



SCHUBERT SONATAS

DANIEL MIGDAL violin
JACOB KELLERMANN guitar



SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

SONATA IN A MINOR, 'ARPEGGIONE', D 821 (1824) 23'40 (arr. Jacob Kellermann)

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 11'11 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 3'36 |
| 3 | III. <i>Allegretto</i> | 8'49 |

SONATA (DUO) IN A MAJOR, D 574 (1817) 23'28 (arr. Jacob Kellermann)

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro moderato</i> | 9'23 |
| 5 | II. Scherzo. <i>Presto</i> | 4'30 |
| 6 | III. <i>Andantino</i> | 4'22 |
| 7 | IV. <i>Allegro vivace</i> | 5'19 |

SONATINA (SONATA) IN D MAJOR, D 384 (1816) 13'12 (arr. Mats Bergström)

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 8 | I. <i>Allegro molto</i> | 4'39 |
| 9 | II. <i>Andante</i> | 4'16 |
| 10 | III. <i>Allegro vivace</i> | 4'14 |

TT: 61'22

DUO KEMi

DANIEL MIGDAL *violin* · JACOB KELLERMANN *guitar*

Schubert's relationship with the guitar is best observed through his familial and social encounters with the instrument and its position in 19th-century Viennese life. While Schubert studied the viola with his father, Franz Theodor, some suggest – without definitive evidence – that he also received guitar lessons.

We know that Schubert appreciated the guitar in *Hausmusik*, domestic music-making popular during the period. In such a setting, Franz Theodor played cello with Ignaz Rosner (flute), Friedrich Stenzl (viola) and Stenzl's wife on the guitar. (To my knowledge, her first name has not been identified.) For this ensemble, Schubert arranged Wenzel Thomas Matiegka's *Noturno* [sic], Op. 21, for flute, viola and guitar, as he rewrote portions of the guitar part and added a cello part. Matiegka's trio, published seven years before Schubert's 1814 manuscript, was one of only three works of which Schubert made arrangements involving the guitar.

Parlour concerts held by Schubert's friends Leopold Sonnleithner, Johann Umlauff, Franz von Schlechta, and Kathi and Anna Fröhlich, included works for voice with guitar accompaniment. Notably, these were all amateur guitarists.

From 1815 until 1848, Vienna enjoyed a period of carefree socializing known as the *Biedermeier*. The German adjective *bieder* means 'plain' or 'unpretentious', while 'Meier' is a common surname. Therefore, *Biedermeier* represents the plain, unpretentious, common man. Adolph Kussmaul and Ludwig Eichrodt first used the term in 1855 as their pen name, Gottlieb Biedermaier; later authors have employed the term, which initially carried a derogatory connotation, to define the period.

The etching *Ballspiel in Atzenbrugg* by Ludwig Mohn (1820), based on a drawing by Franz von Schober and Moritz von Schwind, depicts Schubert at an outing listening to a duo of guitar and violin. Significantly, Schober was Schubert's roommate at the time. Schubert's connection to this combination of instruments is demonstrated by a set of dances, originally for violin and piano, arranged for violin and guitar.

Its 1822 publication by Cappi and Diabelli appeared before Diabelli's 1826 version for guitar solo.

Schubert had probably acquired a guitar by 1813 when he composed the Terzetto, D 80, for male voices and guitar. John Duarte has convincingly proposed that a reason for Schubert to own a guitar may have been that he moved 17 times during his lifetime. Estate records show that Schubert owned two guitars when he died. The Wien Museum has one of these, built c. 1805 by Bernard Enzensperger. The other, built in 1815 by Johann Georg Staufer, in the collection of the Wiener Schubertbund choir.

Staufer made several guitar innovations, including patents for a raised fretboard, new fret designs and more accurate metal tuning machines. Further changes in guitar construction include Staufer's Legnani model. In 1823, Staufer invented the *Bogen-guitarre* or bow-guitar, which featured 24 fixed frets and standard guitar tuning. During its short-lived popularity – some 10 years only – the *Bogen-guitarre* was also known as the *guitarre-violoncell*, *guitare d'amour* and *arpeggione*. In 1824, Schubert composed his Sonata in A minor for arpeggione and piano (D 821).

© *Stephen Mattingly* 2018

Arranging and performing Schubert's sonatas on and with the guitar

Jacob: When you choose to play Schubert on the guitar, you're part of an unbroken tradition that stretches all the way back to Schubert's own time. Apart from the small number of original works that Schubert composed for the guitar, even then some of his more popular songs were published with simplified guitar accompaniment. These arrangements, designed for domestic use, can be seen as a way for Schubert's publisher to earn money rather than evidence that Schubert himself

attributed any particular artistic value to them. But still, it wasn't long before guitarists and composers interested in the guitar realized that Schubert's music was eminently suited to being arranged for the instrument. In the nineteenth and early twentieth centuries, high-profile guitar composers such as Francisco Tárrega, Johann Kaspar Mertz and Ferdinand Rebay arranged a number of songs and other pieces both for solo guitar and for guitar in various chamber music combinations.

