

FRANZ SCHUBERT
FANTASIE IN F MINOR
AND OTHER PIANO DUETS

Andreas Staier | Alexander Melnikov



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Piano duets *Œuvres pour piano à quatre mains*

Fantasie op.103, D.940 F minor / *fa mineur* / f-Moll

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro molto moderato | 4'56 |
| 2 | II. Largo | 2'22 |
| 3 | III. Allegro vivace - Con delicatezza | 6'23 |
| 4 | IV. Finale. Tempo primo | 5'43 |

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 5 | 4 Ländler, D 814 | 3'16 |
|---|-------------------------|------|

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | Marche Caractéristique, D.886 no.1 C major / <i>Ut majeur</i> / C-Dur | 6'18 |
| | I. Allegro Vivace | |

Variations on an original theme op.35, D.813

A flat major / *La bémol majeur* / As-Dur

- | | | |
|----|--|------|
| 7 | Thema. Allegretto | 1'29 |
| 8 | Variation I | 1'31 |
| 9 | Variation II | 1'27 |
| 10 | Variation III. Un poco più lento | 1'59 |
| 11 | Variation IV. Tempo I | 1'31 |
| 12 | Variation V | 2'03 |
| 13 | Variation VI. Maestoso | 1'49 |
| 14 | Variation VII. Più lento | 3'27 |
| 15 | Variation VIII. Finale. Allegro moderato | 4'22 |

- | | | |
|----|--|------|
| 16 | Grande Marche op.40 no.3, D.819 B minor / <i>si mineur</i> / h-Moll | 7'24 |
| | Allegretto | |

- | | | |
|----|--|------|
| 17 | Polonaise op.61 no.1, D.824 D minor / <i>ré mineur</i> / d-Moll | 4'22 |
|----|--|------|

- | | | |
|----|---|-------|
| 18 | Rondo op.107, D.951 A major / <i>La majeur</i> / A-Dur | 12'30 |
| | Allegretto quasi andantino | |

Andreas Staier, Alexander Melnikov

fortepiano Graf by Christopher Clarke

Pour Franz Schubert et ses amis, le piano à quatre mains faisait tout aussi naturellement partie des soirées conviviales que les jeux vidéo pour les jeunes d'aujourd'hui. Interpréter de la musique en duo avec le compositeur, voilà qui réveillait alors chez les jeunes viennois des émotions que leur quotidien prosaïque menaçait de laisser se figer. Un phénomène qu'Anton von Spaun évoque de très belle manière : *“Schubert commence à jouer du piano, ce qui me trouble encore davantage. Mais à l'écoute de ses notes, mon cœur s'emplit encore un peu plus de nostalgie – il est probable que je me sente ici plus heureux encore qu'auparavant, alors que je vois les hommes s'agiter de manière vaine et insensée et les meilleurs n'avoir de cesse de se plaindre à l'idée que les souhaits les plus ardents de leur cœur ne seront jamais comblés, sans qu'il n'y ait même le plus petit espoir.”* Pour quelques heures au moins, la musique pour piano à quatre mains de Schubert pouvait ainsi venir combler “les vœux les plus ardents” de ses amis. La ferveur de l'expression en était le but suprême. Schubert décrit cet idéal dans une lettre adressée à ses parents le 25 juillet 1825, dans laquelle il évoque justement sa musique pour piano à quatre mains : *“En Haute-Autriche, je trouve partout mes compositions, en particulier dans les monastères de Saint-Florian et de Kremsmünster, où, avec l'aide d'un brave pianiste, j'ai joué non sans succès mes variations et marches à quatre mains. Ce sont surtout les variations sur ma nouvelle sonate à deux mains qui ont plu, que j'ai jouée seul avec grand succès ; plusieurs personnes m'ont assuré que sous mes doigts, les touches se transformaient en autant de voix chantantes : si cela est vrai, j'en suis très heureux, car je déteste cette maudite manière de jouer qui consiste à simplement taper sur les touches, comme le font pourtant d'excellents pianistes – un tel jeu ne réjouit ni l'oreille, ni l'esprit.”*

