Franz Schubert (1797-1828)

CD I

Trio n°2 D 929 in Es für Klavier, Violine & Violoncello (Op. 100)

1_	I. Allegro	16'11
2_	II. Andante con moto	8'49
3_	III. Scherzando. Allegro moderato – Trio	7'04
4_	IV. Allegro moderato	13'39

Sonate D 821 in a für Violoncello & Klavier « Arpeggione »

5_	I. Allegro moderato	11'29
6_	II. Adagio	4'24
7_	III. Allegretto	9'34
	Total Time:	**71'20**

Trio Dali
Amandine Savary, piano
Vineta Sareika, violin
Christian-Pierre La Marca, cello

CD II

Trio n°1 D 898 in B für Klavier, Violine & Violoncello (Op. 99)

1_	I. Allegro moderato	14’35
2_	II. Andante un poco mosso	10’17
3_	III. Scherzo. Allegro – Trio	7’13
4_	IV. Rondo. Allegro vivace – Presto	9’13

Fantaisie D 934 in C Für Violine & Klavier (Op. 159)

5_	I. Andante	3’12
6_	II. Allegretto	5’05
7_	III. Andantino – Tempo I	10’50
8_	IV. Allegro vivace – Allegretto – Presto	4’28
	Total Time:	**65’05**

Special thanks to Bernard de Launoit (Queen Elisabeth Chapel), Tarquin Billiet (Flagey).

Christian-Pierre La Marca appears with courtesy of Sony Music France.

Recorded in Brussels, Flagey, Studio 4, January-February 2011 – Producer: Michel Stockhem
Sound engineering, editing & premastering: Gregory Beaufays – Photographs: Julien Pohl
Design: mpointproduction – Executive Production: Michel Stockhem

français

Au début de l'automne 1827, à l'âge de trente ans, Schubert prenait de moins en moins part aux exécutions de ses propres œuvres à Vienne. La maladie vénérienne qu'il avait contractée, en évoluant, s'en prenait à ses membres, et l'agilité de ses doigts avait diminué. De toute manière, il n'avait jamais été enclin à jouer en public, réservant ses apparitions lors des fameuses schubertiades qui scandaient la vie quotidienne de son cercle d'amis. Le ciel s'assombrissait de plus en plus. Les progrès de sa syphilis et les traitements au mercure qui en découlaient furent, dès le mois d'octobre, synonymes d'une recrudescence de maux de tête et d'un moral en berne ; c'est à ce moment que le compositeur terminera *Winterreise*, ce *Voyage d'hiver* qui paraîtra si bien refléter sa situation morale, alors que *La belle meunière*, quatre ans plus tôt, reflétait encore les doux rêves d'un jeune homme, croyant peut-être encore à sa guérison de son lit à la Clinique de Vienne.

À peine tracée la double barre finale du *Voyage d'hiver*, Schubert va se jeter avec feu dans la composition de musique de chambre : ce seront, coup sur coup, les deux trios D898 et D929 et la Fantaisie pour violon et piano D934, dans lesquels seuls s'intercaleront les quatre Impromptus pour piano D935. Certes il fallait préparer un concert à bénéfice, le premier – et dernier – concert public entièrement consacré à Schubert dans la capitale autrichienne, en mars 1828, et aussi fournir de la nouvelle matière aux éditeurs qui commençaient – mais avec quel dédain – à s'intéresser à lui. Mais quelle floraison subite de chefs d'œuvre ! Ce coffret lui rend hommage en les rassemblant. Une de leurs caractéristiques frappantes (à côté de l'inspiration constamment géniale) est leur extrême difficulté technique, en particulier s'agissant de la Fantaisie D934, que bien des interprètes ont laissé – et laissent – prudemment de côté de peur d'y sombrer.

Isolée dans cet ensemble, avec son allure bonhomme et son primat mélodique, la Sonate « Arpeggione », écrite trois ans plus tôt, pourrait paraître presque saugrenue. Combien de critiques ne la négligent-ils d'ailleurs pas, voyant avec mépris sa popularité égaler celles des grands chefs-d'œuvre comme les deux trios ou

le quintette à cordes ? D'une part, les trios, chefs-d'œuvre universels, d'autre part, l'Arpeggione, trop simple, et la Fantaisie, trop compliquée : sans nous aligner sur ces clichés, cette curieuse dichotomie peut être utile à nous interroger sur les facettes du génie créateur de Schubert, et à ses rapports à la virtuosité. Pour cela il n'est pas inutile de revenir à une anecdote qui est bien plus qu'une anecdote.

C'est probablement de février 1824 que date un fait particulièrement saillant dans la vie de Schubert. Le compositeur n'allait pas bien : échecs de ses tentatives lyriques, insuccès des premières éditions de ses œuvres, progrès de la maladie. Par l'écrivain Eduard von Bauernfeld (1802-1890), dont les souvenirs (*Erinnerungen aus alt-Wien*) sont une mine de renseignements, on sait que Schubert est sorti une nuit, et de manière spectaculaire, de son costume d'homme aimable, honnête et souple. Ce furent les musiciens-interprètes qui en firent les frais.

Schubert avait bu, apparemment beaucoup, comme souvent. Il était très tard au café *Bogner*. Avec une volubilité anormale, le créateur avait expliqué à ses amis Franz Lachner et Bauernfeld ses plans ambitieux pour le futur. Alors entrèrent des musiciens, membres de l'orchestre de l'Opéra. Schubert se tut. Les musiciens s'empressèrent de présenter leurs hommages au compositeur, et ne tardèrent pas à le flatter en lui réclamant de nouvelles compositions. Pressé de toutes parts, Schubert sortit de son silence pour dire sèchement qu'il « *n'écrirait rien pour eux* ».

« *Rien pour nous ? Et pourquoi pas, Monsieur Schubert ?* » s'enquit l'un d'eux. « *Nous sommes des artistes comme vous, et des plus respectés à Vienne.* »

C'est là que Schubert s'emporta.

« *Artistes!* » s'écria-t-il. (…) « *Artistes! Des artisans de la musique, voilà ce que vous êtes! L'un souffle dans un morceau de tuyau de cuivre enfoncé dans un bout de bois, l'autre s'époumone dans un cor de chasse : vous appelez cela de l'art ? Un artisanat, un gagne-pain, un point c'est tout! Vous, artistes ? Avez-vous oublié ce que le grand Lessing a dit :* 'Comment un homme peut-il passer sa vie à souffler dans un morceau de bois percé de trous ?.'*Voilà ce qu'il a dit, n'est-ce pas?* » – se tournant vers ses amis – « *ça, ou quelque chose d'approchant* ».

« Vous voulez être des artistes ? Mais vous n'êtes que des souffleurs et des racleurs, tous autant que vous êtes. Moi, je suis un artiste! Je suis Franz Schubert, que l'on connaît et acclame partout, et qui a composé de grandes et belles choses ! Hein, mon frère ? » (se tournant vers Lachner) *« les plus belles cantates symphonies, les plus beaux quatuors et opéras! Car je ne suis pas qu'un compositeur de Ländler, moi, comme le dit cette presse stupide et le répètent les imbéciles. Je suis Schubert, Franz Schubert, sachez-le, et quand le mot 'art' est employé, cela parle de moi, pas de vous, bandes de vers et d'insectes, vous qui pleurez après vos petits solos que je ne vous écrirai jamais – je sais trop bien pourquoi! Vers de terre, rongeurs, rampants! Mon pied vous écrasera, ce pied qui atteindra les étoiles.'* Sublimi feriam sidera vertice'. *Traduis-leur donc cela! »*

Après quelques autres amabilités qui laissèrent la tablée sans voix, Lachner et Bauernfeld parvinrent à persuader Schubert de quitter les lieux et à la reconduire chez lui.

Bauernfeld retourna le lendemain voir le compositeur. Il était au lit, dormant paisiblement avec ses lunettes, ses vêtements jetés par terre. Sur son bureau, un encrier renversé, et une page de journal remplie d'aphorismes bizarres, dont « *Ô, Néron, toi dont la force permit de détruire un peuple détestable en chantant, t'accompagnant de la lyre* ». À son réveil, il fut souriant, et, d'après Bauernfeld, ne regretta rien : s'ils les écrivaient, ces œuvres, les commanditaires lui baiseraient tout de même les mains. Mais aucune œuvre ultérieure du catalogue de Schubert ne semble correspondre à ce cahier de charges, pas même l'Octuor D.803, écrit pour le comte Troyer, ou la Sonate Arpeggione.

In vino veritas. Le gentil Schubert était donc un être écorché et sensible. Sans vouloir paraphraser le lord Henry Wotton d'Oscar Wilde (*Le Portrait de Dorian Gray*), être connu lui aurait été aussi difficile que d'être inconnu. Schubert avait-il remplacé le dieu de Bach par les étoiles, seul le ciel était en tout cas capable de le comprendre. On ne trouvera guère de tiraillements plus violents entre création et réalités du terrain chez Schumann ou chez Wagner, une génération plus tard : sous le couvert des rondeurs du Biedermeyer s'ouvraient de profonds abysses. Peut-être, dans la solitude de sa surdité, Beethoven les avaient-ils ouverts. Schubert portait un des flambeaux à son enterrement le 29 mars 1827.

★★★

En 1827 justement, Schubert manifesta une volonté nette de « percer ». Il délaissa même un peu ses amis et soutiens historiques, les frères Hartmann, Spaun, Enk, Schober, Gahy, Rössler, Lachner, Bauernfeld, Schwind – qui, magnanimes, le comprendront généralement fort bien – au profit de virtuoses en vue. Il s'agissait, notamment, de s'assurer de collaborations de prestige au concert à bénéfice que le compositeur préparait pour le printemps : son premier grand concert à Vienne, qui sera aussi le dernier. Il fréquente ces musiciens cotés à la taverne *Zur Eiche*, sans que cela lui fasse boire moins de vin qu'au *Cafe Bogner*. Ils forment une galerie de portraits impressionnante, et largement sous-estimée : on n'est plus dans les schubertiades amicales, mais dans le gratin international des musiciens viennois.