In the twentieth century, when the guitar made its real breakthrough on the world's concert stages, arrangements of songs in particular – sometimes whole song cycles – have become increasingly frequent.

So what makes Schubert's music especially suited to the guitar? How come Schubert's way of writing melodic lines is so well suited to being played on the guitar without major alterations? Why do Schubert's accompaniments in everything from piano or violin sonatas to songs seem to resemble or at least to be slightly reminiscent of the plucked strings of the guitar? This striking coincidence becomes all the more apparent by comparison with, for example, Mozart's, Beethoven's or Schumann's much more pianistic music that is very rarely suited for performance on the guitar.

I myself am not so concerned with how Schubert himself played and wrote for my instrument, a question that is often discussed by enthusiasts and historians. What's more important for me – and cannot be questioned from a historical perspective – is that the world Schubert lived in breathed guitar. Among the middle-class Viennese in which Schubert and his circle of friends moved, the guitar was in fashion, and was a constantly recurring social and cultural influence. Of course Schubert's musical style – like that of almost every other composer throughout history – was shaped consciously or unconsciously by the social sphere he belonged to and the world of cultural imagination that he shared.

Even if Schubert's mature compositions are filled with a seriousness and an

artistic approach that have little in common with the music of the *Biedermeier* period, I still maintain that in more or less all of Schubert's works there are elements where this light, melody-driven, carefree musical style is represented in stylized form. I myself believe that it's this very aspect that makes his music so inviting to play on the guitar (whether or not the composer himself could play the instrument). Moreover, for me, it's often in this duality in Schubert's music and personality – the delicate, light and easy-going versus the heavy and mournful, where the feeling of alienation, of loneliness that Schubert experienced makes itself felt – that the genius of his music is to be found.

Every arranger faces the dilemma of deciding how faithful to remain to the original work, faced with the new possibilities or limitations of the instrument or combination that the music is being arranged for. In the arrangements on this recording, my aim – compared with many previous arrangements of Schubert for the guitar that have permitted themselves great idiomatic liberty – was to proceed with caution and remain as close to Schubert's original text as possible. I also wanted to provide the violin with a more delicate, lighter partner than the modern piano, a partner who encourages a more transparent and sometimes maybe dance-like way of interpreting Schubert. Actually making the arrangements was challenging and at the same time extremely rewarding; it gave me – a genuine Schubert fanatic – the chance to immerse myself even deeper in the music of my favourite composer.

Daniel: Of course, playing Schubert with guitar instead of a modern concert grand creates different conditions for interpreting the music. The guitar's warmth and clear attack make it possible to create a very intimate and flexible sound world – one that in many ways resembles how it would be to perform with fortepiano – although, I think, with even more warmth and sensitivity. I find that the folk element

in Schubert's music, too, becomes especially clear when a guitar is used. Jacob and I share a clear vision of how we want to perform Schubert's music, and I believe this is helped by the characteristics of the guitar. To perform with guitar also makes other demands concerning tone production; in Schubert I'm aiming for a clear, open sound that emphasizes the transparent, light interpretations that both Jacob and I are striving for.

With regard to the 'Arpeggione' Sonata, it is of course not only the guitar that is different from the original setting, but also the violin. The arpeggione part is nowadays usually performed on a cello or viola – on the violin it is possible to play it an octave higher but otherwise more or less unchanged, if the bottom G string is tuned down to an E.

Duo KeMi (Daniel Migdal and Jacob Kellermann) was formed in 2006 and has established itself as one of Sweden's most sought-after ensembles. In 2010 the duo won first prize in the prestigious Aschaffenburg Internationaler Wettbewerb für Kammermusik mit Gitarre, which proved to be a springboard for an international career. Nowadays Daniel Migdal and Jacob Kellermann appear regularly in concert and at festivals in countries such as Germany, the Czech Republic, France and the Netherlands. They have also made a number of successful tours to South Korea and China. Duo KeMi has performed all over Sweden in concert halls, at festivals and for chamber music societies, constantly working to expand the repertoire for this combination of instruments – which has resulted in a large number of new transcriptions and commissions.