Deux marches Le “brave pianiste” avec lequel Schubert joua ses marches à quatre mains en Haute-Autriche a-t-il été sensible à l'ironie qui traverse ces pièces ? Impossible de ne pas l'entendre dans la troisième des “Six Grandes Marches” parues en 1825 sous le numéro d'opus 40. Au-dessus de l'inébranlable progression en si mineur à la basse s'élève une mélodie presque innocente en Ré majeur, régulièrement traversée d'accents acérés et d'accords de cuivres imaginaires. Dans la seconde partie, la marche dévoile sa nature démoniaque avant de s'achever sur un pompeux roulement de timbales, prélude à l'agréable trio en Si majeur. Les éditeurs ont vite compris quel parti ils pourraient tirer des marches de Schubert restées inédites à sa mort. Mais Diabelli a vraisemblablement commis une erreur : les deux “Marches Caractéristiques” qu'il publia treize mois après la mort de Schubert sont tout sauf des marches. Il s'agit de deux mouvements qui, dans un rythme endiablé à 6/8, reprennent le geste héroïque des scherzos pour orchestre du compositeur. La première “Marche” s'ouvre sur d'imaginaires sonneries de cors et déploie une splendeur sonore presque orchestrale qui n'a guère d'égal que le Scherzo de la “Grande Symphonie” en Ut majeur.

Des Ländler pour la Comtesse C'est lorsqu'il était accompagné de son élève préférée – la Comtesse Caroline Esterházy – que Schubert appréciait le plus le dialogue intime auquel se livrent deux interprètes qui se partagent le même clavier. Elle était devenue son élève à l'âge de treize ans, en 1818, ce qui lui valut de passer l'été dans la résidence d'été de son père à Zseliz (cette ville, actuellement Zelizovce en Slovaquie, était alors hongroise). Il y retourna six ans plus tard. Caroline avait alors dix-neuf ans et Schubert ne logeait plus dans la maison réservée au personnel, mais au château. La proximité entre eux fut plus grande que jamais et lui inspira quelques-unes de ses plus belles compositions pour piano à quatre mains.

Les quatre *Ländler* D 814 figurent dans un manuscrit autographe comprenant au total quatorze danses, ainsi datées par Schubert : “Zeléz 1824 July”. Le manuscrit, plus tard la propriété de Johannes Brahms, était manifestement destiné à Caroline. Dès 1821, Schubert avait composé deux “Allemandes pour la Comtesse Caroline”, mais finalement rayé rageusement leur dédicace plus tard. C'est cette fois-ci sans hésitation qu'il put lui dédier ses quatre *Ländler*, dont la ferveur est presque inégalable. Ils sont agencés par paire, la seconde danse représentant à chaque fois le trio de la première.

Polonaise et Rondo pour les éditeurs En avril 1826, Schubert postula auprès de l'Empereur François II aux fonctions de vice-maître de chapelle – un poste qu'évidemment, au terme d'un long processus de sélection, il n'obtint pas. Mais son acte de candidature nous révèle au moins l'adresse exacte de son domicile d'alors, “auf der Wieden n° 100 à côté de l'église Saint-Charles, escalier 5, 2^e étage”. C'est là que durant ce même mois d'avril, il composa des Polonaises pour piano à quatre mains qui parurent dès le mois de juillet 1826 en tant qu'Opus 61. *“Autant d'orages accompagnés d'arcs-en-ciel romantiques et d'univers pris dans une torpeur solennelle”*, voilà en quels termes Schumann, admiratif, évoque les Polonaises à quatre mains de Schubert – une description qui s'applique admirablement à la Polonaise en ré mineur.

Sans cesse, les éditeurs réclamaient à Schubert des œuvres pour piano à quatre mains, comme le fit par exemple Domenico Artaria en juin 1828. En plein travail sur sa grande Messe en Mi bémol majeur, Schubert répondit à cette demande par la composition du Rondo en La majeur pour piano à quatre mains, un “Allegretto quasi andantino” de 310 mesures qui annonce déjà les mouvements finaux de ses dernières sonates pour piano.