Ainsi, les trios ont été destinés au trio Schuppanzigh-Linke-Bocklet. Légende vivante du monde musical viennois, Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) avait fait les beaux jours des salons du comte Razoumovski, créant la plupart des quatuors à cordes et des trios de son ami Beethoven. Schubert, qui avait appris à le connaître et l'apprécier, avait composé pour lui ses 13e et 14e Quatuors (1824), dont le premier lui fut d'ailleurs dédié. Schuppanzigh fonda son nouveau trio en 1827 : ce fut sa dernière formation car, affligé d'une obésité maladive, il allait quelques mois plus tard devoir mettre un terme à sa carrière.

Au violoncelle, le vieux complice de Schuppanzigh, Josef Linke (1783-1837), avait succédé au célèbre Antonin Kraft dans son quatuor. Soliste au théâtre An der Wien, puis à l'orchestre de la Cour, Linke était aussi compositeur. Il avait eu l'honneur de créer, avec le compositeur au piano – pour la dernière fois en public – le *Trio L'Archiduc* de Beethoven. Beethoven avait ensuite écrit les deux sonates op. 102 à son attention.

Enfin, la figure nouvelle du trio était le jeune pianiste, violoniste et compositeur pragois Carl Maria von Bocklet (1801-1881), installé à vingt ans à Vienne. Il y faisait fureur, y compris comme pédagogue – il fut notamment le maître du compositeur Eduard Marxen, le bien-aimé et « schubertophile » professeur de Johannes Brahms. Bocklet reçut de Schubert la dédicace de la Sonate en *ré* majeur D850.

A l'occasion du concert du 28 mars 1828, Schuppanzigh, malade, avait transmis le sceptre à Joseph Böhm (1785-1876), un élève hongrois de Rode, qui enseignait depuis 1819 au Conservatoire de Vienne (où il fut le maître de Joachim, d'Ernst, d'Hellmesberger, de Hubay et de bien d'autres) : un autre proche de Beethoven,

et bien plus qu'un simple second de Schuppanzigh.

Quant à la Fantaisie, dont Bocklet tint également le piano, la partie de violon fut confiée au « Paganini tchèque », ainsi qu'on surnommait, à Vienne, Josef Slavik (1806-1833). Ses débuts fracassants dans la capitale autrichienne, en 1826, avaient marqué les esprits, et jusqu'à sa mort prématurée, ses contemporains devaient le considérer comme le plus doué des virtuoses de sa génération[1]. Slavik avait déjà associé son nom au *Rondo brillant* D.895, qu'il avait inspiré à Schubert, et joua avec Bocklet chez l'éditeur Artaria en janvier 1828, dans le but d'en susciter l'édition.

On le voit : cinq acteurs du plus haut rang ; tout compositeur aurait pu s'estimer heureux d'un tel sort. Les deux trios et la Fantaisie seront donc des œuvres de concert, pensées comme telles pour des solistes hors pair, comme lorsque Beethoven composait ses trois derniers trios et ses dernières sonates en duo.

★★★

La création des deux trios de Schubert a fait couler de l'encre en sens divers. Trois concerts se disputent les honneurs de… deux premières auditions : une matinée de la Gesellschaft der Musikfreunde par Schuppanzigh le 26 décembre 1827 ; une schubertiade donnée le 28 janvier 1828, toujours avec Schuppanzigh ; le fameux concert public du 26 mars 1828, où Böhm remplaçait Schuppanzigh au violon. Peu importe, dans le fond : les deux œuvres sont proches dans le temps, proches par l'exigence de leur écriture, proches par le rôle égal donné aux trois instruments, proches par leurs quatre mouvements et leurs dimensions hors normes, dépassant encore celles du Trio l'Archiduc de Beethoven (auquel on pensera souvent) et remplissant les éditeurs contemporains d'effroi. Mais les doses de courage, de colère, de résignation, de dépassement et de nostalgie diffèrent, comme c'est le cas dans les trois ultimes sonates de piano. Il faut les écouter tous les deux pour avoir un portrait de Schubert à trente ans.

Le Trio en *si* bémol majeur, D898, est le plus classique des deux. Il sortit vraisemblablement de la plume de

[1] Comme sa carrière de virtuose, son œuvre de compositeur devait s'achever prématurément ; on en a en grande partie perdu la trace, à l'exemple d'un cycle de variations qu'il composa avec Chopin.

Schubert à l'automne 1827. A l'irrésistible énergie qui se dégage de la tonalité et du rythme du premier thème du premier mouvement, *allegro moderato*, vient s'opposer le lyrisme caressant du second, qui amènera Schumann saluer (en 1836, lors de la première édition de l'œuvre) ce mouvement comme *« gracieux, confiant, virginal »*, ce qui est un peu réducteur. Les modulations du développement sont d'une virginité plus qu'éprouvée, et la surprise ultime réservée par les inquiétants accords de *la* bémol dans la coda finale ne respire pas les jeux innocents.

L'*Adagio* qui suit est probablement le deuxième mouvement lent écrit pour le 1er Trio, le premier étant celui publié isolément en 1845 par Diabelli sous le titre de *Nocturne* (ce que les éditions ultérieures transformeront en *Notturno*). Plus substantiel que ce dernier, mais aussi plus traditionnel d'écriture, l'*Adagio* retenu par Schubert, de forme ABA', est une parfaite réussite, avec ses inquiétudes de la partie centrale (et ses syncopes incessantes) entourée des parties extérieures parmi les plus solaires du compositeur. Le retour à « A » se fait en *la* bémol majeur, aussi doucement qu'avait été brusque l'irruption de cette même tonalité dans la coda du 1er mouvement. Le parcours modulatoire atteint alors les cimes, et l'on ne revient au *mi* bémol majeur initial que par une petite coda finale, comme un mouchoir blanc qui s'agite sur le quai pendant que s'éloigne le navire.

Le génial *Scherzo* est tout de légèreté viennoise, avec des pointes d'humour, d'hésitations feintes, d'unissons malicieux. On goûtera particulièrement le trio central : onctueux comme une Sachertorte dégustée par une belle après-midi de printemps, il est calibré comme une page de Karl Stamitz à qui on aurait commandé une œuvre la veille du concert. Mais à partir de ce rien, Schubert arrive à résultat délicieux dont on ne perd pas une note, en pensant avoir écouté une conversation légère entre trois profonds génies. Tout autre est le finale : il s'appelle *Rondo*, mais en fait allègrement éclater les traditions, en y incorporant des éléments de la forme-sonate : c'est d'ailleurs, du point de vue formel, une des pages les plus fascinantes écrites par Schubert. La progression du discours est stupéfiante d'invention de bout en bout, avec une succession d'épisodes inattendus, de modulations imprévues, de coups d'accélérateur et de frein, de canons (affutés) et un matériau thématique à faire pâlir d'envie tous les contemporains.

Le 2e Trio est probablement le « nouveau trio » exécuté par Böhm, Link et Bocklet lors du concert Schubert donné à la Gesellschaft der Musikfreunde le 26 mars 1828. Peut-être est-ce déjà celui qui fut essayé lors d'une

ultime schubertiade, le 28 janvier 1828 chez Joseph von Spaun. L'œuvre, écrite en novembre 1827, fut acceptée (pour deux sous) en avril 1828 par l'éditeur Probst. Celui-ci l'édita avec soin, mais elle ne fut prête qu'à la fin de l'automne et Schubert ne put en voir le résultat.

Plus virtuose encore que le premier, le 2e Trio explore plus profondément les tréfonds du romantisme, et annonce quelques grands chefs-d'œuvre ultérieurs dans le répertoire : on pensera au Quintette op. 44 de Schumann, écrit dans la même tonalité de *mi* bémol majeur. Le premier mouvement, après un début martial, réserve la surprise du *si* mineur pour le deuxième thème, suivi lui-même d'un troisième qui formera l'ingrédient essentiel du développement. Celui-ci comprend de vastes pages de « papier-peint », selon l'expression, depuis lors consacrée, de Gerald Abraham : des sections complètes sont transposés de tonalité en tonalité – une douzaine en tout : on ne peut guère faire plus… –, comme une déclinaison de couleurs, sans cesse vivifiées par de violents contrastes dynamiques (*pp/ff*).

Le mouvement lent, que *Barry Lindon* de Stanley Kubrick (1975) fit aimer d'un large public, est une page fascinante. Ce n'est qu'en 1978 que le chef d'orchestre et musicologue autrichien Manfred Willfort[2] découvrit qu'elle s'inspirait d'une mélodie suédoise d'Isak Berg, *Se solen sjunker ner back höga bergens topp*, « *Vois, le soleil se couche, là-haut sur la montagne* », entendue par Schubert chez des amis au début du mois de novembre 1827. La vérité, pour qui a entendu ce lied, est qu'à part l'accompagnement et le « geste » spectaculaire des sauts d'octave descendants, la mélodie inventée par Schubert est… incomparablement géniale. Le texte du lied, proche du poème d'ouverture du *Winterreise* de Müller et évoquant un homme abattu, s'éloignant de sa chère fiancée a dû parler tout autant, sinon plus encore, au compositeur, étant donné les circonstances : l'occasion de la schubertiade donnée chez Spaun était les fiançailles de l'hôte du jour avec une jeune fille dont Schubert avait été amoureux. Le mouvement de marche – *con moto*, ce qui fut bien des fois oublié – s'interrompt d'ailleurs dans un climat de rage désespérée, *tremolando*, atténué par une section centrale aux allures philosophiques. La conclusion, *un poco piu lento*, avec le retour du thème initial, porte en elle tout le poids d'un adieu définitif.