Daniel Migdal is a sought-after soloist, chamber musician and orchestra leader. As a soloist he has appeared with orchestras including the Swedish Radio Symphony Orchestra, Incheon Philharmonic Orchestra, Gävle Symphony Orchestra and

Västerås Sinfonietta. He often plays at Sweden's foremost concert venues and at festivals such as the Båstad Chamber Music Festival, Gotland Chamber Music Festival, Hardanger Musikkfest (Norway) and Busan Chamber Music Festival (South Korea). He has broadcast on Swedish radio and television and is regularly invited to appear as assistant leader with the Gothenburg Symphony and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras. He is the founder and artistic director of 'Förstaparkett', a chamber music series in Sweden presenting classical music to a young and inexperienced audience. Together with his sister he runs the string collective Migdal Strings, working with jazz, pop and film music.

Jacob Kellermann has established himself as one of the most active Swedish guitarists of his generation. He performs regularly all over Sweden and has appeared internationally as a soloist and chamber musician, playing at a number of guitar and chamber music festivals. He has been a soloist with orchestras including the Incheon Philharmonic Orchestra and Camerata S (South Korea), New European Ensemble (the Netherlands) and Norrbotten NEO (Sweden), and his concerts have been broadcast on radio and television in Sweden, German and South Korea. With an extensive repertoire that often features his own transcriptions, he is constantly searching for new expressive possibilities for the guitar. Close collaboration with numerous composers has resulted in many works written especially for him. Jacob Kellermann is also a member and co-founder of the Dutch-based New European Ensemble.

www.duokemi.com

Schuberts Verhältnis zur Gitarre lässt sich am besten anhand seiner familiären und sozialen Begegnungen mit dem Instrument und dessen Platz im Wien des 19. Jahrhunderts bestimmen. Bei seinem Vater, Franz Theodor, lernte Schubert Bratsche, und manche vermuten (ohne dass dafür eindeutige Beweise vorlägen), er habe von ihm auch Gitarrenunterricht erhalten.

Wir wissen, dass Schubert die Gitarre bei den damals sehr beliebten Hausmusiken schätzte. In einem solchen Rahmen spielte etwa Franz Theodor (Cello) mit Ignaz Rosner (Flöte), Friedrich Stenzl (Viola) und Stenzls Frau (Gitarre; ihr Vorname konnte meines Wissens bislang noch nicht geklärt werden). Für dieses Ensemble bearbeitete Schubert Wenzel Thomas Matiegkas *Noturno* [sic] op. 21 für Flöte, Viola und Gitarre, indem er Teile der Gitarrenstimme neu schrieb und einen Cellopart hinzufügte. Matiegkas Trio – 1814, sieben Jahre vor Schuberts Manuskript veröffentlicht – war eines von nur drei Werken, für die Schubert Bearbeitungen mit Gitarrenbeteiligung einrichtete.

Schuberts Freunde Leopold Sonnleithner, Johann Umlauff, Franz von Schlechta und Kathi und Anna Fröhlich gaben Salonkonzerte mit Gesang und Gitarrenbegleitung; bemerkenswerterweise handelte es sich dabei stets um reine Amateurgitaristen.

Von 1815 bis 1848 erlebte Wien eine Zeit unbeschwerter Geselligkeit, die unter dem Begriff „Biedermeier“ bekannt wurde. Das Adjektiv „bieder“ meint „schlicht“ oder „anspruchlos“, während „Meier“ ein gebräuchlicher Nachname ist; das Biedermeier repräsentiert mithin den schlichten, anspruchslosen, gewöhnlichen Menschen. Adolph Kussmaul und Ludwig Eichrodt benutzten den Begriff erstmals 1855 als Pseudonym („Gottlieb Biedermaier“); spätere Autoren haben die Bezeichnung, die zunächst eine abwertende Konnotation hatte, als Epochenbegriff verwendet.

Die Radierung *Ballspiel in Atzenbrugg* von Ludwig Mohn (1820, nach einer Zeichnung von Franz von Schober und Moritz von Schwind) zeigt Schubert, wie

er bei einer Landpartie einem Duo von Gitarre und Violine zuhört. Bezeichnenderweise war Schober damals Schuberts Mitbewohner. Schuberts Verbundenheit mit dieser Instrumentenkombination spiegelt sich in der Bearbeitung einer zunächst für Violine und Klavier komponierten Sammlung von Tänzen für Violine und Gitarre wider. Sie erschien 1822 bei Cappi und Diabelli, 1826 folgte Diabellis Fassung für Gitarre solo.

Schubert hatte wahrscheinlich schon 1813 eine Gitarre erworben, als er das Terzetto D 80 für Männerstimmen und Gitarre komponierte. John Duarte hat mit Recht darauf hingewiesen, dass einer der Gründe, warum Schubert eine Gitarre besaß, der Umstand gewesen sein dürfte, dass er im Laufe seines Lebens 17mal umgezogen ist. Nachlassverzeichnisse belegen, dass Schubert zwei Gitarren besaß, als er starb. Die eine, um 1805 von Bernard Enzensperger erbaut, befindet sich im Besitz des Wien Museum; die andere, 1815 von Johann Georg Staufer geschaffen, in der Sammlung des Wiener Schubertbundes.