Variations en provenance de Zseliz Le résultat le plus accompli du dernier été slovaque de Schubert, en 1824, furent ses *Variations en La bémol majeur sur un thème original*. En juillet 1824, il s'adressa depuis Zseliz à son ami Moritz von Schwind : *“J'ai composé une grande Sonate et des Variations à quatre mains qui plaisent beaucoup ici, mais comme je me méfie un peu du goût des Hongrois, je te laisse le soin, ainsi qu'aux Viennois, de trancher.”* Auprès des Viennois aussi, ces très grandes variations connurent un immense succès et furent imprimées dès février 1825 en tant qu'Opus 35. Pour n'importe quel auditeur viennois, la progression harmonique du thème en La bémol majeur ressemblait sans aucun doute possible au célèbre Allegretto de la *Septième Symphonie* de Beethoven. Schubert a fréquemment eu recours à cette suite d'accords descendante, par exemple dans le *Chant des esprits au-dessus des eaux* ou dans le grand quatuor à cordes en Sol majeur. Elle semble avoir représenté pour lui quelque chose comme une idée de l'infini, ce dont le niveau de style de ses merveilleuses variations en La bémol majeur rend parfaitement compte.

Fantaisie en fa mineur Le partenaire privilégié de Schubert dans la dernière année de sa vie fut le compositeur munichois Franz Lachner. En mai 1828, tous deux jouèrent pour la première fois la *Fantaisie en fa mineur* en présence de leur ami commun Eduard von Bauernfeld. L'œuvre ne fut publiée que quatre mois après la mort de Schubert, en mars 1829, accompagnée d'une dédicace à la Comtesse Caroline Esterházy. En 1828, Bauernfeld avait confié à son journal : *“Schubert semble sérieusement amoureux de la Comtesse E. Voilà qui me plaît bien.”* À un autre endroit de ses souvenirs, il note que la Comtesse a été en quelque sorte *“l'amour idéal de Schubert”*, *“exerçant une fonction conciliatrice, équilibrante, apaisante... elle fut de toute évidence sa muse bienfaisante.”* C'est à elle, précisément, que fut dédiée après sa mort (à lui) la bouleversante *Fantaisie en fa mineur*.

Extérieurement, l'œuvre ne comprend qu'un seul mouvement, divisé cependant en quatre sous-parties ou mouvements rudimentaires. Comme le montre l'esquisse autographe, Schubert ne décida que tardivement de conclure cette pièce par une fugue. C'est dans sa *Wandererfantasie* de 1822 qu'il faut en chercher le modèle, comme d'ailleurs celui de l'ensemble de la structure de l'œuvre. À l'origine, le trio du scherzo devait être une marche. Le thème principal, qui revient sans cesse, diffuse dès les premières mesures une tristesse infinie. La triple montée d'une quarte sur un rythme pointé et le douloureux intervalle de seconde mineure évoquent, au-dessus de l'arrière-plan sonore qui progresse implacablement, un *Wanderer* errant, solitaire, une chanson nostalgique sur le bout des lèvres. De manière très typique dans l'œuvre de Schubert, un tournant vers la tonalité de Fa majeur fait surgir des souvenirs heureux avant que le premier *forte* ne signifie l'inéluctable irruption du destin tragique. Il est incarné par un motif *marcato* développé ici déjà en imitation. À la fin de la fantaisie, il se transformera en thème de la fugue. Par une modulation chromatique, le Largo commence en fa dièse mineur sur des rythmes pointés presque baroques, qui seront répétés à la fin. Dans la partie centrale en fa dièse mineur, une douce mélodie se fait entendre au-dessus d'un accompagnement de triplets et se trouve développée en canon entre la voix du dessus et la basse. Le scherzo, lui aussi, est en fa dièse, de sorte qu'entre les mouvements extrêmes en fa mineur, c'est un univers très particulier qui se construit – quelque chose comme une réminiscence de rêves et de combats passés. Le trio “con delicatezza” module vers la tonalité de Ré majeur, puis Ut majeur puis enfin Si bémol majeur, le scherzo lui-même vers La majeur et Fa dièse majeur. Une enharmonie sur le do dièse ramène vers le thème principal en fa mineur. Sa reprise marque le début du finale fugué, qui s'interrompt brutalement au terme d'une progression paroxystique. Après un long silence, le thème principal réapparaît, pris cette fois-ci dans des harmonies empreintes d'une profonde résignation. En l'espace de quelques mesures, la douleur se fait si intense que Schubert a jugé utile de faire suivre la dernière citation du thème d'un épilogue. Une descente de triplets débouche sur un retard déchirant, qui se résout dans un accord évoquant immanquablement la mort. Schubert n'aurait pas pu montrer plus explicitement le désespoir qui le marquait, lui et toute sa génération.

