D. 958, 959 and 960) that were all written down in the late summer of 1828, very shortly before the composition of the *String Quintet*. All these works share the same all-pervading mood of ambivalence and vulnerability, with the musical material being subjected to constant challenge, of a kind that often seems to threaten the very foundations of creative self-determination.

While externally the *Quintet* – a work of symphonic dimensions – maintains traditional formal principles, its inner life is utterly unfathomable, in a manner without precedent. The opening movement begins with a pseudo-introduction in the main tempo, a functionally enigmatic harmonic progression in which the opening pure C-major chord is followed by a diminished minor seventh chord on the same note. What follows is an inconclusive search for harmonic certainty and motivic substance that extends throughout the thematic group of the first subject, until a new idea seems to provide the answer: a lyrical, contrasting theme with the two cellos in melodious thirds, followed by the violins. As the movement proceeds, this theme reveals the mirage-like character of an oasis of calm, beset by the movement's generally predominant nervous energy: repeatedly new ideas arise, passages rising to a climax are suddenly broken off, and the texture is rife with harmonic clashes.

The third movement is a forceful Scherzo, sounding almost cheerful but also brashly aggressive, yet in its totally contrasting central Trio section, an *Andante sostenuto* in the remotely distant keys of B flat minor and D flat major, it seems to sink into a dark and depressive emotional mood. The final dance-like Allegretto too seems to face both ways; with swaggering Viennese gestures it gradually whirls towards its final intoxicating, precipitous delirium, with the final apotheosis (*Più allegro Più presto*) rushing on regardless as if through gritted teeth, seeming to challenge the basic key of C major and its assumed impregnability.

Yet the really shocking example of a typically late Schubertian sudden change in the musical weather undoubtedly occurs in the tripartite *Adagio*. Its opening and closing E-major sections breathe the pure air of an idyll, seemingly lost in prayerful, peaceful meditation. Nothing warns us of the stormy eruption of the central section, wrenched into the remote key of F minor, and brutally threatening to breach the peace. And although after this protracted angry outbreak the devotional mood returns, the movement is palpably robbed of its inner peace: the idyll is fractured.

The seasoned Schubertian scholar Peter Gülke hit the nail on the head when he wrote: 'Schubert's music pays dearly for its lyrical Paradise (...). For each fulfilment there is a corresponding degree of threat. These opposites can plausibly be termed "contrasts" or "thematic antitheses", or "the questioning appropriate to a development section" etc. But that only partially approaches the true facts. (...) Quite frequently Schubert's irruptions breach his own inner aesthetic control circuit, and seem to come from outside.' And so, by extension, they may be said to wrench control from the creator, taking control over his work, and confronting him in a very real sense with his own powerlessness.

'Among other things, I have composed 3 Sonatas for solo piano that I should like to dedicate to Hummel,' wrote Schubert in a letter offering his works to the Leipzig publisher Heinrich Albert Probst on 2 October 1828, seven weeks before his death. 'I have also set several songs by Heine from Hamburg, which have been extraordinarily well-received here; finally, I have completed a Quintet for 2 violins, 1 viola and 2 cellos. (...) If you find any of these compositions suitable, please let me know.' Probst, once more feeling over-challenged by the 'occasional oddness' of Schubert's creative force, answered in the negative, thus sealing the fate of one of his very greatest works. Despite its testamentary quality, the *String Quintet* was not publicly performed until twenty-two years after the composer's death, on 17 November 1850, by Josef Hellmesberger's Quartet, with Josef Stránský taking the second cello part. Its publication by the Viennese firm Carl Anton Spina (as 'Op. 163') followed three years later. The autograph score was subsequently lost.

Schubert composed his last completed instrumental work, with its undeniably unstable atmosphere, at the same age that Beethoven was when he presented his First Symphony to an astonished Viennese audience. And yet, the *String Quintet in C* is nothing less than a monolith, not only of Schubert's own output, but of the entire chamber music repertoire: a veritable Janus figure with a compelling profundity of experience, full of disturbing ambiguities and contradictions, and visionary in every single bar. It seems like the forward-looking work of a fully mature artist old in years; paradoxically, its creator had no future at all before him, and was never anything but young.

ROMAN HINKE
Translation: John Thornley

1 Schubert's autograph manuscript is preserved at the Bibliothèque nationale de France.

2 Zseliz, at that time part of Hungary, is now Želiezovce, and belongs to present-day Slovakia.

We devised this programme as a great journey, involving two of Schubert's master-works – the *Arpeggione Sonata* and *String Quintet* – as well as a selection of his *lieder*, their concentrated brevity expressing the quintessence of Schubertian musical language. I often have the intuitive feeling that these songs open up a passage between two worlds; just a few notes are enough to transport us with shattering intensity to that 'elsewhere'.