Staufer machte mehrere Erfindungen für die Weiterentwicklung der Gitarre, darunter Patente für ein erhöhtes Griffbrett, neu konzipierte Bündle und eine präzisere Stimmmechanik. Zu Stauffers Neuerungen im Gitarrenbau gehört das Legnani-Modell. 1823 erfand er die Bogen-Gitarre mit 24 festen Bündeln und Standard-Gitarrenstimmung. Während ihrer kurzen, rund zehn Jahre währenden Popularität war die Bogen-Gitarre auch als Gitarre-Violoncell, Guitare d'amour und Arpeggione bekannt. 1824 komponierte Schubert seine Sonate a-moll für Arpeggione und Klavier D 821.

© *Stephen Mattingly* 2018

Schuberts Sonaten auf und mit der Gitarre – Anmerkungen zu Bearbeitung und Vortrag

Jacob: Wer Schubert auf der Gitarre spielt, ist Teil einer ungebrochenen Tradition, die bis in Schuberts eigene Zeit zurückreicht. Abgesehen von den wenigen Originalwerken, die Schubert für Gitarre komponierte, wurden schon damals einige seiner bekannteren Lieder mit vereinfachter Gitarrenbegleitung veröffentlicht. Diese für den häuslichen Gebrauch bestimmten Arrangements stellen wohl eher eine zusätzliche Einnahmequelle für Schuberts Verleger dar, als dass sie belegten, dass Schubert selber ihnen besonderen künstlerischen Wert beimaß. Dennoch dauerte es nicht lange, bis Gitarristen und an der Gitarre interessierte Komponisten erkannten, dass sich Schuberts Musik hervorragend dazu eignete, für dieses Instrument bearbeitet zu werden. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert bearbeiteten hochkarätige Gitarrenkomponisten wie Francisco Tárrega, Johann Kaspar Mertz und Ferdinand Rebay eine Reihe von Liedern und anderen Werken sowohl für Gitarre solo als auch für Gitarre in verschiedenen kammernusikalischen Besetzungen.

Im 20. Jahrhundert, als der Gitarre auf den Konzertbühnen der Welt ihr eigentlicher Durchbruch gelang, wurden vor allem Bearbeitungen von Liedern – manchmal ganzer Liederzyklen – immer häufiger.

Was aber macht Schuberts Musik so besonders geeignet für die Gitarre? Wie kommt es, dass Schuberts Melodik sich so gut und ohne größere Veränderungen auf der Gitarre spielen lässt? Warum scheinen Schuberts Begleitstimmen oft – von Klavier- oder Violinsonaten bis hin zu den Liedern – den gezupften Saiten der Gitarre zu ähneln oder zumindest ein wenig daran zu erinnern? Diese auffällige Fügung wird noch deutlicher im Vergleich etwa zu Mozarts, Beethovens oder Schumanns weit „pianistischerer“ Musik, die dem Spiel auf der Gitarre weniger entgegenkommt.

Mir persönlich geht es nicht so sehr um die von Gitarrenenthusiasten und Historikern gern diskutierte Frage, wie Schubert selber mein Instrument spielte und für es schrieb. Was mir wichtiger ist – und aus historischer Sicht nicht in Frage gestellt werden kann –, ist, dass die Welt, in der Schubert lebte, von der Gitarre durchdrungen war. Im Wiener Bürgertum, in dem sich Schubert und sein Freundeskreis bewegten, war die Gitarre *à la mode* und ein allgegenwärtiger gesellschaftlicher und kultureller Einfluss. Und natürlich wurde Schuberts persönlicher Stil – wie der fast aller anderen Komponisten im Laufe der Geschichte – bewusst oder unbewusst geprägt von der sozialen Sphäre, der er angehörte, und der kulturellen Vorstellungswelt, die er teilte.

Auch wenn die Ernsthaftigkeit und der künstlerische Ansatz von Schuberts reifen Kompositionen wenig mit der Musik des Biedermeier gemein haben, so behaupte ich doch, dass es in mehr oder weniger allen Werken Schuberts Elemente gibt, die diesen leichten, melodiebasierten, unbeschwerten Typus in stilisierter Form verkörpern. Genau dieser Aspekt ist es, wie ich glaube, der so sehr dazu reizt, seine Musik auf der Gitarre zu spielen (ob der Komponist selber das Instrument nun spielen konnte oder nicht). Darüber hinaus kommt für mich in dieser Dualität von Schuberts Musik und Persönlichkeit – das Zarte, Leichte und Unbeschwerte im Gegensatz zu dem Schweren und Traurigen, in dem die Gefühle der Entfremdung, der Einsamkeit, die Schubert erlebte, spürbar werden – oft das Geniale seiner Musik zum Ausdruck.