KARL BÖHMER
Traduction : Elisabeth Rothmund

For Franz Schubert and his friends, four-hand piano music was as natural a part of convivial evenings as computer games are for today's young people. Playing piano duets with the composer aroused emotions in the young Viennese of the time which risked ossification in prosaic everyday life. Anton von Spaun once described this very well: 'Schubert starts playing the piano, which troubles me even more. But his notes make my heart even more yearning – perhaps I feel still more fortunate here than before, when I see the restless, empty, perverse striving of human beings, with the best of them never ceasing to complain that the most ardent wishes of their hearts are not granted, that there is not even any hope of that happening.' Schubert's four-hand piano music fulfilled 'the most ardent wishes' of his friends for a few hours at least.

Heartfelt expression was the highest goal of such music-making. Schubert described this ideal in a letter to his parents of July 25, 1825, precisely in connection with his four-hand piano music:

'In Upper Austria, I find my compositions everywhere, especially in the monasteries of Sankt Florian and Kremsmünster, where with the help of a decent pianist I performed my four-hand variations and marches with great success. My listeners especially liked the variations from my new sonata for two hands, which I performed alone, and not without approval; some people assured me that the keys became singing voices under my fingers. If that is true, I'm very pleased, because I can't abide the confounded pecking style one finds even with some excellent pianists, which delights neither the ear nor the mind.'

Two marches Did the 'decent pianist' with whom Schubert played his four-hand marches in Upper Austria recognise the bitter irony in these pieces? It is unmistakable in the third of the *Six Grandes Marches*, which appeared in 1825 as the composer's op.40. Above the inexorable B minor lockstep of the bass, an almost artless melody rises up in D major, regularly punctuated by sharp accents and chords from an imaginary brass section. In the second section, the march reveals its demonic nature, before it comes to an end with a pompous drumroll and the charming B major Trio begins. Such Schubert marches as were not yet in print by the time he died were swiftly snapped up by the publishers for their purposes. In the process, though, Diabelli clearly made a mistake: the two so-called 'Marches Caractéristiques' he issued thirteen months after the composer's death are anything but marches. These two movements take up the heroic gestures of Schubert's orchestral scherzos in furiously urgent 6/8 time. The first 'march' starts with imaginary horn calls and unfolds a quasi-orchestral sonic splendour that can only be compared with the Scherzo of the 'Great C major' Symphony.

Ländler for the Comtesse Schubert most enjoyed the intimate dialogue between two players at a piano keyboard when he had his favourite pupil, Comtesse Caroline von Esterházy, sitting next to him. In 1818, at the age of thirteen, she became his pupil in Vienna, after which he spent the summer at her father's country estate at Zselíz (then in Hungary, and often known as Zéléz; nowadays the small Slovakian town of Želiezovce). Six years later he returned there. Now Caroline was nineteen years old, and Schubert no longer stayed in the servants' quarters, but in the castle. The two came closer together than ever before, which inspired him to write some of his finest works 'à quatre mains'.

The four Ländler D814 are found in an autograph containing fourteen dances in all, which Schubert dated 'Zéléz 1824 July'. The manuscript, which later belonged to Brahms, was obviously intended for Caroline. As early as 1821, Schubert had composed two 'Deutsche [German dances] für die Comtesse Caroline', but later crossed out the dedication, apparently in a rage. This time he was able without hesitation to dedicate to her his four Ländler, which can hardly be surpassed in intimacy. They are arranged in pairs: the second dance forms the trio of the first.

