

Vorwort

Wer würde sich heutigentags noch an das merkwürdige Instrument namens „Gitarre-Violoncell“ (auch „Guitare d’amour“) erinnern, hätte nicht Franz Schubert eine so zauberhafte wie virtuose Sonate für „Arpeggione“ – so nannte er das Instrument – komponiert? Vergleichbar dem Baryton oder der Viola pomposa, mit denen es verwandt ist, hat sich auch das von Johann Georg Staufer in Wien gebaute Gitarre-Violoncell nicht recht durchsetzen können. Dieses sechs-saitige Instrument ist mit Bündeln versehen, wie eine Gitarre gestimmt (E–A–d–g–h–e¹) und klingt eine Oktave tiefer als notiert. Es wird wie eine Gambe zwischen den Knien gehalten und mit einem Bogen gestrichen.

Schubert lernte das Gitarre-Violoncell durch einen Virtuosen namens Vinzenz Schuster kennen, für den er im November 1824 die Sonate in a-moll für „Arpeggione“ und Klavier D 821 komponierte. Das Werk ist nicht zu Lebzeiten Schuberts, sondern erst 1871 bei J. P. Gotthard in Wien im Druck erschienen und enthält eine knappe Beschreibung des bereits seinerzeit nicht mehr allgemein bekannten (und schon gar nicht mehr gespielten) Instruments. Die originale Arpeggionestimme findet sich in dieser Erstausgabe bezeichnenderweise lediglich in der Klavierpartitur, als Stimme liegt eine gedruckte Violin- sowie eine Violoncellobearbeitung bei.

Zwei Gründe sprechen im Wesentlichen dafür, dass im G. Henle Verlag Schuberts „Arpeggione“-Sonate als Urtext-Ausgabe mit beigelegter übertragener Violoncellostimme (HN 611) oder Violastimme (HN 612) erscheint, wohl wissend, dass diese Übertragungen Fragen nach dem Urtext aufwerfen. Zum einen existiert (mit Ausnahme des weitgehend zuverlässigen Textes der neuen Gesamtausgabe) bis heute kein Urtext des Klavier- wie des Arpeggioneparts, obwohl das Autograph – die einzig relevante Quelle – erhalten geblieben ist. Etliche im Umlauf befindliche Ausgaben basieren auf der fehlerhaften Erstausgabe oder auf der von ihr abhängi-

gen alten Gesamtausgabe von 1886 oder schleppen zumindest bis heute Fehler aus dieser mit. Es ist also ein erstes Anliegen unserer Ausgabe, Schuberts Notentext und damit seinen Willen in Hinsicht auf die originale Klavier- und Arpeggionestimme vorzulegen. Zum Zweiten lehnt sich unsere Einrichtung für Violoncello und Bratsche – den beiden in klanglicher Hinsicht wohl am nächsten an das Gitarre-Violoncell heranreichenden Instrumenten – so eng wie möglich an die originale Stimme an. Lediglich unspielbare, schwer spielbare oder in der wörtlichen Übernahme klanglich unbefriedigend bleibende Stellen mussten oktaviert oder – etwa bei Akkorden – geringfügig geändert werden; sie sind in der jeweiligen Stimme durch Haken (LJ) gekennzeichnet. In der Bratschenstimme wird bei solchen notwendigen Abweichungen vom Originaltext in der Regel dann einem kurzzeitigen Positionssprung der Vorzug gegeben, wenn dadurch das Verbleiben in der Originallage möglich ist. In der Cellostimme findet der interessierte Spieler einen Notenanhang mit spieltechnisch erleichterten Alternativen einzelner, vor allem besonders hochliegender Stellen. Die autographe Artikulation der Arpeggione-Stimme wird in beiden Übertragungen weitestgehend beibehalten; geklammerte Bögen oder Staccati in der Viola- oder Violoncellostimme bedeuten, dass hier eine Änderung oder Ergänzung aus rein spieltechnischen Gründen wünschenswert ist. Noten- wie Artikulationsänderungen können dank besagter Kennzeichnung stets problemlos erkannt und mit dem originalen Text – in der Klavierpartitur – verglichen werden.

Die in Schuberts Handschriften notorisch problematische, gleichwohl subtile Unterscheidung zwischen decrescendo-Gabel (\rightrightarrows) und Akzent (\rightharpoonup) bereitet auch im vorliegenden Autograph gelegentlich Schwierigkeiten. Deutliche, das heißt im Autograph kleine, meist nach oben geneigte Akzentzeichen setzt Schubert in der Regel zu Einzelnoten, die dadurch – der Bedeutung eines *sf* vergleichbar – aus ihrem Kontext hervorgehoben werden (z. B. Satz 1, T. 41, 43,

54, 56). Einer decresc.-Gabel geht jedoch zumeist eine cresc.-Gabel voraus: Schubert versieht also im Gegensatz zur akzentuierten Einzelnote den Verlauf einer melodischen Linie mit an- und ab-schwellender Dynamik; die mehr oder minder lang gezogene decresc.-Gabel beginnt dabei im Regelfall auf dem musikalischen Höhepunkt der Linie, weshalb ihr also durchaus auch die Bedeutung einer Betonung zukommen kann (z. B. Satz 1, T. 51, 65, 130–131). Freilich ist es aufgrund der flüchtigen Notationsweise im Einzelfall nicht leicht, das tatsächlich Gemeinte zu erkennen; in den *Bemerkungen* am Ende des Bandes wird deshalb jeweils der autographe Befund von Schuberts Setzung der dynamischen Zeichen zusammenfassend mitgeteilt, wenn er von unserer Edition abweicht.