Jeder Bearbeiter steht vor dem Dilemma, angesichts der neuen Möglichkeiten oder Grenzen des Instruments bzw. der Besetzung, für die er Musik bearbeitet, entscheiden zu müssen, wie treu er dem Original bleibt. Im Unterschied zu vielen früheren Schubert-Bearbeitungen für Gitarre, die sich große idiomatische Freiheiten erlaubt haben, war mein Ziel bei den hier aufgenommenen Bearbeitungen, mit Vorsicht vorzugehen und so nah wie möglich an Schuberts Originaltext zu bleiben.

Zudem wollte ich der Violine einen zarteren, leichteren Partner an die Seite stellen, als es das moderne Klavier ist – einen Partner, der eine transparentere und manchmal auch tänzerische Art der Schubert-Interpretation begünstigt. Der Bearbeitungsprozess war eine Herausforderung und zugleich ungemein bereichernd; er gab mir – einem echten Schubert-Fanatiker – die Möglichkeit, noch tiefer in die Musik meines Lieblingskomponisten einzutauchen.

Daniel: Spielt man Schubert mit der Gitarre anstelle des modernen Konzertflügels, so schafft dies naturgemäß andere Rahmenbedingungen für die Interpretation der Musik. Die Wärme und der klare Tonansatz der Gitarre ermöglichen eine sehr intime und wandlungsreiche Klangwelt, die in vielerlei Hinsicht dem Spiel auf dem Hammerflügel ähnelt – wenn auch meiner Meinung nach mit noch mehr Wärme und Sensibilität. Meines Erachtens nach wird in Schuberts Musik auch das volkstümliche Element besonders deutlich, wenn eine Gitarre verwendet wird. Jacob und ich haben eine klare, gemeinsame Vorstellung davon, wie wir Schuberts Musik spielen wollen, und ich glaube, die Eigenschaften der Gitarre helfen uns dabei. Das Spiel mit der Gitarre stellt auch andere Anforderungen an die Tonerzeugung; bei Schubert geht es mir um einen klaren, offenen Klang, der die von Jacob und mir angestrebten transparenten, leichten Interpretationen betont.

Im Fall der „Arpeggione“-Sonate unterscheidet sich natürlich nicht nur die Gitarre von der Originalbesetzung, sondern auch die Violine. Die Arpeggione-Stimme wird heutzutage meist auf einem Violoncello oder einer Viola gespielt – auf der Violine kann man sie eine Oktave höher spielen, ansonsten aber mehr oder weniger unverändert, wenn man die G-Saite auf E herunterstimmt.

Duo KeMi (Daniel Migdal und Jacob Kellermann) wurde 2006 gegründet und hat sich als eines der gefragtesten Ensembles Schwedens etabliert. Im Jahr 2010 gewann das Duo den 1. Preis beim renommierten Internationalen Wettbewerb für Kammermusik mit Gitarre in Aschaffenburg, der sich als Sprungbrett für eine internationale Karriere erwies. Heute treten Daniel Migdal und Jacob Kellermann regelmäßig mit Konzerten und auf Festivals in Ländern wie Deutschland, Tschechien, Frankreich und den Niederlanden auf. Auch nach Südkorea und China haben sie zahlreiche erfolgreiche Konzertreisen unternommen. Das Duo KeMi ist in ganz Schweden in Konzertsälen, auf Festivals und für Kammermusikgesellschaften aufgetreten und arbeitet ständig daran, das Repertoire für seine Besetzung zu erweitern – was zu einer Vielzahl neuer Transkriptionen und Auftragswerken geführt hat.

Daniel Migdal ist ein gefragter Solist, Kammermusiker und Konzertmeister. Als Solist ist er mit Orchestern wie dem Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchester, dem Incheon Philharmonic Orchestra, dem Gävle Symphony Orchestra und der Sinfonietta Västerås aufgetreten. Regelmäßig ist er in den wichtigsten Konzertsälen Schwedens und bei Festivals wie dem Båstad Chamber Music Festival, dem Gotland Chamber Music Festival, dem Hardanger Musikkfest (Norwegen) und dem Busan Chamber Music Festival (Südkorea) zu Gast; Konzerte wurden im schwedischen Radio und Fernsehen ausgestrahlt. Regelmäßig gastiert er als Konzertmeister bei den Göteborger Symphonikern und dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Daniel Migdal ist Gründer und Künstlerischer Leiter von „Förstaparkett“, einer Kammermusikreihe in Schweden, die ein junges und unerfahrenes Publikum mit klassischer Musik in Kontakt bringt. Gemeinsam mit seiner Schwester leitet er das Streicherensemble Migdal Strings, das sich Jazz, Pop und Filmmusik widmet.