Building on the previous Brahms and Grieg transcriptions Pascal Amoyel and I made together, to adapt Schubert's *lieder* for our needs was a truly symbolic experience. For while the voice gives the melodic line a kind of humanity, the cello seems to represent the immateriality of the soul, the meaning of the words being implicitly conveyed in the music itself. We made these transcriptions in search of the perfect balance between content and form, between respecting the text – the musical text as well as the words – and exploiting the palette of colours of that other voice that is the cello.

Each of these *lieder* creates a separate world: the love of art ('An die Musik') or love of nature ('An den Mond', 'Im Frühling'), tenderness for a loved one ('Ständchen'), palpable nocturnal tension ('Nacht und Träume'), or the universality of 'Ave Maria'. In this group of *lieder*, 'Du bist die Ruh' holds a symbolic place for us: it is addressed to the one the poet adores, though for me it rather invokes one who has vanished, but is held dear and raised up by the music. As a counterweight, 'Der Doppelgänger' (in Liszt's utterly disorientating version for piano) portrays the darkest facial image of *Schwanengesang*. Finally, 'Litanei', arranged by Ritsuko Nazé for soprano (played here on the cello) and string quartet, is like a spiritual echo of the *String Quintet*, bringing us back to the core of this extraordinary musical language.

In these pieces we hope to bring listeners a profoundly human experience of Schubert, one that ranges from jubilation to infinite inwardness, reminding us that music can be a privileged place where the moment touches eternity.

EMMANUELLE BERTRAND
Translation: John Thornley

Eine Idylle mit Rissen: Franz Schuberts späte Kammermusik

Als der Wiener Geigen- und Gitarrenbauer Johann Georg Stauffer im Frühjahr 1823 mit einer seiner originellen Neuentwicklungen an die Öffentlichkeit trat, zeigte sich die Fachwelt zunächst ebenso verblüfft wie begeistert. Gedacht als Brückenschlag zwischen Streich- und Zupfinstrumenten, erntete seine *Guitare d'amour*, so der poetische Taufname des seltensamen Zwitterwesens, durchweg Beifall. Dies namentlich in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, die es ihren Lesern als ein Instrument vorstellte, das „der Form nach den gewöhnlichen Gitarren ähnlich, nur von größerem Umfange“ sei, „aber nicht mit den Fingern gegriffen, sondern mittelst eines Bogens gestrichen wird, an Schönheit, Fülle und Lieblichkeit des Tones in der Höhe der Hoboe, in der Tiefe dem Bassethorne sich nähert (...) und welches von allen Sachverständigen als eine wünschenswerte Kunstbereicherung angerühmt wird.“ Ungeachtet aller Lobeshymnen aber sollte die Lebensgeschichte der sechssaitigen, mit Bündeln versehenen Bogen-Gitarre enden, ehe sie überhaupt ernstlich begonnen hatte. Die ausübenden Musiker zeigten wenig Interesse, sich in ihre einigermaßen vertrackte Spieltechnik einzugewöhnen, wodurch auch die Komponisten nur vereinzelt Notiz von ihr nahmen. Die wenigen Nachbauten schließlich blieben auf den engsten Schülerkreis Stauffers beschränkt. Nur zwei von ihnen haben bis heute überlebt und fristen ihr Dasein wohlbehütet in Museumsvitrinen.

Zu der halben Handvoll Virtuosen, die sich seinerzeit ernsthaft mit der Exotin befassten, gehörte der Wiener Gitarrist und Cellist Vincenz Schuster. Von ihm stammt nicht nur die einzige gründliche Anleitung zum Spiel, ihm gelang es auch, einen der führenden Tonsetzer der Stadt wenigstens kurzfristig für das klangschöne Kuriosum zu begeistern. So bringt Franz Schubert im November 1824 in der väterlichen Vorstadtwohnung in der Roßbau ein Werk zu Papier, das im Grunde genommen die gesamte historische Bedeutung von Stauffers Erfindung umfasst: eine knapp halbstündige, klavierbegleitete Sonate für das *Arpeggione*, wie der Komponist selbst Stauffers androgyne Neuschöpfung bezeichnete. Obwohl eine Auftragsarbeit und der flüchtigen Handschrift des in der Bibliothèque nationale de France aufbewahrten Autographs zufolge in gehöriger Eile niedergeschrieben, darf das dreisätzig Stück in a-Moll (D 821) durchaus als Wegweiser hin zu Schuberts kammermusikalischem Spätwerk verstanden werden.