Polonaise and Rondo for the publishers In April 1826, Schubert applied to the Emperor Franz II for the post of vice-Kapellmeister to the court, which of course, after the lengthy selection process, he did not obtain. At least, though, we are indebted to his written application for the exact address of his residence at that time, 'auf der Wieden no.100, next to the Karlskirche, staircase 5, second floor'. In the same month, he composed polonaises for piano duet, which soon appeared in July 1826 as his op.61. 'Loudly breaking thunderstorms with romantic rainbows and solemnly slumbering worlds', wrote Robert Schumann admiringly of Schubert's four-hand polonaises – a wonderfully apt description of the D minor Polonaise.

Again and again the publishers asked Schubert for piano duets, among them Domenico Artaria, in June 1828. In the midst of composing his great Mass in E flat major, he thereupon wrote the Rondo in A major for piano four hands, a 310-bar Allegretto quasi Andantino that already foreshadows the finales of his late piano sonatas.

Variations from Zselíz The most mature fruit of Schubert's last Slovakian summer of 1824 was his set of Variations on an Original Theme in A flat major. In July 1824, he wrote from Zselíz to his friend Moritz von Schwind: 'I have composed a big sonata and variations for four hands; the latter are enjoying great applause here, but since I don't quite trust the taste of the Hungarians I'll let you and the Viennese decide about them.' These truly splendid variations soon proved popular with the Viennese too. They were already in print in February 1825 as Schubert's op.35. It must have immediately struck every Viennese listener that the harmonic progression of the A flat major theme was similar to the famous Allegretto of Beethoven's Seventh Symphony. Schubert often used this descending chord sequence, for instance in the *Gesang der Geister über den Wassern* and the great String Quartet in G major. It seems to have denoted for him a sense of the infinite, which is perfectly adumbrated by the elevated style of these marvellous A flat major variations.

Fantasie in F minor Schubert's favourite duo partner in his last year was the composer Franz Lachner from Munich. In May 1828 the pair played the F minor Fantasie for the first time to their mutual friend Eduard von Bauernfeld. It was only printed four months after Schubert's death, in March 1829, with a dedication to Comtesse Caroline von Esterházy. Bauernfeld had confided to his diary in 1828: 'Schubert seems to be seriously in love with Comtesse E. I like him for that.' Elsewhere, in his memoirs, Bauernfeld observed that the Comtesse had been Schubert's 'ideal love', 'mediating, conciliatory, balancing . . . his visible, benevolent muse'. And it was precisely to her that, after his death, the harrowing Fantasie in F minor was dedicated.

Outwardly, the work is in a single movement, but it is in fact divided into four vestigial movements. As the autograph sketch shows, it was only late in the compositional process that Schubert decided to place a fugue at the end. The model for this, as for the work as a whole, was his *Wandererfantasie* of 1822. The scherzo was originally to have a march as its trio. The constantly recurring motto theme exudes profound sadness right from the first bar. The threefold rising interval of a fourth in dotted rhythm and the sorrowful minor second, placed against the striding accompaniment, suggest the image of a wanderer trudging through the solitude with a wistful song on his lips. In a manner typical of Schubert, a modulation to F major conjures up blissful reminiscences before the first *forte* marks the implacable irruption of tragic fate. This is embodied by a *marcato* motif, which is already developed in imitation here. At the end of the Fantasie it will become the subject of the fugue. The Largo begins with a chromatic modulation to F sharp minor in Baroque dotted rhythms, which are repeated at the end. The F sharp major middle section features a sweet melody over a triplet accompaniment, which is treated in canon between the upper voice and the bass. The scherzo is also in F sharp, so that a separate sphere is created between the F minor outer movements, like a flashback to earlier dreams and struggles. The trio section, marked 'con delicatezza', includes passing modulations from D major into C major and B flat major, the scherzo itself into A major and F sharp major. From the latter key, an enharmonic change on C sharp leads back to the principal theme in F minor. Its reprise introduces the fugal finale, which suddenly breaks off at the climax after a relentless screwing up of tension. Then, following a tremendous general pause, the motto theme begins anew, now clothed in harmonies of abyssal resignation. In the course of a few bars, the pain becomes so great that Schubert decided to follow the last statement of the theme with an epilogue. At the end, a descending triplet figure leads to a heartrending suspension which resolves into a chord as chilling as the grave. Schubert could not have shown more clearly the desperation that marked both him and his entire generation.