Jacob Kellermann hat sich als einer der produktivsten schwedischen Gitarristen seiner Generation etabliert. Er tritt regelmäßig in ganz Schweden auf und war inter-

national als Solist und Kammermusiker bei zahlreichen Gitarren- und Kammermusikfestivals zu Gast. Als Solist konzertierte er mit Orchestern wie dem Incheon Philharmonic Orchestra und Camerata S (Südkorea), dem New European Ensemble (Niederlande) und dem Norrbotten NEO (Schweden); seine Konzerte wurden in Schweden, Deutschland und Südkorea übertragen. Mit einem umfangreichen Repertoire, das oft eigene Transkriptionen enthält, ist er ständig auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für die Gitarre. Die enge Zusammenarbeit mit zahlreichen Komponisten hat zu vielen eigens für ihn geschriebenen Werken geführt. Jacob Kellermann ist außerdem Mitglied und Mitbegründer des niederländischen New European Ensemble.

www.duokemi.com

Il est plus facile d'étudier la relation de Schubert avec la guitare par le biais de ses rencontres familiales et sociales avec cet instrument et le rôle de celui-ci au sein de la société viennoise du dix-neuvième siècle. Alors que Schubert étudiait l'alto avec son père, Franz Theodor, certains suggèrent – sans preuves concluantes – qu'il reçut au même moment des leçons de guitare.

Nous savons que Schubert appréciait la guitare dans le contexte de la *Hausmusik*, c'est-à-dire la musique jouée à l'extérieur d'une salle de concert et dans un contexte domestique ou social et qui était très populaire à l'époque. Franz Theodor joua du violoncelle dans ce contexte en compagnie d'Ignaz Rosner à la flûte, de Friedrich Stenzl à l'alto et de l'épouse de celui-ci – dont le nom, à ma connaissance, ne nous est pas parvenu – à la guitare. Schubert réalisa pour cette formation un arrangement du *Noturno* [sic] opus 21 de Wenzel Thomas Matiegka composé à l'origine pour flûte, alto et guitare et réécrivit des sections de la partie de guitare et ajouta une partie de violoncelle. Le trio de Matiegka, publié sept ans avant le manuscrit de Schubert de 1814, est l'une des trois seules œuvres arrangées par Schubert pour une formation de chambre qui inclut la guitare.

Les concerts dans les salons organisés par les amis de Schubert, Leopold Sonnleithner, Johann Umlauff, Franz von Schlechta ainsi que Kathi et Anna Fröhlich, comprenaient des œuvres pour voix avec accompagnement à la guitare. Soulignons que cet accompagnement était fourni par des guitaristes amateurs.

Vienne connut entre 1815 et 1848, une période de socialisation insouciance à laquelle on a donné le nom de *Biedermeier*. L'adjectif allemand *bieder* signifie «simple», «sans prétention», tandis que «Meier» est un nom de famille répandu. *Biedermeier* représente donc l'homme ordinaire et sans prétention. Adolph Kussmaul et Ludwig Eichrodt ont utilisé ce terme pour la première fois en 1855 en tant que nom de plume : «Gottlieb Biedermaier». Par la suite, des auteurs reprirent ce terme, qui avait initialement une connotation négative, pour évoquer cette période.

La gravure intitulée *Ballspiel in Atzenbrugg* de Ludwig Mohn (1820), d'après un dessin de Franz von Schober et de Moritz von Schwind, représente Schubert lors d'une sortie, en train d'écouter un duo de guitare et de violon. Soulignons que Schober était le colocataire de Schubert à l'époque. Le lien entre Schubert et cette combinaison instrumentale est attesté par un ensemble de danses, à l'origine pour violon et piano, arrangées pour violon et guitare. Sa publication en 1822 par Cappi et Diabelli est parue avant la version de Diabelli pour guitare seule de 1826.

Schubert avait probablement acquis une guitare dès 1813 alors qu'il composa le Terzetto, D80, pour voix d'homme et guitare. John Duarte a proposé de façon convaincante qu'une des raisons pour lesquelles Schubert possédait une guitare pouvait tenir au fait qu'il déménagera dix-sept fois au cours de sa vie. Les archives montrent que Schubert, au moment de sa mort, possédait deux guitares. Le musée de Vienne en possède une, construite vers 1805 par Bernard Enzensperger. L'autre, construite en 1815 par Johann Georg Staufer, fait partie de la collection du chœur du Wiener Schubertbund.