Le Scherzando, de forme classique, hymne à l'écriture canonique, apporte une note bienvenue d'optimisme,

[2] Un disciple de Schenker que l'on vit beaucoup diriger du Schubert pendant la 2e Guerre en Belgique – l'occupation allemande fut favorable à la diffusion du compositeur…

que ne freine pas vraiment l'énigmatique trio central. Quant au finale, mêlant forme-sonate et rondo, il est démesuré, au point que Schubert y effectua d'importantes coupures dans le développement – on continue généralement aujourd'hui à les respecter[3] et à ne pas répéter l'exposition, ce qui se défend pleinement. Comme dans le 1er trio, le finale débute dans une agréable ambiance Biedermeyer, mais les portes du salon s'ouvrent pour laisser entrer des fantômes. Ils prennent sur eux de présenter le 2e thème et se mettent à virevolter, non sans en appeler à la virtuosité la plus transcendante des interprètes. Le développement se concentre sur le 2e thème et celui de l'*Andante*, premier signe d'une construction cyclique complexe. À la fin de la réexposition, classiquement architecturée, l'Andante revient encore, obsédant, introduit par une transition noir d'encre ; il est ici plus déchirant encore, en *mi* bémol mineur. La brève coda revient au majeur, mais cette pirouette finale destinée aux applaudissements ne trompe personne sur la nature de la trame dramatique.

La Fantaisie en *ut* majeur pour violon et piano D994, d'une difficulté technique rarement égalée chez les grands compositeurs du XIXe siècle, connut des débuts difficiles : donnée à la fin d'un concert interminable donné à la Geselsschaft der Musikfreunde le 20 janvier 1828, elle essuya un four. Composée le mois précédent, à la suite des deux trios, la fantaisie est en quatre parties librement enchaînées, et cyclique. L'*andante molto* introductif est d'une poésie magique, avec sa longue cantilène de violon accompagnée par un piano qui embrasse toute l'étendue du clavier. Suit un capricieux *allegretto* dans le ton relatif mineur, d'écriture canonique, mais ce *la* mineur bascule en majeur pour un deuxième épisode ouvertement virtuose ; les deux motifs seront longuement développés par la suite, sans laisser une seconde de répit aux interprètes.Vient ensuite, dans un suave *la* bémol mineur, un lied varié[4], *andantino*, d'abord énoncé par le piano aux deux mains, puis repris dans l'aigu du violon avec les deux mains du piano en écho, donnant à cette page une texture unique. Les variations, maintenant le tempo, sollicitent la plus haute virtuosité, sans que la fluidité du discours n'en souffre. Elles aboutissent, après un étonnant rappel de l'*andante* du début, au finale, *allegro vivace.* Bâti sur un fier motif beethovénien en *ut* majeur, il présente des couleurs et des contrastes vifs qui laissent l'auditeur haletant, avant qu'un ultime coup de théâtre ne ramène cette fois le lied central. L'œuvre se clôt dans une très bref *presto*, dont la virtuosité éclatante fait oublier la petite chute d'inspiration : une toute petite poussière sur un chef-d'œuvre éclatant et trop méconnu.

[3] Malgré la disponibilité de version intégrale depuis 1975.
[4] Inspiré du lied Sei mir gegrüsst (Rückert), composé par Schubert en 1822.

La Sonate « Arpeggione » en *la* mineur D. 821 fut éditée en 1871 seulement dans deux versions, pour violon et pour violoncelle. Seule celle-ci est devenue populaire, son sous-titre perpétuant le nom d'un instrument mort-né. Nous en avons retracé l'historique dans une parution précédente (FUG529), où la sonate était exécutée sur arpeggione et pianoforte (Nicolas Deletaille et Paul Badura-Skoda) ; Schubert avait été sollicité par le luthier viennois Johann Georg Staufer, inventeur – parmi d'autres – d'une guitare-violoncelle. Le résultat fut cette sonate, datée de novembre 1824. De l'instrument à six cordes et 22 frettes au violoncelle moderne à quatre cordes, l'œuvre ne perd pas grand-chose, pour autant qu'elle soit confiée à un virtuose suffisamment aguerri : l'exploitation du registre aigu et les sauts vertigineux rendent l'exécution de certains passages particulièrement vétilleuse, quand dans le même temps une certaine aisance se dégage du jeu sur l'instrument original.

La Sonate, exécutée en privé fin 1824 avec Schubert au piano, se présente sous la forme en trois mouvements typique d'œuvres de moindre ambition. Chacun d'entre eux porte les stigmates du génie mélodique du compositeur, et cela a assuré en grande partie la popularité de l'œuvre. L'atmosphère est déliée, un brin mélancolique mais jamais pesante (alors que, comme on l'a vu, la santé du compositeur à cette époque se dégradait nettement). Le premier mouvement, raisonnablement développé, est de forme-sonate tout à fait classique, parfaitement équilibré entre les deux instruments. Le mouvement lent est un lied, dans lequel le pianoforte se met modestement au service du soliste et soutient le chant. Le discours, qui réserve davantage de surprises harmoniques que le mouvement initial, va alors de la rêverie charmante et douce aux nuages sombres, d'où émerge une brève cadence. Le finale déploie enfin, sans interruption, sa forme rondo. Le matériel thématique est destiné à démontrer les possibilités nouvelles de l'arpeggione, causant bien du souci depuis 1871 aux virtuoses moins aguerris du violoncelle. Au premier couplet, qui oppose son *ré* mineur au *la* majeur initial et le rythme au chant, succède un second à la dominante, d'allure populaire et enjouée – disons-le : *gemütlich* ! –, avec des sauts immenses, des arpèges virevoltants et une belle envolée.
Michel Stockhem

Premier Prix et Médaille d'Or du sixième Concours International de Musique de Chambre d'Osaka, Premier Prix du prestigieux Concours International de Trio à Clavier de la Commerzbank de Francfort (présidé par Julia Fischer), et Deuxième Prix du concours « Young Concert Artists International Auditions » à New York,

le Trio Dali fait sensation partout où il se présente, et est d'ores et déjà considéré comme l'un des trios les plus remarquables de sa génération.

Le patronyme du trio fait référence aux précieux marbres asiatiques de Dali, ce matériau que l'on taille progressivement et minutieusement de façon à confectionner des œuvres d'art. Ce travail, cette construction réfléchie et créative, symboles des marbres de Dali, reflètent les valeurs musicales essentielles du trio. La diversité de parcours et de tempéraments de ses membres, liés par une solide amitié, apporte un équilibre et une lumière toute particulière à leur formation.

Après sa formation auprès du Quatuor Artemis, d'Augustin Dumay et occasionnellement avec Menahem Pressler à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth (Belgique), le Trio Dali continue ses études à l'Universität der Kunste à Berlin toujours auprès du Quatuor Artemis. Le Trio Dali s'est vu décerner le prestigieux « Chamber Music Award » par l'orchestre Philharmonia à Londres. Le Trio Dali est en résidence à la Fondation Singer-Polignac à Paris. La « Leverhulme Fellowship » de la Royal Academy of Music de Londres accorde aussi au trio une résidence et une charge d'enseignement au sein de la prestigieuse institution.

Le Trio Dali s'est produit dans la plupart des pays européens, aux États-Unis, en Océanie et en Asie, sur les scènes les plus prestigieuses et dans de nombreux grands festivals. Il collabore avec d'éminents artistes tels que Maria Joao Pirès, Augustin Dumay, Leif Ove Andsnes, Daniel Hope, Lawrence Power, Abdel-Rahman El Bacha, Jiang Wang, José Van Dam, Gábor Tákacs-Nagy, Thierry Escaich ou György Kurtág, et s'est produit avec des orchestres comme le Philharmonia (Londres), le London Chamber Orchestra, l'Orchestre National de Lettonie ou Sinfonia Varsovia. Le trio apparaît aussi régulièrement sur les ondes françaises, belges, allemandes et japonaises.

Le premier enregistrement du Trio Dali consacré à Ravel est paru pour le label Fuga Libera (FUG547). Il a été unanimement salué par la critique en recevant un Diapason d'Or, Choc de l'Année 2009 de *Classica*, le Choix de France Inter, Clé de *Resmusica*, Disco excepcional de *Scherzo*...

Vineta Sareika joue un violon Matteo Goffriller de 1690 prêté par la Fondation Reine Elisabeth et Christian-Pierre La Marca un violoncelle Matteo Goffriller de 1700 ayant appartenu au légendaire Quatuor Amadeus.

In the early autumn of the year 1827, at the age of thirty, Schubert was becoming less and less involved in the performances of his own works in Vienna. The evolution of the venereal disease he had contracted was attacking his limbs, and the agility of his fingers had diminished. He had in any case never been inclined to play in public, reserving his appearances for the famous Schubertiads that marked daily life within his circle of friends. The skies were becoming ever more dark. The progress of his syphilis, together with the mercury treatment it necessitated from October onwards, ineluctably led to renewed headaches and a flagging morale; it was at this moment that the composer completed *Winterreise*, this 'Winter Journey' that so aptly seems to reflect his psychological situation, whereas *Die schöne Müllerin* from four years earlier, still reflected the gentle dreams of a young man, still perhaps believing in a propitious fate as he lay in his bed at the Viennese clinic.

Schubert had barely drawn the final double bar-line of *Die Winterreise* when he threw himself with relish into the composition of chamber music: this would produce, one after the other, the two trios D898 and D929 and the Fantasia for violin and piano D934, amongst which were inserted only the four Impromptus for piano D935. To be true he had to prepare a benefit concert, the first – and last – public concert entirely devoted to his music in the Austrian capital, in March 1828, and he also had to provide new works for the publishers who were beginning – but with what disdain! – to interest themselves in him. Even so, what a sudden flowering of masterpieces! In bringing them together this box-set pays homage to Franz Schubert. One of their striking characteristics (besides the ever brilliant inspiration) is the extreme technical difficulty, particularly in the case of the Fantasia D934, that many performers have put prudently to one side – and still do so – from a fear of utter defeat.

Isolated within this group, with its good-natured manner and melodic pre-eminence, the 'Arpeggione' Sonata, written three years earlier, might almost seem absurd. Indeed, how many critics have neglected it,

looking down on a popularity that equals that of the great masterpieces such as the two trios or the string quintet? On the one hand, the trios, universal masterpieces, on the other, the 'Arpeggione', simplistic, and the Fantasia, over-complicated: one does not need to adopt these clichés in order to find this curious dichotomy useful for examining aspects of Schubert's creative genius and its relationship to virtuosity. In this regard it is not beside the point to revisit an anecdote that is much more than an anecdote.