KARL BÖHMER
Translation: Charles Johnston

Vierhändiges Klavierspiel gehörte für Franz Schubert und seine Freunde so selbstverständlich zu geselligen Abenden hinzu wie für heutige junge Leute Computerspiele. Im Duo mit dem Komponisten zu musizieren, weckte in den jungen Wienern jener Epoche Emotionen, die im prosaischen Alltag zu verknöchern drohten. Sehr schön hat das einmal Anton von Spaun beschrieben: „Schubert fängt an Klavier zu spielen, was mich noch mehr verwirrt. Aber durch seine Töne wird mein Herz noch sehnsüchtiger – womöglich fühle ich mich hier noch glücklicher als vorher, wenn ich das unruhige, leere, verkehrte Streben der Menschen hier sehe, wo die Besten ohne Unterlaß darüber klagen, daß den heißesten Wünschen ihres Herzens keine Gewährung, nicht einmal eine Hoffnung dazu wird.“ Schuberts vierhändige Klaviermusik erfüllte „die heißesten Wünsche“ seiner Freunde zumindest für wenige Stunden.

Innigkeit des Ausdrucks war dabei das höchste Ziel. Schubert hat dieses Ideal in einem Brief an seine Eltern vom 25. Juli 1825 umschrieben, und zwar gerade im Zusammenhang mit seiner vierhändigen Klaviermusik: „In Oberösterreich finde ich allenthalben meine Compositionen, besonders in den Klöstern Florian und Kremsmünster, wo ich mit Beihülfe eines braven Clavierspielers meine vierhändigen Variationen und Märsche mit günstigem Erfolge producirt. Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2 Händen, die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, dass die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt.“

Zwei Märsche Ob der „brave Clavierspieler“, mit dem Schubert in Oberösterreich seine vierhändigen Märsche spielte, die bittere Ironie in diesen Stücken erkannte? Unüberhörbar ist sie im dritten der „Six Grandes Marches“, die 1825 als Schuberts Opus 40 erschienen. Über dem h-Moll-Gleichschritt des Basses erhebt sich eine fast unschuldige Melodie in D-Dur, in die immer wieder scharfe Akzente und imaginäre Blechbläser-Akkorde hineinfahren. Im zweiten Teil offenbart der Marsch seine dämonische Natur, bevor er mit einem pompösen Paukenwirbel zu Ende geht und das liebliche H-Dur-Trio einsetzt.

Was von Schuberts Märschen nach seinem Tode noch ungedruckt war, haben die Verleger rasch für ihre Zwecke ausgeschlachtet. Dabei ist Diabelli offenbar ein Missverständnis unterlaufen: Die beiden „Marches Caractéristiques“, die er 13 Monate nach Schuberts Tod veröffentlichte, sind alles andere, nur keine Märsche. Es handelt sich um zwei Sätze, die im wild drängenden Sechachteltakt den heroischen Gestus von Schuberts Orchester-Scherzi aufgreifen. Der erste „Marsch“ hebt mit imaginären Hornklängen an und entfaltet eine quasi-orchesterale Klangpracht, die sich nur mit der Marsch aus der großen C-Dur-Sinfonie vergleichen lässt.

Ländler für die Comtesse Den innigen Dialog der beiden Spieler an einer Klaviertastatur genoss Schubert dann am meisten, wenn seine Lieblingsschülerin neben ihm saß: Comtesse Caroline von Esterházy. 1818 war sie im Alter von 13 Jahren in Wien seine Schülerin geworden, worauf er den Sommer im Landschloss ihres Vaters im damals ungarischen Zeléz verbrachte (heute das slowakische Städtchen Želiezovce). Sechs Jahre später kehrte er noch einmal wieder. Nun war Caroline 19 Jahre alt, und Schubert wohnte nicht mehr im Gesindehaus, sondern im Schloss. Die beiden kamen einander näher als je zuvor, was ihn zu einigen seiner schönsten Werke „à quatre mains“ inspirierte.