München, Sommer 1995

Wolf-Dieter Seiffert

Preface

Would anyone today recall the strange instrument known by the name of “guitar-violoncello” (“guitare d’amour”) if Franz Schubert had not composed a masterly virtuoso sonata for what he referred to as the “arpeggione”? Like the baryton and the viola pomposa, the guitar-violoncello, built in Vienna by Johann Georg Staufer, did not quite catch on. This six-string instrument, while fretted and tuned like a guitar (E–A–d–g–b–e¹) and sounding an octave lower than notated, was held between the knees like a viola da gamba and played with a bow.

Schubert was made acquainted with the guitar-violoncello by a virtuoso named Vinzenz Schuster, for whom he wrote his Sonata in a minor for “arpeggione” and piano (D 821) in November 1824. The piece did not appear in print during Schubert’s lifetime; indeed, it was not published until 1871 when J. P. Gotthard in Vienna issued the work with

a brief description of the instrument, which by then had almost been forgotten and was most certainly never played. Revealingly, this edition merely incorporated the original arpeggione part in the piano score and enclosed separate arrangements of it for violin and violoncello.

Basically, there are two reasons why Henle have chosen to issue Schubert's "Arpeggione Sonata" as an Urtext edition with the solo part adapted for violoncello (HN 611) and viola (HN 612), knowing full well that these adaptations raise questions of what constitutes an "urtext". Firstly, apart from the generally reliable text of the New Schubert Edition, there has been no publication to date of the original piano and arpeggione parts even though Schubert's autograph (the only relevant source) has survived intact. A number of editions presently in circulation are either based on the error-ridden first edition (or its derivative in the old Schubert Complete Edition of 1886) or at least hand down errors from that edition. In short, one initial impetus for our edition was to present Schubert's musical text, and thus his intentions regarding the original piano and arpeggione parts. Secondly, our alternative versions for violoncello and viola – probably the two instruments closest in timbre to the guitar-violoncello – follow the original solo part as closely as possible. Only those passages have been transposed an octave (or minimally altered, e. g. in the case of chords) that proved difficult or impossible to play or sounded unsatisfactory when adopted verbatim. These passages are indicated as such in the respective part by means of corner brackets (┌┐). In the viola part, we have preferred to handle such requisite departures from the original text with a brief leap in placement of the finger provided that this allows the player to remain in the original position. In the cello part, the interested musician will find an appendix containing a number of simplified ossia passages, particular for those in high register. In both arrangements the autograph articulation of the arpeggione part has been retained wherever

possible; brackets enclosing slurs or staccati in the viola or violoncello part indicate that a change or addition is desirable purely for reasons of execution. Changes of notes or articulation can, by virtue of this system of signs, be easily recognized and compared with the original, which is printed in the piano score.

The notoriously problematic and always subtle distinction in Schubert's manuscripts between the decrescendo hairpin (\rhd) and the accent mark ($>$) occasionally causes difficulties in this autograph as well. Generally speaking, Schubert placed unambiguous accent marks – i. e. small signs usually tilting upward – above individual notes wherever he wanted to emphasize them within their context in the manner of *sf* (e. g. movement 1, M. 41, 43, 54 and 56). A decrescendo hairpin, on the other hand, is normally preceded by a crescendo hairpin: in other words, unlike the accented individual note, Schubert uses an increase and decrease in dynamics to adumbrate a melodic line. As the decrescendo hairpin, no matter what its length, usually begins at the musical climax of the line, it may also come to acquire the significance of an accent (e. g. movement 1, M. 51, 65, 130–131). Admittedly, due to Schubert's hasty penmanship, it is in some case not easy to discern his actual intentions. For this reason, we have chosen to summarize in the *Comments* at the end of this volume the manner in which Schubert set dynamic marks in his autograph wherever they differ from those in our edition.

Munich, summer 1995
Wolf-Dieter Seiffert

Préface

Qui se souviendrait encore aujourd'hui de l'arpeggione, ce curieux instrument appelé aussi «guitare d'amour» ou «guitare-violoncelle», si Schubert n'avait pas écrit sa «Sonate pour arpeggione», une œuvre aussi séduisante que brillan-

te. Apparentée au baryton ou à la viola pomposa, la guitare-violoncelle, fabriquée par le Viennois Johann G. Stauffer, n'a pas réussi elle non plus à s'imposer. Cet instrument de six cordes, à touche pourvue de sillets, s'accordait comme une guitare (Mi–La–ré–sol–si–mi¹) et avait une sonorité d'une octave plus basse que la notation. Il se tenait entre les genoux comme une viole de gambe et se jouait avec un archet.