Schwelgerisch, wohl auch etwas melancholisch gestimmt und ohne wirklich konflikttragende Gegensätze, gibt der ausgedehnte Kopfsatz in Sonatenform ein Musterbeispiel für das Idiom des liedhaften Allegros, wie man es auch aus zahlreichen Klaviersonaten Schuberts kennt. Das folgende Adagio beginnt als leises, scheues Intermezzo in E-Dur, gerät aber bald auf harmonisch instabile Seitenpfade mit überraschendem Verirrungspotential, die typisch sind für die Klang gewordenen Lebensfragen des Komponisten. Aufhellung und sicheren Tritt garantiert erst wieder das Finalrondo, das obgleich von Molltonarten dominiert seiner eher virtuosen Grundhaltung und temperamentvollen, stellenweise recht ungarisch gewürzten Thematik wegen keine ernstliche Stimmungstrübung mehr erleidet. Hatte hierin womöglich der mehrmonatige, unbeschwerter Aufenthalt auf dem Esterházy-Schloss im ungarischen Zseliz im Sommer des Jahres seinen Widerhall in Schuberts Musik gefunden?

Bedenkt man die Bandbreite ihrer melodischen und klangfarblichen Erfindung, darf es nicht verwundern, dass Schuberts Sonate bereits kurz nach ihrer ersten Aufführung durch Schuster und den Komponisten selbst am Flügel zahlreichen Arrangements unterzogen wurde. Neben solchen für Violine, Viola oder Gitarre aber sollte sich vornehmlich die Fassung für Violoncello, dem fraglos nächsten Verwandten des *Arpeggione*, bis heute behaupten. Historisch legitim ist dies allemal, denn Umschriften wie diese waren Konvention in einer Zeit, in der sich musikalische Neuigkeiten zu einem Gutteil über die Hausmusikstuben oder halböffentlichen Kreise der bürgerlichen Salons verbreiteten.

Von der unbekümmerten Spielfreude volkstümlicher Intonation, in der die *Arpeggione*-Sonate ausklingt, ist im knapp vier Jahre später entstandenen Streichquintett (D 956) so gut wie nichts mehr zu bemerken. Schuberts letztes Lebensjahr – gezeichnet von Krankheit und schwindendem Lebensmut – darf zwar als musikalisch außergewöhnlich innovativ gelten, lässt aber in den meisten Werken zugleich tiefe Spuren des nahenden Endes erkennen. Vorahnungen womöglich, ob bewusst oder unbewusst. Das gilt für die Anfang 1828 veröffentlichten Lieder der *Winterreise* ebenso wie für die introvertierte f-Moll-Fantasie D 940, die im Mai komponierten Klavierstücke D 946 oder die nahezu zeitgleich mit dem Quintett im Spätsommer zu Papier gebrachte Trias der letzten Klaviersonaten D 958, 959 und 960. Ihnen allen eignet ein ambivalenter, latent gefährdeter Tonfall, fast nirgends mehr gänzlich unbelastet, vielmehr steter Anfechtung ausgeliefert. Einer Anfechtung, die nicht selten an die Grundfesten schöpferischer Selbstbestimmtheit zu rühren scheint.

Unter Wahrung tradierter Formprinzipie nach außen hin offenbart das sinfonisch dimensionierte Stück ein Innenleben von geradzu unerhörter Abgründigkeit. So beginnt der Kopfsatz mit einer vorgetäuschten Introdution im Hauptzeitmaß, einer funktional rätselhaften Verknüpfung von reinem C-Dur und einem verminderten Septakkord auf derselben Stufe. Was folgt ist die unschlüssige Suche nach harmonischer Verlässlichkeit und motivischer Substanz, die sich über den gesamten ersten Themenkomplex erstreckt, bis mit dem Seitengedanken das eigentliche Ziel erreicht scheint: eine lyrische Gegenrede in terzseligem Zwiegesang der beiden Violoncelli, gefolgt von den Violinen. Sie wird sich im weiteren Verlauf freilich als eine Art Fata Morgana entpuppen, eine unwirkliche Ruheinsel inmitten eines nervösen, von neuen Gedanken, wiederholten Steigerungen, Abbrüchen und harmonischen Schärfen dominierten musikalischen Geschehens.