It was probably in February 1824 that a particularly striking event occurred in the life of Schubert. The composer was not well: his attempts at operas had failed, the first editions of his works had not been successful, his illness had worsened. From the writer Eduard von Bauernfeld (1802-1890), whose memoirs (*Erinnerungen aus alt-Wien*) are a mine of information, we know that Schubert departed one night, and in spectacular manner, from his guise of a pleasant, honest, understanding man. It was the executive musicians who were on the receiving end.

Schubert had been drinking, a lot apparently, as was often the case. He arrived very late at the Bogner cafe. Unusually loquacious, he had been laying out his ambitious plans for the future to his friends Franz Lachner and Bauernfeld when the musicians came in, members of the opera orchestra. Schubert became silent. The musicians eagerly offered the composer their respects, and were not slow in flattering him by asking him for new compositions. Urged on by all present, Schubert broke his silence to say sharply that he would "*write nothing for them*".

"Not for us? And why not, Herr Schubert?" inquired one. *"We are artists just as you are. None better known in Vienna."*

It was at this point that Schubert flew off the handle.

"Artists!" Schubert shouted. (…) *"Artists!"* he repeated. *"Musical artisans! Nothing else. One bites into the brass mouthpiece of his wooden cudgel, and the other blows his cheeks out on a French horn. Do you call that Art? A craft which brings in money, and there it ends. You artists! Don't you know what the great Lessing says:* 'How can a man do nothing all his life save bite into a piece of wood with holes in it?' *That is what he said. Is it not so?"* he

inquired of his friends. *"That or something like it – You want to be artists?"* he continued to rave at the musicians. *"Tooters and fiddlers you are, all of you. I am an artist! I am Franz Schubert whom the entire world knows and acclaims. Who has made great and beautiful things? Eh, brother?"* (to Lachner). *"The most beautiful cantatas and quartets, operas and symphonies! For I am not only a Landler composer, as it says in the stupid newspapers, and as the silly people repeat I am Schubert! Franz Schubert, so that you may know it, and when the word "artist" is mentioned, it refers to me, not to you worms and in sects you who demand solos which I shall never write for you. I know perfectly well why! You creeping and gnawing worms, whom my foot should crush the foot of a man who reaches to the stars!* Sublimi feriam sidera vertice! *Translate that for them"* he added.

After a few other niceties that struck dumb everyone at the table, Lachner and Bauernfeld managed to persuade Schubert to leave the premises and be taken home.

The next day Bauernfeld returned to see the composer. He was in bed, sleeping peacefully with his glasses on, his clothes thrown on the floor. On his desk, an upturned inkwell and a page of a diary filled with bizarre aphorisms, including "*Oh, Nero, you whose force can destroy a hateful people by singing as you accompany yourself on the lyre*". Upon waking, Schubert was all smiles, and, according to Bauernfeld, regretted nothing: if he wrote the works the people who commissioned them would still kiss his hands. However, no later work in Schubert's catalogue seems to correspond to these circumstances, not even the Octet D.803, written for Count Troyer, or the 'Arpeggione' Sonata.

In vino veritas. The amiable Schubert was thus a sensitive being who wore his heart on his sleeve. Without wishing to paraphrase Lord Henry Wotton in Oscar Wilde's *Portrait of Dorian Gray*, being known would for him have been just as difficult as being unknown. Even if Schubert had replaced the God of Bach by the stars, only the heavens would in any case have been worthy of understanding him. Schumann and Wagner a generation later were scarcely more violently pulled in opposite directions between creation and humdrum realities: beneath the cover of Biedermeyer nonchalance there laid profound abysses. Perhaps, in the solitude of his deafness, Beethoven had revealed them; Schubert bore one of the torches at his burial on 29 March 1827.

★★★

It was in that very year of 1827 that Schubert had shown a clear desire to 'make good'. He even neglected to some extent his friends and long-term supporters, the Hartmann brothers, Spaun, Enk, Schober, Gahy, Rössler, Lachner, Bauernfeld, Schwind – who, magnanimously, generally understood him very well – in favour of the latest virtuosos. His aim, notably, was to ensure prestigious collaborations for the benefit concert he was preparing for the spring: his first important concert in Vienna, that would also be his last. He frequently saw these distinguished musicians in the tavern *Zur Eiche*, not that this led him to drink less wine that at the *Cafe Bogner*. They formed an impressive and largely under-estimated portrait gallery: this was no friendly Schubertiad, but the cream of Viennese society.

Thus the trios were written for the Schuppanzigh-Linke-Bocklet trio. A living legend of Viennese musical life, Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) had been the star of Count Razumovsky's salons, taking part in the first performances of most of the string quartets and trios of his friend Beethoven. Schubert, who had learned to know and appreciate him, had composed for him his 13th and 14th Quartets (1824), the first of which was dedicated to him. Schuppanzigh founded his new trio in 1827: this was his last group as, afflicted by morbid obesity, he was obliged some few months later to bring his career to a close.

On the cello, Schuppanzigh's old partner, Josef Linke (1783-1837), had succeeded the celebrated Antonin Kraft in his quartet. A soloist at the An der Wien theatre, then at the Court Orchestra, Linke was also a composer. He had had the honour of premiering, with the composer at the piano – for the last time in public – Beethoven's 'Archduke' Trio. Beethoven had subsequently written the two Sonatas op. 102 for him.

Lastly, the new figure of the trio was the young pianist, violinist and composer from Prague Carl Maria von Bocklet (1801-1881), who had settled in Vienna, aged twenty. He was all the rage, including as a pedagogue – he was notably the teacher of the composer Eduard Marxen, the beloved and very Schubert-loving teacher of Johannes Brahms. Bocklet received from Schubert the dedication of the Sonata in D major D850.

On the occasion of the concert of 28 March 1828, an indisposed Schuppanzigh had transmitted the sceptre to Joseph Böhm (1785-1876), a Hungarian pupil of Rode, who had been teaching since 1819 at the Vienna Conservatory (where he was the teacher of Joachim, Ernst, Hellmesberger, Hubay and many

others): another intimate of Beethoven, and much more than a mere second to Schuppanzigh.

As for the Fantasia, for which Bocklet was also at the piano, the violin part was entrusted to the 'Czech Paganini', as Josef Slavik (1806-1833) was known in Vienna. His blistering debut in the Austrian capital, in 1826, had left its mark, and until his premature death his contemporaries considered him to be the most gifted of the virtuosos of his generation[1]. Slavik had already associated his name with the *Rondo brilliant* D.895, that his talent had inspired in Schubert, and that he played with Bocklet in the offices of the publisher Artaria in January 1828, with the – successful – aim of ensuring its publication.

It is clear: five players of the highest rank; any composer would have thought himself happy with such fortune. The two trios and the Fantasia would therefore be concert works, conceived as such for peerless soloists, as when Beethoven composed his last three trios and his last duet sonatas.

★★★

The first performances of Schubert's two trios have caused much ink to be expended in various ways. Three concerts fight for the honours of… two first performances: a matinee at the Gesellschaft der Musikfreunde by Schuppanzigh on 26 December 1827; a Schubertiad given on 28 January 1828, again with Schuppanzigh; the famous public concert of 26 March 1828, for which Böhm replaced Schuppanzigh on the violin. In the end, it matters little: both works are close in time, close in the demands imposed by their writing, close in the equality of the roles assigned to the three instruments, close in their four movements and their extraordinary dimensions, surpassing even those of Beethoven's 'Archduke' Trio (that often comes to mind) to the point of frightening the contemporary publishers. Yet the doses of courage, rage, resignation, of the surpassing of oneself and of nostalgia are all different, as is the case in the last three piano sonatas. Both must be listened to in order to obtain a portrait of Schubert at the age of thirty.

The Trio in B flat major, D898, is the more classical of the two and was composed, as it seems, in the autumn

[1] Like his career as a virtuoso, his output as a composer was to come to a premature end; it has largely been lost, as for example a cycle of variations he composed with Chopin.

of 1827. The irresistible energy generated by the tonality and the rhythm of the first theme of the first movement, *allegro moderato*, finds its contrast in the caressing lyricism of the second, that led Schumann to hail this movement (in 1836, on the occasion of the score's first edition) as "gracious, self-confident, virginal". This is rather simplistic: the modulations in the development are of a well tested virginity, and the ultimate surprise afforded by the unsettling A flat chords in the final coda have no innocent air.

The following *Adagio* is probably the second slow movement written for the first Trio, the original being that published on its own in 1845 by Diabelli under the title *Nocturne* (in later editions this becomes *Notturno*). More substantial than this last, but also more traditionally written, the *Adagio* retained by Schubert, in ABA' form, is perfectly successful, with the unsettling passages of the central section (with its incessant syncopation) surrounded by sections that are among the composer's sunniest. The return to 'A' occurs in A flat major, as gentle as the irruption of this tonality had been abrupt in the coda of the first movement. The modulatory passage then touches the heights, and the initial E flat major comes only in a short final coda, like a white handkerchief waved on the quayside as the ship sails away.

The brilliant Scherzo is full of a Viennese lightness of touch, with moments of honour, of feigned hesitation, mischievous unisons. The central trio is particularly succulent: unctuous as a Sachertorte savoured on a fine spring afternoon, it is calibrated like a page of Karl Stamitz who has been asked to provide a work three hours before the start of the concert. Yet, starting from nothing, Schubert arrives at a delightful result of which not a note is lost, as if one had been listening to a casual conversation between three profound geniuses. The finale is quite different: it is called a Rondo, but in fact it briskly shatters tradition by incorporating elements of sonata form: this in indeed, from the point of view of form, one of Schubert's most fascinating works. The progression of the music is stupefyingly inventive from one end to the other, with a succession of unexpected episodes, unsuspected modulations, bursts of acceleration and of braking, skilful canons and some thematic material to make his contemporaries green with envy.