Die vier Ländler D 814 finden sich in einem Autograph von insgesamt vierzehn Tänzen, die Schubert mit „Zeléz 1824 July“ datierte. Die Handschrift, die später Johannes Brahms gehörte, war offenbar für Caroline bestimmt. Bereits 1821 hatte Schubert zwei „Deutsche für die Comtesse Caroline“ komponiert, die Widmung aber offenbar wütend wieder ausgestrichen. Nun durfte er ihr ohne Zögern seine vier Ländler widmen, die an Innigkeit kaum zu übertreffen sind. Sie sind paarweise angeordnet: Der jeweils zweite Tanz bildet das Trio des ersten.

Polonaise und Rondo für die Verleger Im April 1826 bewarb sich Schubert bei Kaiser Franz II. um die Stelle des Vize-Hofkapellmeisters, die er nach dem langwierigen Auswahlverfahren natürlich nicht erhielt. Dem Bewerbungsschreiben verdanken wir zumindest die genaue Adresse seiner damaligen Wohnung „auf der Wieden No. 100 nächst der Karlskirche 5. Stiege 2. Stock“. Dort hat er noch im selben Monat Polonaisen für Klavier zu vier Händen komponiert, die schon im Juli 1826 als Opus 61 erschienen. „Lauter aufbrechende Gewitterstürme mit romantischen Regenbogen und feierlich schlummernden Welten.“ So nannte Robert Schumann bewundernd Schuberts vierhändige Polonaisen – eine Beschreibung, die auf die d-Moll-Polonaise wunderbar zutrifft.

Immer wieder baten die Verleger Schubert um vierhändige Klaviermusik, so auch Domenico Artaria im Juni 1828. Mitten in der Arbeit an seiner großen Es-Dur-Messe schrieb er daraufhin das A-Dur-Rondo für Klavier zu vier Händen, ein 310 Takte langes „Allegretto quasi Andantino“, das schon die Finalsätze seiner letzten Klaviersonaten vorweg nimmt.

Variationen aus Zeléz Die reifste Frucht von Schuberts letztem slowakischem Sommer 1824 waren seine Variationen in As-Dur über ein eigenes Thema. Im Juli 1824 schrieb er aus Zeléz an seinen Freund Moritz von Schwind: „Ich habe eine große Sonate u. Variationen zu 4 Hände componirt, welche letztere sich eines besonderen Beyfalls hier erfreuen, da ich aber dem Geschmack der Ungarn nicht ganz traue, so überlasse ich's Dir u. den Wienern, darüber zu entscheiden.“ Auch bei den Wienern fanden diese wahrhaft großen Variationen rasch Anklang. Bereits im Februar 1825 wurden sie als Schuberts Opus 35 gedruckt. Jedem Wiener Zuhörer musste dabei sofort auffallen, dass die Harmoniefolge des As-Dur-Themas dem berühmten Allegretto aus Beethovens Siebter Sinfonie ähnlich war. Schubert hat diese absteigende Akkordfolge häufig verwendet, etwa im „Gesang der Geister über den Wassern“ oder im großen G-Dur-Streichquartett. Sie scheint für ihn eine Ahnung des Unendlichen bezeichnet zu haben, was die Stilhöhe seiner wundervollen As-Dur-Variationen treffend umreißt.

Fantasie f-Moll Schuberts bevorzugter Duopartner in seinem letzten Lebensjahr war der aus München stammende Komponist Franz Lachner. Im Mai 1828 spielten die Beiden zum ersten Mal die f-Moll-Fantasie dem gemeinsamen Freund Eduard von Bauernfeld vor. Gedruckt wurde sie erst vier Monate nach Schuberts Tod, im März 1829, und zwar mit einer Widmung an Comtesse Caroline von Esterházy. Noch 1828 hatte Bauernfeld seinem Tagebuch anvertraut: „Schubert scheint ernsthaft in die Comtesse E. verliebt. Mir gefällt das von ihm.“ An einer anderen Stelle seiner Erinnerungen bemerkte Bauernfeld, die Comtesse sei Schuberts „ideelle Liebe“ gewesen „vermittelnd, versöhnlich, ausgleichend... seine sichtbare, wohlthätige Muse“. Ausgerechnet ihr wurde nach seinem Tod die erschütternde f-Moll-Fantasie gewidmet.