In forschem C-Dur, beinahe vergnügt, dabei aber auch kraftmeierisch aggressiv tritt das an dritter Stelle stehende Scherzo auf den Plan, um in seinem maximal kontrastierenden Mittelteil, einem zwischen weit abgelegnem b-Moll und Des-Dur changierenden Andante sostenuto, in ungleich dunklere, schier depressive Ausdruckssphären abzusinken. Zweischneidig schließlich auch das abschließende Allegretto, dessen tänzerischer, ziemlich wienerisch auftrumpfender Gestus sich mehr und mehr in einen wilden Finalrausch der aufwühlenden bis abgründigen Art verwandelt. In eine Apotheose mit zusammengebissenen Zähnen, die der vermeintlich robusten Grundtonart C-Dur mehr als eine kritische Frage stellt.

Das wohl schockierendste Beispiel für die völlig unvermittelten Wetterwechsel in Schuberts Spätwerk aber findet sich unstrittig im dreiteilig angelegten Adagio. Seine in E-Dur stehenden Rahmenabschnitte atmen Idylle pur, scheinen in Andacht und friedvoller Meditation versunken. Nichts deutet hin auf jenen fulminanten Ausbruch, mit dem der Mittelteil im weit abgelegenen f-Moll auf brutale Weise diesen Frieden brechen wird. Und obwohl nach langen Takten wütender Aufruhr die Andacht schließlich zurückkehrt, bleibt sie doch nachhaltig ihrer inneren Ruhe beraubt. Die Idylle hat Risse bekommen.

Peter Gülke, Musikforscher und ausgewiesener Kenner der Materie, brachte es auf den Punkt, als er schrieb: „Schuberts Musik bezahlt die lyrischen Paradiese teuer (...). Dem Maß der Erfüllungen entspricht dasjenige ihrer Bedrohungen. Diese kann man einleuchtend als Kontraste, Gegenthemen, einer Durchführung zukommende Infragestellungen etc. beschreiben; den wirklichen Sachverhalt freilich (...) trifft man damit bestenfalls partiell.“ Denn: „Nicht selten durchschlagen Schuberts Einbrüche den innerästhetischen Regelkreis, kommen wie von außen“, entheben den Schaffenden gewissermaßen der Kontrolle über sein Werk und konfrontieren ihn im wahrsten Sinn des Wortes mit seiner eigenen Ohnmacht, so möchte man ergänzen.

„Ich habe unter andern 3 Sonaten für's Pianoforte allein componirt, welche ich Hummel dediciren möchte“, wirbt Schubert in einem Brief an den Leipziger Verleger Heinrich Albert Probst vom 2. Oktober 1828, sieben Wochen vor seinem Tod. „Auch habe ich mehrere Lieder von Heine aus Hamburg gesetzt, welche hier außerordentlich gefielen, und endlich ein Quintett für 2 Violinen, 1 Viola u. 2 Violoncello verfertigt. (...) Wenn Ihnen vielleicht etwas von diesen Compositionen conveniert, so lassen es wissen.“ Probst hingegen, einmal mehr überfordert vom „mitunter etwas seltsamen Gang“ in Schuberts Erfindungskraft, reagierte ablehnend und besiegelte damit das Schicksal eines der bedeutendsten Arbeiten aus dessen Feder. So erlebte das testamentarisch anmutende Streichquintett erst zweiundzwanzig Jahre nach dem Tod des Komponisten, am 17. November 1850, seine erste öffentliche Aufführung – bestritten vom Quartett um Josef Hellmesberger mit Josef Stránský am zweiten Violoncello. Seine Drucklegung erfolgte drei Jahre darauf im Wiener Musikverlag von Carl Anton Spina unter der Opuszahl 163. Die autographe Partitur gilt bis heute als verschollen.

Schuberts letztes vollendetes Instrumentalwerk, so ist zu resümieren, besitzt einen ausgeprägt erratischen Nimbus. Komponiert in nahezu demselben Alter, in dem Beethoven einem stauenden Wien seinen sinfonischen Erstling präsentierte, ist Schuberts Streichquintett nicht weniger als ein Monolith im eigenen Schaffen wie der gesamten Kammermusikliteratur. Ein janusköpfiges Stück von faszinierender Erfahrungstiefe, von verstörender Ambiguität und Widersprüchlichkeit, visionär in jedem einzelnen Takt. Paradox gesagt: Das zukunftsweisende Alterswerk eines Künstlers, der in Wahrheit keine Zukunft mehr hatte und nie etwas anderes war als jung.