The Second Trio is probably the "new trio" performed by Böhm, Link and Bocklet during the concert Schubert gave at the Gesellschaft der Musikfreunde on 26 March 1828. It is doubtless at any rate the one tried out during the very last Schubertiad held on 28 January at Joseph von Spaun's residence. The work,

written in November 1827, was accepted (for tuppence) in April 1828 by the publisher Probst. The latter published it carefully, but it was not ready before late autumn and Schubert was not able to see the result. Still more virtuoso than the first, the Second Trio explores in greater depth the innermost heart of romanticism, and heralds a few masterpieces of the following decades: one thinks notably of Schumann's Quintet op. 44, written in the same tonality of E flat major, or the First Trio of César Franck. The first movement, after a martial opening, reserves the surprise of B minor for the second theme, itself followed by a third that comes to form the essential component of the development. This latter consists of vast passages of "wallpaper", according to Gerald Abraham's since classic description: whole sections are transposed from one tonality to another – some dozen in all: more is scarcely possible…, like a whole range of colours, unceasingly enlivened by violent dynamic contrasts (*pp/ff*).

The slow movement, beloved of the general public since Stanley Kubrick's *Barry Lyndon* (1975), is fascinating. It was only in 1978 that the Austrian conductor and musicologist Manfred Willfort[2] discovered that it had been inspired by a Swedish song by Isak Berg, *Se solen sjunker ner back höga bergens topp*, "*See, the sun sinks, over there on the mountain*", that Schubert had heard at some friends' house early in November 1827. The truth, for whomever listens to this lied, is that, apart from the accompaniment and the spectacular 'gesture' of the downward octave leaps, the melody fashioned by Schubert is… incomparably brilliant. The text of they lied, similar to the opening song in Müller's *Winterreise*, depicting as it does a despondent man leaving his dear fiancée far behind, must have had no less significance, if not still more, for the composer, given the circumstances: the occasion of the Schubertiad given at Spaun's was the engagement of the host of the day with a young woman with whom Schubert had been in love. The march movement – *con moto*, a much forgotten detail – is indeed interrupted in an atmosphere of desperate fury, *tremolando*, barely alleviated by a central section of a somewhat philosophical aspect. The conclusion, *un poco più lento*, with the return of the opening theme, carries all by itself the weight of an irrevocable farewell.

The Scherzando, classical in form, a hymn to canonic writing, brings a welcome note of optimism that is not quite erased by the enigmatic central trio. As for the finale, a blend of sonata form and rondo, it is inor-

[2] A pupil of Schenker who was frequently seen conducting in Belgium during World War II: the German occupation was indeed favourable to the dissemination of Schubert's music…

dinately long, to the point that Schubert made some consequential cuts in the development (these are generally respected nowadays[3] and the exposition is not repeated, as is fully justified). As in the First Trio, the finale begins with a pleasant Biedermeyer feel, but the doors of the salon open to let in some ghosts. They take it upon themselves to present the second theme and start to swirl about, not without calling on the most transcendental virtuosity of the performers. The development focuses on the second theme together with that of the *Andante*, the first sign of a complex cyclical construction. At the end of the classically laid out re-exposition, the Andante returns once more, insistently, introduced by a transition that is black with ink; here it is even more harrowing, in E flat minor. The short coda returns in the major mode, but this last pirouette intended to stimulate applause can deceive no-one as to the nature of the dramatic narrative.

The Fantasia in C major for violin and piano D994, of a technical difficulty rarely equalled by the great composers of the nineteenth century, had a difficult birth: performed at the end of an interminable concert given at the Gesellschaft der Musikfreunde on 20 January 1828, it was an utter failure. Composed in the previous month, after the two trios, the Fantasia is in four freely linked, cyclical parts. The introductory *andante molto* is magically poetic, with its long violin *cantilena* accompanied by a shimmering piano that covers the whole range of the keyboard. There follows a whimsical *allegretto* in the relative minor, with canonical writing, but this A minor swings into the major for a second, overtly virtuosic episode; the two figures are subsequently developed at some length, without leaving a second's respite for the performers. Then comes, in a suave A flat minor, a varied lied[4], *andantino*, at first announced by both hands of the piano, then taken up in the high register of the violin with the two hands of the piano in echo, giving this section a texture that is quite unique. The variations, in the same tempo, require the very greatest virtuosity, without the fluidity of the music in any way suffering. They lead, after an astonishing recall of the opening *andante*, to the finale, *allegro vivace.* Constructed over a proudly Beethovenian figure in C major, it plays with colours and lively contrasts that leave the listener breathless, before a sudden dramatic gesture brings back, this time, the central lied. The work concludes with a very short *presto*, its dazzling virtuosity making one overlook the slight fall in inspiration: a tiny speck of dust on a shining and too little-known masterpiece.

[3] Despite the availability of the complete version since 1975.
[4] Inspired by the lied Sei mir gegrüsst (Rückert), composed by Schubert in 1822.

The 'Arpeggione' Sonata in A minor D. 821 was published in 1871 in only two versions, for violin and for cello. Only the latter has become popular, its subtitle perpetuating the name of a still-born instrument. We have related its history in an earlier release (FUG529), in which the sonata was performed on the arpeggione and pianoforte (Nicolas Deletaille and Paul Badura-Skoda); Schubert had been asked by the Viennese instrument-maker Johann Georg Staufer, the inventor of – among other things – a guitar-cello. The result was this sonata, dated November 1824. From the instrument with six strings and 22 frets to the modern four-stringed cello, the work does not lose much, as long as it is put into the hands of a sufficiently seasoned virtuoso: the exploitation of the high register and the dizzying leaps make the performance of some passages particularly fastidious, while at the same time a certain ease is apparent when played on the original instrument.

The Sonata, performed in private in late 1824 with Schubert at the piano, is a work in the three movements typical of less ambitious works. Each of them bears the stigmata of the composer's melancholy genius, and this has very largely ensured the work's popularity. The atmosphere is relaxed, a smidgeon melancholic yet never overbearing (whereas, as has been seen, the composer's health at this time was getting decidedly worse). The first movement, reasonably developed, is in a thoroughly classical sonata form, perfectly balanced between the two instruments. The slow movement is a lied, in which the pianoforte puts itself modestly at the service of the soloist and underpins the melody. The music, that holds more harmonic surprises than the first movement, then turns from its sweetly charming musings to sombre clouds, whence emerges a short cadenza. The finale at last unfolds, without interruption, its rondo form. The thematic material is intended to demonstrate the novel possibilities of the arpeggione, causing quite some concern since 1871 for less seasoned virtuosos of the cello. The first verse, that contrasts its D minor with the initial A major and its rhythm with the melody, follows a second at the dominant, with a popular and uplifting disposition – let us say: *gemütlich*!, with huge leaps, swirling arpeggios and a fine sweep.

Michel Stockhem (translated by Jeremy Drake)

Winning First Prize and a Gold Medal at the 6th International Chamber Music Competition in Osaka, First Prize at the prestigious International Keyboard Trio Competition of the Frankfurt Commerzbank (Germany) presided over by Julia Fischer and Second Prize at the Young Concert Artists International Auditions

Competition in New York, the Dali Trio is a sensation wherever it appears, and is already considered to be one of the most remarkable of its generation.

The trio's name is a reference to the precious Asiatic marble from the Chinese city of Dali, a material that is progressively and fastidiously carved to produce works of art. This work, this thoughtful and creative shaping, the symbols of Dali's marble, reflects the Trio's essential musical values. The contrasting itineraries and temperaments of its members, united at the same time by strong ties of friendship, bring a balance and a very special light to their formation.

After its training with the Artemis Quartet, Augustin Dumay and, occasionally, Menahem Pressler in the Queen Elisabeth Music Chapel (Belgium), the trio is currently still studying with the Artemis Quartet (Universität der Kunste, Berlin). The Dali Trio was awarded the prestigious 'Chamber Music Award' by the Philharmonia Orchestra in London, and is currently in residency at the Fondation Singer-Polignac in Paris. The Leverhulme Fellowship at the Royal Academy of Music in London accords the Trio a residence and teaching assignments within the prestigious institution.

The Dali Trio has already appeared in most of European countries, in the United States, Australia New Zealand and Asia, invited by prestigious concert venues and many important festivals. He also collaborates with eminent artistes such as Maria Joao Pirès, Augustin Dumay, Leif Ove Andsnes, Daniel Hope, Lawrence Power, Abdel-Rahman El Bacha, Jiang Wang, José Van Dam, Gábor Tákacs-Nagy, Thierry Escaich or György Kurtág, and performs with such orchestra as the Philharmonia (London), the London Chamber Orchestra, the Latvian National Symphony Orchestra or Sinfonia Varsovia. The trio has been heard on the main French, Belgian, German and Japanese radios. The first recording of the Dali Trio, devoted to Maurice Ravel, has been published by Fuga Libera (FUG547). It was most warmly welcomed by the international music press and received a Diapason d'Or, a "Choc de l'année 2009" in *Classica*, the "Choice of France Inter", "Disco excepcional" of *Scherzo*, etc.

Vineta Sareika plays a Matteo Goffriller violin (1690), property of the Fondation Musicale Reine Elisabeth (Belgium) and Christian-Pierre La Marca a Matteo Goffriller cello (1700), formerly owned by the Amadeus Quartet.

Im Herbst 1827 war Schubert 30 Jahre alt und nahm immer weniger an den Aufführungen seiner Werke teil. Die Geschlechtskrankheit, die er sich zugezogen hatte, griff immer weitere Gliedmaßen an und die Beweglichkeit seiner Finger ließ mehr und mehr nach. Sowieso gehörte er nicht zu den Musikern, die gern in der Öffentlichkeit spielen, und beschränkte seine Auftritte auf die berühmten Schubertiaden, die im Alltag seines Freundeskreises eine angenehme Abwechslung darstellten.