Staufer a apporté de nombreuses modifications à la guitare qu'il fit breveter, notamment une touche surélevée, de nouveaux modèles de frettes et des mécaniques d'accordage métallique plus précises. Parmi les autres changements apportés à la construction de la guitare figurent le modèle Legnani de Staufer. En 1823, Staufer inventa la *Bogen-guitarre* ou guitare à archet qui comprend vingt-quatre frettes fixes et requiert un accord standard. Pendant sa courte période de popularité – quelque dix ans seulement – la *Bogen-guitarre* fut aussi connue sous les noms de *guitare-violoncell*, *guitare d'amour* et *arpeggione*. En 1824, Schubert composa sa Sonate en la mineur pour arpeggione et piano (D821).

© *Stephen Mattingly 2018*

L'arrangement et l'exécution des sonates de Schubert sur la guitare

Jacob : Lorsque vous choisissez de jouer Schubert à la guitare, vous vous inscrivez dans une tradition ininterrompue qui remonte à l'époque du compositeur. Outre le petit nombre d'œuvres originales que Schubert a composées pour la guitare, certains de ses lieder les plus populaires ont également été publiés avec un accompagnement simplifié à la guitare. Ces arrangements avec des parties de guitare simples et destinés à un usage domestique peuvent être considérés comme un moyen pour l'éditeur de Schubert de gagner de l'argent plutôt que comme une preuve à l'effet que Schubert lui-même leur attribuait une valeur artistique particulière. Mais il ne fallut guère de temps pour que les guitaristes et les compositeurs intéressés par la guitare réalisent que la musique de Schubert convenait parfaitement à un arrangement pour cet instrument. Au dix-neuvième et au début du vingtième siècle, des compositeurs de renom qui produisirent des œuvres pour guitare comme Francisco Tárrega, Johann Kaspar Mertz et Ferdinand Rebay ont arrangé un certain nombre de lieder ainsi que d'autres pièces de Schubert pour guitare seule ou pour des formations de chambre incluant cet instrument.

Au vingtième siècle, lorsque la guitare effectua sa percée dans les salles de concerts à travers le monde, les arrangements de lieder – parfois même de cycles entiers – sont devenus de plus en plus fréquents.

Qu'est-ce qui fait que la musique de Schubert convient tant à la guitare ? Pourquoi l'écriture des lignes mélodiques de Schubert est-elle si bien adaptée à la guitare sans modifications majeures ? Pourquoi les parties accompagnatrices des œuvres de Schubert, qu'il s'agisse de pièces pour piano, de sonates pour violon ou de lieder, semblent-elles ressembler aux cordes pincées de la guitare ou, du moins, y faire penser ? Cette coïncidence frappante devient d'autant plus évidente lorsque l'on examine la musique de Mozart, de Beethoven ou de Schumann par exemple, qui

est beaucoup plus pianistique et très rarement adaptée pour l'interprétation à la guitare.

Je ne me soucie pas trop de la façon dont Schubert lui-même a joué et écrit pour mon instrument, un sujet souvent abordé entre passionnés ou entre historiens. Ce qui m'importe le plus – et ne peut être remis en question d'un point de vue historique – c'est que le monde dans lequel Schubert vivait respirait la guitare. Parmi la classe moyenne viennoise au sein de laquelle Schubert et son cercle d'amis se déplaçaient, la guitare était à la mode et constituait une influence sociale et culturelle récurrente. Bien sûr, le style musical de Schubert – comme celui de presque tous les autres compositeurs à travers l'histoire – a été façonné consciemment ou inconsciemment par la sphère sociale à laquelle il appartenait et le monde de l'imagination culturelle qu'il partageait.

Même si les compositions tardives de Schubert sont sérieuses et témoignent d'une approche artistique qui n'a pas grand-chose en commun avec la musique de l'époque *Biedermeier*, je maintiens que l'on retrouve dans pratiquement toutes les œuvres de Schubert des éléments dans lesquels ce style musical léger, mélodique et insouciant est représenté sous une forme stylisée. Pour ma part, je crois que c'est cet aspect qui invite à jouer sa musique à la guitare, que le compositeur en jouait lui-même ou non. De plus, je maintiens que c'est souvent dans cette dualité dans la musique et la personnalité de Schubert – le délicat, la légèreté, le décontracté contre la lourdeur et le deuil où se fait sentir le sentiment d'aliénation, de solitude que Schubert a éprouvé – que l'on trouve le génie de sa musique.

Chaque arrangeur est confronté au dilemme de devoir décider dans quelle mesure il doit rester fidèle à l'œuvre originale face aux nouvelles possibilités ou aux limites de l'instrument ou de la combinaison instrumentale pour laquelle la musique est arrangée. Dans les arrangements présentés ici, mon but – si on les compare à de nombreux arrangements antérieurs de Schubert pour guitare dans lesquels

règne une grande liberté idiomatique – était de procéder avec prudence et de rester aussi proche que possible du texte original. Je voulais aussi donner au violon un partenaire plus délicat et plus léger que le piano moderne, un partenaire qui encourage une interprétation plus transparente et parfois dansante de Schubert. Cela m'a permis de me plonger encore plus profondément dans la musique de mon compositeur favori.