Schubert découvre la guitare-violoncelle grâce à un virtuose du nom de Vinzenz Schuster, à l'intention duquel il écrit, en novembre 1824, sa Sonate en la mineur pour «arpeggione» et piano, D 821. L'œuvre ne sera pas publiée du vivant du compositeur mais seulement en 1871, chez J.P. Gotthard, à Vienne: l'édition renferme une brève description de l'instrument, lequel n'était déjà plus à l'époque connu du grand public (et, a fortiori, n'était plus du tout pratiqué). Il est d'ailleurs caractéristique que cette première édition n'offre la partie d'arpeggione originale que dans la partition de piano alors qu'elle comprend comme parties séparées des arrangements pour violon et pour violoncelle.

Il existe deux raisons justifiant la publication par les Editions G. Henle, sous forme d'édition critique, de la Sonate pour arpeggione de Schubert, avec transcriptions pour violoncelle (HN 611) ou pour alto (HN 612) séparées, alors que de toute évidence une telle entreprise équivaut à une remise en question du principe même de l'édition critique. Tout d'abord, il n'existait pas à ce jour – à l'exception du texte, fiable dans une large mesure, de la nouvelle édition complète – d'édition critique des parties de piano et d'arpeggione, et ce bien que l'autographe, la seule source significative, soit conservé. Parmi les éditions existantes, certaines se basent sur la première édition, entachée d'erreurs, d'autres se réfèrent à l'ancienne édition complète datant de 1886, également rattachée à cette première édition, ou bien reprennent des fautes provenant de celle-ci. La réalisation de la présente édition répond ainsi à un double souci: il s'agit d'une part de restituer le texte musical du compositeur et par là même

sa volonté en ce qui concerne les parties de piano et d'arpeggione originales; d'autre part, notre arrangement pour violoncelle et pour alto – ce sont les deux instruments dont la sonorité se rapproche le plus de celle de la guitare-violoncelle – suit le plus fidèlement possible la partie originale. Seuls les passages injouables, difficilement exécutables ou dont la transcription textuelle reste insatisfaisante sur le plan sonore ont été octaviés ou, par exemple pour certains accords, très légèrement modifiés. De tels passages sont signalés expressément par des crochets (L J) dans les parties respectives. Pour l'alto, c'est en pareil cas le bref changement de position qui a été retenu en règle générale quand il autorisait le maintien du passage concerné à la hauteur du texte original. La partie de violoncelle est accompagnée d'une annexe proposant à l'instrumentiste, en particulier pour les passages en registre aigu, des variantes d'exécution plus facile. L'éditeur a veillé à conserver le plus possible dans les deux transcrip-

tions les signes d'articulation de la partie d'arpeggione; les liaisons et staccatos placés entre parenthèses dans les parties d'alto et de violoncelle signifient qu'il est souhaitable, pour des raisons purement techniques, de procéder à une modification ou à un ajout. Il est toujours possible, grâce à la caractérisation ci-dessus mentionnée, de reconnaître les changements apportés au texte musical ou à l'articulation et de comparer, dans la partition, avec le texte original.

Les autographes de Schubert présentent une difficulté bien connue, celle de la distinction délicate mais subtile entre l'accent (>) et le signe de decrescendo (>), difficulté qui se présente aussi çà et là dans l'autographe de la Sonate pour arpeggione. En général, Schubert note des accents bien caractérisés sur des notes séparées – le plus souvent, dans l'autographe, sous forme de petits accents pointés vers le haut –, ces notes étant ainsi, comme avec un *sf*, mises en relief par rapport à leur contexte (p. ex. 1^{er} mouvement, M. 41, 43, 54, 56). Par

contre, le decrescendo est le plus souvent précédé d'un soufflet de crescendo: Schubert accompagne ainsi le continuum mélodique, par opposition aux notes séparées accentuées, d'indications de nuances d'intensité croissante et décroissante; le soufflet de decrescendo, plus ou moins allongé, débute normalement au sommet, donc au point culminant de la ligne mélodique, si bien qu'on peut parfaitement lui attribuer aussi une fonction d'accentuation (p. ex. 1^{er} mouvement, M. 51, 65, 130–131). Mais étant donné la notation imprécise, il n'est guère aisé dans tel ou tel cas particulier de percevoir les intentions réelles du compositeur. C'est pourquoi nous rendons compte brièvement dans les *Remarques* à la fin du volume de la dynamique schubertienne, telle que révélée par l'analyse de l'autographe, à chaque fois qu'elle diffère de celle retenue pour notre édition.

Munich, été 1995
Wolf-Dieter Seiffert