Der Himmel wurde immer grauer. Das Voranschreiten seiner Syphilis und die Quecksilber-Behandlungen, denen er sich unterzog, gingen seit Oktober mit weiteren Kopfschmerzen und trüber Stimmung einher.

In dieser Zeit beendete Schubert seine *Winterreise*, die seine Situation sehr gut zu reflektieren scheint, während *Die schöne Müllerin*, die er vier Jahre davor geschrieben hatte, noch die süßen Träume eines jungen Mannes wieder gespiegelt hatte, der in seinem Krankenbett in der Wiener Klinik wahrscheinlich noch auf Genesung hoffte.

Kaum hatte Schubert den letzten Taktstrich seiner *Winterreise* skizziert, stürzte er sich mit Elan in die Komposition von Kammermusik: Schlag auf Schlag schrieb er die beiden Trios D898 und D929 und die Fantasie für Violine und Klavier D934, dazwischen schob er die vier Impromptus für Klavier D935. Im März 1828 galt es ein gewinnbringendes Konzert vorzubereiten, das erste – und letzte – öffentliche Konzert in der österreichischen Hauptstadt, das ausschließlich Schubert gewidmet war. Außerdem musste er den Verlegern, die begannen – doch mit welcher Geringschätzung – sich für ihn zu interessieren, neues Material liefern. Was für eine plötzliche Blüte an Meisterwerken! Diese CD stellt sie zusammen, eine Hommage an Schubert. Zu ihren auffälligsten Charakteristika (neben der gleich bleibend genialen Inspiration) gehören die extremen technischen Anforderungen, vor allem in der Fantasie D934, die viele Interpreten behutsam gemieden haben – und meiden – aus Angst, hier zu versagen.

Die Sonate „Arpeggione“, die er drei Jahre zuvor geschrieben hatte, wirkt dagegen ein wenig behäbig und steht mit ihrer großen melodischen Linie etwas abseits in dieser Gruppe von Stücken, sie kommt uns fast etwas albern vor. Wie viele Kritiker haben sie ignoriert, haben mit Missachtung ihre Popularität zur Kenntnis genommen, die den großen Meisterwerken, wie die beiden Trios oder das Streichquintett, gleichkam. Auf der einen Seite die Trios, allgemein anerkannte Meisterwerke, auf der anderen Seite die *Arpeggione* -zu einfach- und die *Fantasie* – zu kompliziert: ohne uns an den Klischees zu orientieren, kann uns diese kuriose Dichotomie helfen, um über die Facetten des schaffenden Genius Schubert nachzudenken, ebenso wie über seine Beziehung zur Virtuosität. Dazu passt eine Anekdote, die eigentlich viel mehr ist als nur eine Anekdote.

Es war wahrscheinlich im Februar 1824, als etwas sehr Herausragendes in Schuberts Leben passierte. Dem Komponisten ging es nicht gut: Scheitern auf dem Gebiet der Lyrik, Misserfolg der ersten Ausgaben seiner Werke, Fortschreiten seiner Krankheit. Von Eduard von Bauernfeld (1802-1890), dessen *Erinnerungen aus Alt-Wien* einen Quell an Informationen liefern, wissen wir, dass Schubert eines Nachts, und zwar auf spektakuläre Weise, aus seiner sonst so ehrlichen Haut gefahren ist: Es waren Orchestermusiker, die von ihm angegriffen wurden.

Schubert hatte getrunken, und wie so oft, augenscheinlich sehr viel. Sehr spät am Abend hielt er sich im Café *Bogner* auf. Dort erklärte er seinen Freunden Franz Lachner und Bauernfeld, mit außergewöhnlicher Redseligkeit, seine ehrgeizigen Zukunftspläne. In diesem Moment kamen Musiker, Mitglieder des Opernorchesters, herein. Schubert hörte auf zu reden. Die Musiker machten dem Komponisten übereifrig den Hof und schmeichelten ihm, indem sie ihn um neue Kompositionen baten. Von allen Seiten bedrängt, brach Schubert sein Schweigen und sagte trocken, dass er für sie nichts schreiben würde.

„Und warum nicht, Herr Schubert? Ich denke, wir sind Künstler, so gut wie Sie. Man kennt in Wien keine besseren!“
An dieser Stelle platzte Schubert der Kragen.

„Künstler! Künstler! Musikanten seid Ihr! Weiter nichts! Der eine beisst in das Messingmundstück eines hölzernen Prügels, der andere bläst sich die Backen auf an seinem Waldhorn! Nennt Ihr das Kunst? Ein Handwerk ist's, eine

Fertigkeit, die Geld einbringt, und damit holla! — Künstler Ihr! Wisst Ihr nicht, was der große Lessing sagt? — Wie kann einer sein ganzes Leben lang nichts tun, als in ein Holz mit Löchern beißen! — das hat er gesagt — oder was Ähnliches! Gelt? — Ihr wollt Künstler sein? Bläser und Fiedler seid Ihr alle miteinander! Ich bin ein Künstler, ich! Ich bin Schubert, Franz Schubert, den alle Welt kennt und nennt! Der Grosses gemacht hat und Schönes, das Ihr gemacht begreift, und der noch Schöneres machen wird — das Allerschönste! Kantaten und Quartetten, Opern und Symphonien. Denn ich bin nicht bloß ein Ländler-Kompositeur, wie's in den dummen Zeitungen steht und wie's die dummen Menschen nachschwatzen — ich bin Schubert! Franz Schubert! Dass Ihr's wisst! Und wenn das Wort Kunst ausgesprochen wird, ist von mir die Rede, nicht von Euch Würmern und Insekten, die Ihr Soli verlangt, die ich Euch niemals schreiben werde — ich weiß wohl, warum! Ihr kriechenden und nagenden Würmer, die mein Fuß zertreten sollte, der Fuß des Mannes, der an die Sterne reicht. — An die Sterne, sag ich, während Ihr armen blasenden Würmer Euch im Staube windet und mit dem Staube als Staub verweht und vermodert!"

Nach einigen weiteren Liebenswürdigkeiten, die die Runde sprachlos machten, gelang es Lachner und Bauernfeld, Schubert zu davon überzeugen, zu gehen und sich nach Hause bringen zu lassen.

Bauernfeld besuchte den Komponisten am nächsten Tag. Er war im Bett, schlief friedlich mit der Brille auf der Nase, die Kleider lagen auf dem Boden. Auf seinem Schreibtisch lagen ein umgekipptes Tintenglas und ein Blatt voll von eigentümlichen Aphorismen, darunter „*Beneidenswerther Nero! Der du so stark warst, bei Saitenspiel und Gesang ekles Volk zu verderben!*"

Als Schubert aufwachte, lächelte er, und bereute, so Bauernfeld, nichts: wenn er sie schreiben würde, diese Werke, würden die Auftraggeber ihm trotzdem die Hand küssen. Keines seiner späteren Werke scheint seinem Auftragsbuch zu entsprechen, auch nicht sein Oktett D803 für den Grafen Troyer, oder die Sonate *Arpeggione*.

In vino veritas. Der freundliche Schubert war also ein zartbesaiteter, sensibler Mensch. Ohne Lord Henry Wotton d'Oscar Wilde paraphrasieren zu wollen (*Das Bildnis von Dorian Gray*): bekannt zu sein wäre für ihn genauso schwer gewesen, wie unbekannt zu sein. Hätte Schubert den Gott Bachs durch Sterne ersetzt, so wäre auf jeden Fall nur der Himmel würdig gewesen, es zu verstehen. Man findet weder bei Schumann noch bei Wagner, eine Generation später, stärkere Spannungen zwischen der kreativen Schöpfung und der Wirk-

lichkeit: unter der Oberfläche der Biedermeier-Rundungen befanden sich tiefe Abgründe. Vielleicht hatte Beethoven in seiner durch die Taubheit begründeten Einsamkeit Zugang dazu; Schubert trug eine der Fackeln bei seiner Beerdigung am 29. März 1827.

Ebenso im Jahre 1827 zeigt Schubert seinen Willen „berühmt zu werden". Er vernachlässigte sogar seine alten Freunde und Unterstützer, die Brüder Hartmann, Spaun, Enk, Schober, Gahy, Rössler, Lachner, Bauernfeld, Schwind – die ihn, großherzig wie sie waren, sehr gut verstanden – zugunsten von bekannten Virtuosen. Es handelte sich in diesem Fall darum, für das gewinnbringende Konzert, das der Komponist für das Frühjahr vorbereitete, prestigeträchtige Mitstreiter zu gewinnen. Es war sein erstes großes Konzert in Wien, und auch sein letztes. Er traf die geschätzten Musiker regelmäßig in der Gaststätte *Zur Eiche*, was ihn nicht weniger Wein als sonst im Café *Bogner* trinken ließ. Sie bildeten eine Gruppe von beeindruckenden, aber völlig unterschätzten Persönlichkeiten: es handelte sich nicht mehr um die familiäre Schubertiade, sondern um die Wiener Oberschicht.

So wurden die Trios dem Schuppanzigh-Linke-Bocklet Trio gewidmet. Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) war eine lebende Legende in der Wiener Musikwelt und hatte für das Renommee der Salons des Grafen Razoumovski gesorgt, in dem er dort die meisten Streichquartette von Beethoven uraufgeführt hatte. Schubert, der ihn kennen und schätzen gelernt hatte, schrieb die Quartette 13 und 14 (1824) für ihn, das 13. mit persönlicher Widmung. 1827 gründete Schuppanzigh sein neues Trio: sein letztes Ensemble, denn er musste wegen seiner krankhaften Fettleibigkeit einige Monate später seine Karriere beenden.

Sein langjähriger Mitstreiter Josef Linke (1783-1837) war Nachfolger des berühmten Cellisten Antonin Kraft in seinem Quartett geworden. Linke war Solist am Theater an der Wien, später im Hoforchester und auch als Komponist tätig. Er hatte die Ehre gehabt, mit Beethoven am Klavier (das letzte Mal in der Öffentlichkeit), dessen Archduke Trio uraufzuführen. Beethoven schrieb danach für ihn die beiden Sonaten op. 102.