Sie ist äußerlich einsätzig, aber in vier rudimentäre Sätze untergliedert. Wie der autographe Entwurf zeigt, entschloss sich Schubert erst nachträglich, eine Fuge ans Ende zu setzen. Vorbild dafür wie für den gesamten Aufbau war seine „Wandererfantasia“ von 1822. Das Scherzo sollte als Trio ursprünglich einen Marsch enthalten. Das immer wiederkehrende Mottothema verbreitet vom ersten Takt an abgrundtiefe Traurigkeit. Der dreifache Aufschwung zur Quart im punktierten Rhythmus und die schmerzliche kleine Sekund wirken über dem schreitenden Klanggrund wie das Bild eines Wanderers, der mit einem wehmütigen Lied auf den Lippen durch die Einsamkeit zieht. In einer für Schubert typischen Weise beschwört eine Wendung nach F-Dur selige Erinnerungen herauf, bevor mit dem ersten Forte das tragische Schicksal unerbittlich hereinbricht. Es wird durch ein Marcato-Motiv verkörpert, das schon hier imitatorisch durchgeführt wird. Am Ende der Fantasie wird es zum Thema der Fuge. Das Largo beginnt durch chromatische Rückung in fis-Moll mit barocken punktierten Rhythmen, die am Ende wiederholt werden. Im Fis-Dur-Mittelteil erklingt über Triolenbegleitung eine süßliche Melodie, die im Kanon zwischen Oberstimme und Bass ausgeführt wird. Auch das Scherzo steht in fis, so dass zwischen den f-Moll-Ecksätzen eine eigene Sphäre entsteht – wie eine Rückblende auf frühere Träume und Kämpfe. Das Trio „con delicatezza“ weicht über D-Dur bis nach C-Dur und B-Dur aus, das Scherzo selbst nach A-Dur und Fis-Dur. Aus letzterem führt ein enharmonisch verwechseltes Cis zurück zum f-Moll-Hauptthema. Seine Reprise leitet das fugierte Finale ein, das nach einer unerbittlichen Steigerung auf dem Höhepunkt plötzlich abbricht. Nach einer riesigen Generalpause setzt von neuem das Mottothema ein, nun in Harmonien von abgrundtiefer Resignation gehüllt. Im Laufe weniger Takte wird der Schmerz so groß, dass Schubert dem letzten Themenzitat einen Epilog folgen ließ. Am Ende mündet ein Triolenabgang in einen herzzerreißenden Vorhalt, der sich in einen Grabesakkord auflöst. Deutlicher hätte Schubert nicht zeigen können, welche Hoffnungslosigkeit ihn und seine Generation prägte.

KARL BÖHMER

Sélection discographique

Also available digitally / Disponibles également en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Trios no.6 & 7 "Archduke"

Isabelle Faust, violin

Jean-Guihen Queyras, cello

Alexander Melnikov, piano

CD HMC 902125

Diabelli Variations

Andreas Staier, fortepiano

CD HMC 902091



JOHANNES BRAHMS

Violin Sonatas no.2 & 3

(with SCHUMANN : Romances op.94)

Isabelle Faust, violin

Alexander Melnikov, piano

CD HMC 902219



Horn Trio. Fantasias op.116

Violin Sonata no.1

Isabelle Faust, violin

Alexander Melnikov, piano

T. van der Zwart, horn

CD HMA 1951981



FRANZ SCHUBERT

Duets for piano & violin

Isabelle Faust, violin

Alexander Melnikov, piano

CD HMC 901870

Piano Trios opp.99 & 100. Nocturne op.148

Daniel Sepec, violin. Roel Dieltiens, cello

Andreas Staier, fortepiano

2CD HMC 902233.34

ROBERT SCHUMANN

Piano Concerto. Piano Trio no.1

Alexander Melnikov, piano

Isabelle Faust, violin - Jean Guihen Queyras, cello

Freiburger Barockorchester dir. Pablo Heras-Casado

CD HMC 902198

Staier plays Schumann. Variations & Fantasiestücke

Andreas Staier, piano

CD HMX 2908739.41





harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles

Une production "Les siècles" © 2017

Enregistrement mars 2015, Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

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

Couverture : Friedrich, Caspar David, Deux hommes au bord de la mer au lever du clair de lune, c.1817

Berlin, SMB, Nationalgalerie, akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902227