Daniel : Bien sûr, le fait de jouer de Schubert à la guitare plutôt que sur un piano à queue moderne crée des conditions différentes pour l'interprétation musicale. La chaleur et l'attaque claire de la guitare permettent de créer un univers sonore très intime et très souple – un univers qui ressemble à bien des égards à ce que cela serait de jouer sur un pianoforte – mais, je pense, avec davantage de chaleur et de délicatesse. Je trouve que l'aspect folklorique de la musique de Schubert devient particulièrement évident lorsqu'une guitare est utilisée. Jacob et moi partageons une vision précise de la façon dont nous voulons interpréter la musique de Schubert et je crois que les caractéristiques de la guitare y contribuent. Jouer cette musique à la guitare entraîne aussi d'autres exigences concernant la production sonore. Chez Schubert, j'aspire à une sonorité claire et ouverte qui met l'accent sur la transparence, la légèreté et l'élégance.

En ce qui concerne la Sonate « Arpeggione », il n'y a pas que la guitare qui soit différente de la conception originale mais également le violon. De nos jours, la partie de l'arpeggione est généralement jouée au violoncelle ou à l'alto alors qu'au violon, il est possible de la jouer une octave plus haut sans trop de modifications si la corde de sol grave est abaissée au mi.

Duo KeMi (Daniel Migdal et Jacob Kellermann) a été fondé en 2006 et s'est établi en tant que l'un des ensembles les plus en demande de Suède. En 2010, le duo a remporté le premier prix du prestigieux Aschaffenburg Internationaler Wettbewerb für Kammermusik mit Gitarre [Concours international d'Aschaffenburg de musique de chambre avec guitare], qui s'est avéré être un tremplin vers une carrière internationale. Daniel Migdal et Jacob Kellermann se produisent régulièrement en concert et dans le cadre de festivals notamment en Allemagne, en République tchèque, en France et dans les Pays-Bas. Ils ont également effectué des tournées couronnées de succès en Corée du Sud et en Chine. Le Duo KeMi s'est produit un peu partout en Suède dans des salles de concert et dans le cadre de festivals et de sociétés de musique de chambre, et œuvre à l'élargissement du répertoire pour cette combinaison d'instruments, donnant lieu à un grand nombre de nouvelles transcriptions et de commandes.

Daniel Migdal est un soliste, chambriste et chef d'orchestre recherché. En tant que soliste, il s'est produit avec des orchestres tels que l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, l'Orchestre philharmonique d'Incheon (Corée du Sud), l'Orchestre symphonique de Gävle et la Sinfonietta de Västerås. Il se produit régulièrement dans les plus grandes salles de concert de Suède et dans le cadre de festivals tels que le Festival de musique de chambre de Båstad, le Festival de musique de chambre de Gotland, le Hardanger Musikkfest (Norvège) et le Festival de musique de chambre de Busan (Corée du Sud). On peut également l'entendre à la radio et à la télévision suédoise. Il se produit régulièrement en tant que premier violon invité de l'Orchestre symphonique de Göteborg et de l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm. Il est le fondateur et directeur artistique de «Förstaparkett», une série de musique de chambre en Suède qui présente la musique classique à un public jeune et inexpérimenté. Il dirige avec sa sœur le collectif d'instruments à cordes Migdal Strings et se consacre au jazz, à la pop et à la musique de film.

Jacob Kellermann s'est imposé comme l'un des guitaristes suédois les plus actifs de sa génération. Il se produit régulièrement à travers le monde en tant que soliste ou que chambriste dans le cadre de nombreux festivals de guitare et de musique de chambre. Il a été soliste avec des orchestres tels que l'Orchestre philharmonique d'Incheon et Camerata S (Corée du Sud), le New European Ensemble (Pays-Bas) et Norrbotten NEO (Suède), et ses concerts ont été retransmis à la radio et à la télévision en Suède, en Allemagne et en Corée du Sud. Avec son vaste répertoire qui comporte souvent ses propres transcriptions, il est constamment à la recherche de nouvelles possibilités expressives pour la guitare. Une étroite collaboration avec de nombreux compositeurs a mené à de nombreuses œuvres écrites spécialement pour lui. Jacob Kellermann est également membre et cofondateur du New European Ensemble, basé aux Pays-Bas.

www.duokemi.com

INSTRUMENTARIUM:

Daniel Migdal: Violin by Januarius Gagliano 1756; bow by Eero Haahti

Jacob Kellermann: Guitar by Matthias Dammann

Supported by Längmanska Kulturfonden (www.langmanska.se)

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: October 2016 at Råsunda church, Solna, Sweden
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Takes Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Stephen Mattingly and the performers 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Annica Zion
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2375 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2375