Neu im Trio war der junge Pianist, Geiger und Komponist aus Prag Carl Maria von Bocklet (1801-1881), der sich im Alter von 20 Jahren in Wien nieder gelassen hatte. Er machte hier Furore, u.a. auch als Pädagoge – so unterrichtete er zum Beispiel auch den Komponisten Eduard Marxen, den sehr

geschätzten und „schubertophilen“ Lehrer von Johannes Brahms. Bocklet erhielt von Schubert die Widmung für die Sonate in D-Dur D850.

Für das Konzert am 28. März 1828 hatte der kranke Schuppanzigh das Zepter an Joseph Böhm (1785-1876) gegeben, ein ungarischer Schüler von Rode, der seit 1819 am Konservatorium von Wien unterrichtete (wo er u.a. Lehrer von Joachim, Ernst, Hellmesberger und Hubay war): auch er stand Beethoven nahe und war viel mehr als lediglich ein Ersatz für Schuppanzigh.

Was die Fantasie anbetrifft, so übernahm hier auch Bocklet den Klavierpart. Die Violine wurde Josef Slavik anvertraut, dem „tschechischen Paganini“, wie man ihn in Wien nannte. Seine sensationellen Debuts in der österreichischen Hauptstadt im Jahre 1826 hatten großen Eindruck hinterlassen, und seine Zeitgenossen betrachteten ihn bis zu seinem verfrühten Tod als den begabtesten Virtuosen seiner Generation[1]. Slaviks Talent hatte Schubert zu seinem *Rondo brillant* D895 inspiriert, das dieser mit Bocklet bei dem Verleger Artaria im Januar 1828 spielte, mit dem – erfolgreichen – Ziel, die Veröffentlichung zu bewirken.

Es ist offensichtlich: fünf Akteure von höchstem Rang – jeder Komponist hätte sich in solch einer Lage glücklich geschätzt. Die zwei Trios und die Fantasie sind somit Konzertstücke, gedacht für herausragende Solisten, vergleichbar mit Beethovens drei letzten Trios und seinen letzten Duosonaten.

Über die Uraufführung der beiden Trios von Schubert wurde viel geschrieben. Drei Konzerte wetteiferten um die Ehre... von zwei Erstaufführungen: eine Matinee der Gesellschaft für Musikfreunde durch Schuppanzigh am 26. Dezember 1827; eine Schubertiade am 28. Januar 1828, ebenso mit Schuppanzigh, das berühmte öffentliche Konzert am 26. März 1828, bei dem Böhm Schuppanzigh an der Violine vertrat. Im

Grunde genommen spielte es keine Rolle: die beiden Stücke sind im gleichen Zeitraum entstanden, sind sich ähnlich in der Strenge der Schreibweise, ähnlich in der Gleichwertigkeit der drei Instrumente, in ihren vier Sätzen und ihren außergewöhnlichen Dimensionen, die Beethovens Archduke-Trio noch übertreffen

[1] Wie seine Karriere als Virtuose endete auch die als Komponist sehr früh; viele Werke sind verloren gegangen, u.a. ein Variationenzyklus, den er mit Chopin komponiert hat.

(an das man oft denken muss) und die die zeitgenössischen Verleger in Schrecken versetzten. Jedoch unterscheiden sie sich in ihrem Ausmaß an Mut, an Wut, an Resignation, an Überschreitungen und Nostalgie, ebenso wie es in den drei letzten Klaviersonaten der Fall ist. Man muss beide hören, um sich ein Bild von dem dreißigjährigen Schubert machen zu können.

Das Trio in B-Dur D898 ist das klassischere von den beiden. Es entstand vermutlich im Herbst 1827. Auf die unbändige Energie, die aus der Tonalität und dem Rhythmus des ersten Themas des ersten Satzes ausgeht, *Allegro moderato*, kontrastiert die zärtliche Lyrik des zweiten, die Schumann dazu führt (1836, zur ersten Edition des Werkes), diesen Satz als „*anmutig, vertrauensvoll, unschuldig*" zu bezeichnen. Das ist ein wenig vereinfacht: die Modulationen der Durchführung sind von einer stark empfundenen Reinheit, und die letzte Überraschung, die den ungeduldigen Akkorden in As in der finalen Coda vorbehalten sind, ist kein leichtes Spiel.

Das folgende *Adagio* ist wahrscheinlich der zweite langsame Satz, der für das erste Trio geschrieben wurde; den ersten veröffentlichte Diabelli 1845 einzeln unter dem Titel *Nocturne* (in späteren Ausgaben wurde daraus *Notturno*). Substantieller als jener Satz, aber auch traditioneller in der Schreibweise, ist das von Schubert zurückgehaltene *Adagio* in ABA'

Form, perfekt gelungen, mit seinen unruhigen Momenten im Hauptteil (mit seinen unaufhörlichen Synkopen), umrahmt von Passagen, die zu den strahlendsten von Schubert gehören. Die Rückkehr zum A-Teil geschieht ganz sanft in As-Dur, der Tonart, die in der Coda des ersten Satzes so plötzlich auftauchte. Der modulatorische Weg findet hier seinen Höhepunkt, und wir kommen zu unserem anfänglichen Es-Dur erst wieder durch eine kleine finale Coda, wie ein weißes Taschentuch, das am Ufer flattert, während sich das Schiff entfernt.

Das geniale Scherzo ist von Wiener Leichtigkeit, mit humorvollen Momenten, vorgetäuschtem Zögern, schelmischen Unisonos. Man genießt vor allem das zentrale Trio: samtig wie eine Sachertorte, die an einem schönen Frühlingsnachmittag verspeist wird, hat es das Format eines Stücks von Karl Stamitz, den man drei Stunden vor dem Konzert mit einem Werk beauftragt hätte. Aber aus dem Nichts kommt Schubert zu

einem wunderbaren Ergebnis, von dem uns keine Note entgeht und das uns das Gefühl gibt, einem einfachen Gespräch zwischen drei tiefgründigen Genies zu folgen. Ganz anders das Finale: es nennt sich Rondo, bricht jedoch ungeniert mit der Tradition, in dem es Elemente der Sonatenform mit einbezieht: es ist, nach formalen Gesichtspunkten, eines der faszinierendsten Stücke Schuberts. Die Entwicklung des musikalischen Diskurses ist voll von erstaunlichen Einfällen, mit einer Folge unerwarteter Episoden, unvorhersehbarer Modulationen, *Accelerandi* und *Ritardandi*, Kanons und einem thematischen Material, das alle Zeitgenossen vor Neid erblassen ließ.

Das zweite Trio ist wahrscheinlich das „neue Trio", das durch Böhm, Linke und Bocklet bei dem Konzert, das Schubert bei der Gesellschaft der Musikfreunde am 26. März 1828 gegeben hat, zur Aufführung kam. Ohne Zweifel ist es das, was schon bei der letzten Schubertiade am 28. Januar bei Joseph von Spaun gespielt wurde. Das Werk entstand im November 1827 und wurde im April 1828 (für zwei Groschen) von dem Verleger Probst angenommen. Dieser gab es mit Fürsorge heraus, aber die Edition wurde erst im Herbst fertig, sodass Schubert das Ergebnis nicht mehr sehen konnte.

Virtuoser noch als das erste, beschäftigt sich das 2. Trio intensiver mit dem Ursprung der Romantik und weist schon auf einige Meisterwerke der nächsten zwei Jahrzehnte voraus: so kommt einem zum Beispiel Schumanns Quintett op. 44 in den Sinn, das in derselben Tonart Es-Dur geschrieben wurde, ebenso wie das erste Trio von César Franck. Der erste Satz bietet ein martialisches Debüt, hält sich die Überraschung des h-Moll für das zweite Thema vor, welches von einem dritten gefolgt wird, das bereits das wichtigste Material für die Durchführung enthält.

Die Durchführung besteht in weiten Teilen aus „Wallpapper", eine Bezeichnung von Gerald Abraham, die seither verwendet wird: Abschnitte, die komplett von einer Tonalität in eine andere transponiert werden – insgesamt zwölf: mehr geht wohl nicht... –, wie eine Deklination von Farben, immer wieder belebt durch starke dynamische Kontraste (pp/ff).

Der langsame Satz, den *Barry Lindon* von Stanley Kubrick (1975) das große Publikum lieben lehrte, ist faszinierend. Erst im Jahre 1978 hat der österreichische Dirigent und Musikwissenschaftler Manfred

Willfort[2] entdeckt, dass er von einer schwedischen Melodie von Isak Berg inspiriert war, *Se solen sjunker ner back höga bergens topp* (*Schau, die Sonne geht unter, dort oben auf dem Berg*), die Schubert Anfang November 1827 bei Freunden gehört hatte. In Wahrheit ist für denjenigen, der das Lied gehört hat, abgesehen von der Begleitung und der spektakulären „Geste" der fallenden Oktavsprünge, die Melodie von Schubert unvergleichbar genial. Der Text des Liedes ist dem Einleitungsgedicht der *Winterreise* von Müller sehr nah und handelt von einem gebrochenen Mann, der von seiner Geliebten getrennt wird. Er muss, wenn man die Umstände betrachtet, Schubert sehr angesprochen haben: der Anlass der Schubertiade bei Spaun war die Verlobung des Gastgebers mit einem jungen Mädchen, in das Schubert verliebt gewesen war. Die Marschbewegung – *con moto*, das wird oft vergessen – wird in einem Moment der Verzweiflung unterbrochen, *tremolando*, kaum abgedämpft durch einen Mittelteil mit philosophischem Gebaren. Am Ende, *un poco più lento*, kehrt das Anfangsthema zurück und trägt in sich das ganze Gewicht eines endgültigen Abschieds.