ROMAN HINKE

Dieses Programm konzipierten wir als einen ausgedehnten Streifzug, bei dem wir zwei Meisterwerke – die sogenannte „*Arpeggione-Sonate*“ und das *Streichquintett* (mit zwei Violoncelli) – einer Auswahl von Liedern gegenüberstellten, die durch ihre extreme Knappheit das Wesen von Schuberts Klangsprache unmittelbar zum Ausdruck bringen. Ich habe oft die Empfindung, dass diese Lieder in eine andere Welt führen. Wenige Worte genügen, und wir geraten in ein „Anderswo“, das uns durch seine Energie aufzuwühlen vermag.

Wir machten eine symbolträchtige Erfahrung, als wir uns Schuberts Liedern zuwandten und so die vorausgegangenen, Brahms und Grieg gewidmeten Bearbeitungen fortsetzten, die zusammen mit Pascal Amoyel entstanden waren. Wenn die Singstimme der Gesangslinie eine gewisse Menschlichkeit verleiht, so scheint uns das Violoncello für das Immaterielle der Seele zu stehen, wobei der Sinn der Worte implizit von der Musik vermittelt wird. Bei der Erarbeitung dieser Transkriptionen haben wir ein Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form angestrebt, und dabei galt es auch den – literarischen und musikalischen – Text zu respektieren und die Klangvielfalt zu nutzen, die eben dieser anderen Stimme, dem Cello, eigen ist.

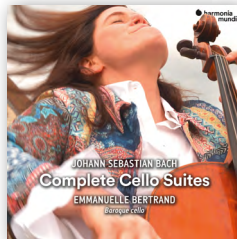
So schaffen die Liebe zur Kunst (*An die Musik*), zu der Natur (*An den Mond, Im Frühling*) oder zum „Liebchen“ (*Ständchen*), die spürbare Spannung in *Nacht und Träume* oder die Universalität des *Ave Maria* für jedes Lied eine eigene Welt. *Du bist die Ruh* hat für uns innerhalb der Sammlung Symbolcharakter: Das Lied richtet sich an den geliebten Menschen, aber nach meiner Auffassung noch mehr an das verschwundene Wesen, dessen die Musik mit ihrer Überhöhung liebevoll gedenkt. Dagegen erinnert uns *Der Doppelgänger* (in der schwindelerregenden Bearbeitung für Klavier solo von Liszt) an die finsterste Seite des *Schwanengesang*. Und das von Ritsuko Nazé für Sopran (hier auf dem Cello gespielt) und Streichquartett eingerichtete Lied *Litanei* ist eine Fortsetzung des *Streichquintetts*, eine Art spiritueller Wiederhall, der uns in den Kern dieser so eigenartigen Musiksprache führt.

Emmanuelle Bertrand – Pascal Amoyel

A harmonia mundi selection

Available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
Complete Cello Suites
2 CD HMM 902293.94



ERNEST BLOCH
Complete Cello Suites
Méditation hébraïque, Jewish Life
CD HMA 1951810



JOHANNES BRAHMS
Sonatas & Liebeslieder
CD HMM 902329



FRÉDÉRIC CHOPIN
1846, dernière année à Nohant
Cello Sonata, Waltzes, Mazurkas,
Nocturnes
CD HMC 902199



HENRI DUTILLEUX
Concerto "Tout un monde lointain..."
Trois Strophes sur le nom de Saché
Luzerner Sinfonieorchester,
James Gaffigan
CD HMC 902209



OLIVIER GREIF
Sonate de Requiem – Piano Trio
With Antje Weithaas, violin
CD HMG 501900



CAMILLE SAINT-SAËNS
Cello Concerto No. 1
Cello Sonatas Nos. 2 & 3
Luzerner Sinfonieorchester,
James Gaffigan
CD HMM 902210



DMITRI SHOSTAKOVICH
Cello Concerto No. 1 – Cello Sonata
BBC National Orchestra of Wales,
Pascal Rophé
CD HMC 902142



ANTHOLOGIES

"Cello Dreams"
Lullabies for cello and piano by
BRAHMS, DVOŘÁK,
FAURÉ, RAVEL, SCHUBERT,
SCHUMANN, TCHAIKOVSKY...
CD HMM 902387
LP HMM 332387



"Le violoncelle parle"
Works for solo cello by
BRITTEN, KODÁLY,
DUTILLEUX, HENZE, CRUMB,
LIGETI, AMOYEL, etc.
2 CD HMG 508466.67



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : septembre 2024 (CD 1) et mars 2025 (CD 2), Les Modillons, Vindelle (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud

Montage et mixage : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Mastering : Alexandra Evrard

Accord piano : Gérard Fauvin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : *Lunettes de Franz Schubert sur manuscrit*, Musée Schubert, Vienne, Autriche

© Erich Lessing / Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com