Das *Scherzando* in klassischer Form ist eine Hymne an die kanonische Schreibweise und trägt eine willkommene optimistische Note, die von dem mittleren geheimnisvollen Trio nicht geschmälert wird. Das Finale, in dem Schubert Sonaten- und Rondoform vermischt, ist äußerst lang, sodass Schubert maßgebliche Kürzungen in der Durchführung vorgenommen hat – man respektiert diese auch heute noch und verzichtet auch auf die Wiederholung der Exposition[3], was absolut legitim ist. Wie in dem ersten Trio beginnt das Finale in einer angenehmen Biedermeier Stimmung, jedoch öffnen sich die Türen des Salons, um Geister hereinzulassen. Diese stellen das zweite Thema vor und beginnen zu wirbeln, nicht ohne an die größte Virtuosität der Interpreten zu appellieren. Die Durchführung konzentriert sich auf das zweite Thema und das des *Andante*, ein erstes Zeichen für eine komplexe zyklische Konstruktion. Am Ende der klassisch strukturierten Reexposition kehrt das *Andante* auf eindringliche Weise wieder, hier noch herzzerreißender in es-Moll. eingeführt durch eine finstere Überleitung. Die kurze Coda ist wieder in Dur, doch diese finale, für den Applaus bestimmte Pirouette überspielt nicht die dramatische Natur des Werks.

[2] Ein Schüler von Schenker, den man während des zweiten Weltkriegs oft in Belgien dirigieren sah: die deutsche Besatzung befürwortete zudedie Verbreitung von Schuberts Musik...

[3] Obwohl die vollständige Version seit 1975 zugänglich ist.

Die Fantasie in C-Dur für Violine und Klavier D994 gehört zu den technisch anspruchvollsten Werken der großen Komponisten im 19. Jahrhundert. Die Anfänge waren schwierig: sie wurde am Ende eines langen Konzerts bei der Gesellschaft der Musikfreunde am 20. Januar 1828 gespielt und fiel durch. Sie wurde im Monat zuvor, nach den beiden Trios, komponiert und ist formal eine frei angeordnete, zyklische Folge von vier Teilen. Das einleitende *Andante molto* ist mit seiner langen Geigenkantilene, begleitet von einem zarten Klavierspiel, das die gesamten Ausmaße der Tastatur ausschöpft, von magischer Poesie. Es folgt ein launisches *Allegretto* in der parallelen Molltonart in kanonischer Form, doch dieses a-Moll verwandelt sich für eine zweite, virtuose Episode in Dur. Die beiden Motive werden daraufhin lange durchgeführt, ohne den Interpreten eine Sekunde Ruhe zu lassen. Danach folgt, in einem sanften as-Moll, ein variiertes Lied[4], *Andantino,* das das Klavier mit zwei Händen angekündigt, von den hohen Tönen der Geige übernommen wird und am Ende am Klavier als Echo erklingt, was diesem Satz eine einheitliche Struktur verleiht. Die Variationen im gleichen Tempo fordern höchste Virtuosität, ohne dass das Fließen des Diskurses darunter leiden würde. Sie führen, nach einer erstaunlichen Wiederholung an das anfängliche *Andante*, zum Finale, *Allegro vivace*. Konstruiert auf einem stolzen beethovenschen Motiv in C-Dur präsentiert es lebendige Farben und Kontraste, die den Zuhörer in Atem halten, bevor ein letzter Theatercoup das zentrale Lied wieder zurückbringt. Das Werk endet mit einem sehr kurzen *Presto*, dessen schmetternde Virtuosität den kleinen inspiratorischen Einbruch vergessen lässt: ein Staubkörnchen auf einem bemerkenswerten, aber verkannten Meisterwerk.

Die Sonate „Arpeggione" in a-Moll D821 wurde 1871 nur in zwei Versionen publiziert, für Geige und für Cello. Nur letztere wurde bekannt, mit ihrem Untertitel, der an einem totgeborenen Instrument festhält. Wir haben seine Geschichte für eine frühere Aufnahme (FUG529) beschrieben, bei der die Sonate mit Arpeggione und Klavier realisiert wurde (Nicolas Deletaille und Paul Badura-Skoda). Schubert hatte den Wiener Geigenbauer Johann Georg Staufer aufgesucht, der u.a. ein „Gitarrencello" erfunden hatte. Das Ergebnis war diese Sonate, datiert vom November 1824. Von einem Instrument mit 22 Bünden zum modernen Cello mit vier Saiten verliert das Werk nicht viel, vorausgesetzt, es wird einem erfahrenen Virtuosen anvertraut: die Nutzung der hohen Register und die schwindelerregenden Sprünge machen die Ausführung in einigen Passagen besonders kompliziert, während sich gleichzeitig eine gewisse

[4] Inspiriert von dem Lied Sei mir gegrüsst (Rückert), komponiert 1822 von Schubert.

Leichtigkeit beim Spiel auf dem Originalinstrument ergibt.

Die Sonate, die 1824 im privaten Rahmen mit Schubert am Klavier uraufgeführt wurde, präsentiert sich in der für Werke mit geringerer Ambition typischen dreisätzigen Form. Jeder dieser Sätze trägt die Stigmata des melodischen Genies des Komponisten, die für den Erfolg des Werks zum größten Teil verantwortlich sind. Die Atmosphäre ist zart, ein Hauch von Melancholie, doch niemals schwerfällig (zu einer Zeit, in der sich der Gesundheitszustand des Komponisten, der sich verloren wusste, immer mehr verschlechterte).

Der erste Satz in klassischer Sonatenform ist ordentlich durchgeführt und findet ein perfektes Gleichgewicht zwischen den beiden Instrumenten. Der langsame Satz ist ein Lied, in dem sich das Klavier bescheiden in den Dienst des Arpeggione stellt und den Gesang unterstützt. Der Diskurs, der mehr harmonische Überraschungen aufweist als der erste Satz, bewegt sich schnell von der charmanten und zarten Träumerei hin zu dunklen Wolken, woraus sich eine kurze Kadenz entwickelt. Daraufhin entfaltet das Finale ohne Unterbrechung seine Rondoform. Das thematische Material ist deutlich so ausgewählt, das die neuen Möglichkeiten des Instruments gezeigt werden können, was den auf dem Cello weniger erfahrenen Virtuosen seit 1871 Sorgen bereitet. Dem ersten Couplet, der sein d-Moll dem anfänglichen A-Dur und den Rhythmus dem Gesang gegenüberstellt, folgt ein zweiter mit volkstümlichem, heiteren Charakter in der Dominante, - man könnte sagen: *gemütlich*! - mit riesigen Sprüngen, wirbelnden Arpeggien und einem schönen hochschnellenden Lauf.

Michel Stockhem (Übersetzung: Monika Winterson)

Das Trio Dali hat in seiner jungen Karriere schon viele internationale Preise gewonnen: Erste Preise beim internationalen Kammermusikwettbewerb Osaka (Japan) und Commerzbank Wettbewerb Frankfurt, sowie den zweiten Preis beim „Young Concert Artists International Auditions Competition“ in New York. Kürzlich bekam die Musiker außerdem den begehrten „Chamber Music Award“ des Philharmonia Orchestra in London verliehen, woraus eine enge Zusammenarbeit mit dem renommierten Orchester entstanden ist. Bei der Namensfindung wurde das Ensemble von asiatischem Marmor aus der chinesischen Stadt Dali inspiriert, dessen wertvolles Material - ebenso wie ein Musikstück während der Probenarbeit - sorgfältig „gemeißelt“ wird, bis ein einzigartiges Kunstwerk entsteht .

Das Trio Dali hat mit Artemis Quartet und Augustin Dumay studiert im Queen Elisabeth Music Chapel in Belgien. Während das Trio Dali seinerseits beim Artemis Quartett in Berlin noch studiert, hat es als „ensemble in residence“ bereits an der Royal Academy of Music in London eigene Lehrerfahrungen gesammelt. Das Trio Dali wird bereits in vielen Europäschen Ländern und in USA, Australia, New Zealand und Japan eingeladen, und spielt mit Partnern wie Maria Joao Pirès, Augustin Dumay, Leif Ove Andsnes, Daniel Hope, Lawrence Power, Abdel-Rahman El Bacha, Jiang Wang, José Van Dam, Gábor Tákacs-Nagy, Thierry Escaich or György Kurtág, und Orkestern wie das Philharmonia (London), das London Chamber Orchestra, das Nationale Orkester Lettlands und Sinfonia Varsovia. France Musiques, Radio Classique, RTBF, NHK, Mezzo, ARTE und Klassik 3 senden regelmäßig Konzerte des Trios.

Die erste CD vom Trio Dali widmete sich Maurice Ravel (Fuga Libera FUG547), und hat mehrere Preise gewonnen: Diapason d'Or (*Diapason*), Choc de l'Année 2009 (*Classica*), Disco excepcional (*Scherzo*)…

Vineta Sareika spielt eine Matteo Goffriller Violine (1690), zur Verfügung gestellt bei der Queen Elisabeth Music Foundation, und Christian-Pierre La Marca eine Matteo Goffriller Cello (1700) vorher im Besitz des Amadeus Quartettes.

FUG584

This is an

out here

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Ramée, Ricercar and Zig Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:

At the cutting edge of contemporary and medieval music

The most acclaimed and elegant Baroque label

30 years of discovery of ancient and baroques repertoires with star performers

A new sight on modern jazz

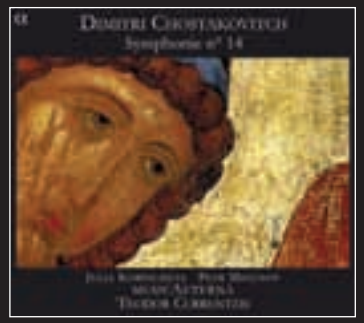
Gems, simply gems

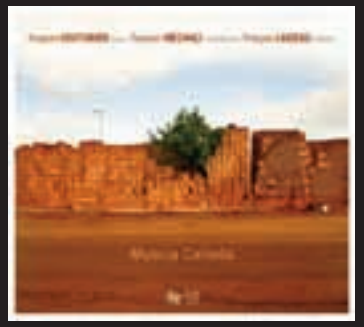
Philippe Herreweghe's own label

From Bach to the future…

Discovering the new French talents

Here are some recent releases…





Click here to access the full catalogue

outhere

IDOL
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE