



FRANZ SCHUBERT  
PIANO TRIOS  
OP. 99 & 100

*Andreas Staier | Daniel Sepec | Roel Dieltiens*

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

## Piano Trios

### Trio pour piano, violon et violoncelle op.99 D.898

Si bémol majeur / *B flat major* / B-Dur

- |   |                           |       |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro moderato       | 14'45 |
| 2 | II. Andante un poco mosso | 11'01 |
| 3 | III. Scherzo-Allegro      | 06'46 |
| 4 | IV. Rondo-Allegro vivace  | 09'25 |

### Nocturne op.148 D.897

Mi bémol majeur / *E flat major* / Es-Dur

- |   |        |       |
|---|--------|-------|
| 5 | Adagio | 09'38 |
|---|--------|-------|

### Trio pour piano, violon et violoncelle op.100 D.929

Mi bémol majeur / *E flat major* / Es-Dur

- |   |                                   |       |
|---|-----------------------------------|-------|
| 6 | I. Allegro                        | 16'03 |
| 7 | II. Andante con moto              | 09'27 |
| 8 | III. Scherzando. Allegro moderato | 06'40 |
| 9 | IV. Allegro moderato              | 13'19 |

**Andreas Staier**

*fortepiano Christopher Clarke (1996) after Conrad Graf, Vienna 1827*

**Daniel Sepec**

*violin Lorenzo Storioni, Cremona 1780*

**Roel Dieltiens**

*violoncello Marten Cornelissen (1992) after Stradivarius*

## “Un seul regard sur le trio de Schubert – et toute la misère de la condition humaine disparaît, le monde est comme neuf.”

C'est en ces termes enthousiastes que Robert Schumann conclut en 1836 un long “Panorama critique” consacré, dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, à divers trios récemment publiés. Le trio en Si bémol majeur D.898 de Franz Schubert venait en effet tout juste de paraître aux éditions Anton Diabelli sous le numéro d'opus 99, huit ans tout de même après la mort du compositeur. Son autre grand trio avec piano en Mi bémol majeur D.929 (op. 100) avait en revanche été publié du vivant de celui-ci, même si rien ne permet d'affirmer qu'il eut l'occasion d'en voir encore un exemplaire avant sa mort le 19 novembre 1828.

À l'instar des histoires éditoriales bien différentes qu'ont connues ces œuvres, la connaissance que nous avons de leur genèse et des circonstances de leur écriture est très inégale d'un cas à l'autre. Nous sommes assez bien informés au sujet du trio en Mi bémol majeur, commencé en novembre 1827 et créé dès le 26 décembre de la même année – Schubert rapporte lui-même à l'éditeur Schott que “lors de [son] concert, la salle était comble et [que] le trio fut très chaleureusement acclamé.” Pour le trio en Si bémol majeur, nous en sommes en revanche réduits à des hypothèses. Probablement le premier des deux à avoir été composé (ce que laisse entendre le numéro d'opus, visiblement indiqué par Schubert lui-même), il semble avoir été, lui aussi, une œuvre de la maturité. Mais le manque de certitudes à ce sujet a donné lieu à des théories très divergentes, voire opposées. Une chose est sûre cependant : ces deux trios comptent parmi les plus grandes œuvres que Schubert ait écrites à la fin de sa vie.

Bien qu'il soit toujours resté un peu dans l'ombre de son “frère” plus dramatique, le **trio en Si bémol majeur op.99** possède une beauté singulière. Au contraire des dernières œuvres de musique de chambre pour cordes, le ton en reste toujours aimable ; l'historien de la musique Alfred Einstein (un cousin du physicien) souligne que ces deux trios sont, “après le Quintette *La Truite*”, les pièces dans lesquelles Schubert réalise “la fusion la plus réussie de l'esprit de sociabilité et de l'essence même de la musique de chambre.” De grandes mélodies tendues sur des rythmes à la pulsation en quelque sorte végétative caractérisent l'œuvre dès ses premières mesures, dans la reprise immédiate – malgré son ampleur – du thème initial, pétillant de vie. Après seulement deux mesures de transition – un *la* solitaire au violoncelle – le thème secondaire lui succède : c'est là une des plus belles inspirations de Schubert, qui présente soudain, après une introduction très conventionnelle, un tournant harmonique saisissant. Si Schubert s'est ici laissé inspirer par le caractère “romantique” du Trio “à l'Archiduc” de Beethoven, il en a incontestablement radicalisé le procédé.

Cette pièce est pourtant plus qu'une aimable harmonie. Einstein a constaté des similitudes entre le premier mouvement et le lied *Des Sängers Habe* [Les biens du chanteur] D.832 : “Schlagt mein ganzes Glück in Splitter, Nehmt mir alle Habe gleich, Lasset mir nur meine Zither, Und ich bleibe froh und reich !”.<sup>1</sup> Il est vrai que l'une des figures caractéristiques de la partie de piano, qui donne de la fluidité à ce mouvement, trouve une préfiguration dans ce lied composé en 1825. L'Andante un poco mosso est un exemple saisissant du “contrepoint végétatif” de Schubert : tandis que la mélodie au violoncelle n'est d'abord accompagnée que par de simples accords, elle se voit ornée, lors de sa reprise, d'un nombre croissant de mélodies et de voix secondaires d'invention libre qui en amplifient encore l'intensité mélodique : “Un rêve délicieux, l'expression même du cours de sentiments tellement humains.” (Schumann) La partie médiane, qui débute en do mineur, est d'une facture plus simple, mais rien moins expressive. Le Scherzo, avec sa partie centrale évoquant une valse, dans laquelle le

“contrepoint végétatif” s'épanouit entre les différentes parties de cordes de manière similaire bien que plus retenue, et surtout le finale illustrent à merveille la technique schubertienne du “travail rythmique et motivique”, qui voit une carrure rythmique de quatre mesures (long – long – court, court – long) dominer la musique sur une large portion (un motif déjà anticipé dans l'accentuation du thème du rondo, qui joue un rôle de moindre importance) : ce ne sont pas ici les thèmes ou les mélodies qui jouent le premier rôle, mais la pulsation même de la musique, en laquelle on peut avoir une entière confiance car elle semble ne jamais s'interrompre. “Que cette œuvre posthume nous soit un précieux héritage !” – c'est par ces mots que Schumann conclut sa critique. “Le temps, qui fait naître tant de si belles choses, ne nous gratifiera pas de sitôt d'un second Schubert.”

À la même époque environ, Schubert composa également, pour la même distribution, un Adagio qui reste une énigme : s'agissait-il de la première esquisse d'un mouvement lent destiné au premier trio, rejetée par la suite ? Ou de l'ébauche d'une “suite” à ce même trio ? Il semble peu plausible que Schubert ait composé un aussi long mouvement dans l'idée qu'il reste isolé. Il est sûr, en revanche, que le titre de “**Notturmo**” fut ajouté par l'éditeur Anton Diabelli lorsqu'il publia cette pièce en 1846, bien des années après la mort du compositeur. Cette dénomination lui fut probablement suggérée par les accords de piano du début, égrenés comme s'ils étaient joués à la harpe et bientôt rejoints par une grande mélodie de caractère hymnique jouée à la tierce par le violon et le violoncelle. Comme très souvent chez Schubert, cette cellule d'une mesure entière (des accords égrenés au piano, puis une anacrouse sous forme de double croches aux cordes) est conservée assez longuement une fois établie, les cordes et le piano intervertissant subtilement leurs rôles puisque la dernière mesure des cordes est déjà la première de la répétition de la mélodie, qui devrait être confiée au piano, tandis que celui-ci anticipe la première mesure de la petite coda qui module vers la tonalité de la bémol mineur. La partie contrastante est très différente : une tonalité de Mi majeur, une rythme ternaire à 3/4 et, sur une cascade de triolets, une mélodie triomphante, comme si la partie était déjà gagnée ; ainsi qu'en témoigne le retour très retenu vers la partie principale, il n'en est rien. Celle-ci se trouve ornée de guirlandes rêveuses dans un registre aigu, lors de la répétition. Enfin, dans une petite coda qui suit la reprise de la partie contrastée en Do majeur, ce sont des trilles lumineuses comme des chants d'oiseau qui surplombent au piano la mélodie des cordes.

Le **second grand trio avec piano op.100** de Schubert est d'une tonalité plus aimable que d'autres œuvres plus tardives. Le premier mouvement est assez badin, voire espiègle ; un motif circulaire développé à partir d'un thème principal au caractère hardi donne lieu à de nombreux épisodes entre lesquels est toutefois maintenue une grande cohérence, il présente dans la partie finale, songeuse et plus étendue, des traits plus soucieux, presque inquiets, voire assez sombres dans leur développement. De même, le thème secondaire au caractère à la fois triste et empreint de tendresse, qui commence, en une modulation instable, dans la tonalité relative de si mineur pour s'achever en Mi bémol majeur, montre que dans les œuvres tardives de Schubert aussi, la frontière entre convivialité et solitude est des plus ténues.

Avant le Scherzando, dont le ton léger et enjoué fait presque perdre de vue que son thème principal est écrit sous la forme d'un canon rigoureux entre piano et violon, le cœur de cette œuvre est cependant constitué du mouvement lent, Andante con moto : il se présente paradoxalement comme une marche funèbre qui renoncerait pourtant à tout caractère solennel au profit d'une dimension nostalgique et de caractère profondément privé (Schumann : “un soupir qui s'amplifie jusqu'au cri d'angoisse”) ; même l'épisode contrastant dans une tonalité majeure est plus mélancolique que véritablement libérateur.

Ce mouvement a une histoire particulière. On rapporte qu'un ténor suédois du nom d'Isak Albert Berg (c'est ainsi du moins que s'en souvient trente ans plus tard Leopold von Sonnleithner) interpréta, lors d'un séjour à Vienne durant l'hiver 1827/28, des chants populaires suédois “d'une extraordinaire beauté”. Schubert en aurait été émerveillé au point de s'inspirer des plus beaux d'entre eux pour concevoir les thèmes de son trio en mi bémol. Ce commentaire resta longtemps mystérieux, car c'est en vain que l'on chercha dans le folklore suédois la trace des thèmes schubertiens. Ce n'est qu'en 1978 que l'on découvrit dans une bibliothèque viennoise un manuscrit comprenant des chants suédois :

<sup>1</sup> “Détruisez mon bonheur, prenez tout ce que je possède, peu m'importe, si vous ne me laissez que ma cithare, elle suffira à mon bonheur et à ma richesse.”

il s'agissait là très vraisemblablement du répertoire interprété par Berg – non pas ces chants populaires suédois dont on n'avait réussi à retrouver la trace, mais plus probablement des compositions propres écrites dans la veine populaire. L'un d'entre eux, *Se solen sjunker* ("Vois le soleil décliner") est à l'origine du thème du mouvement lent, à la fois sublime et quelque peu oppressant ; à l'origine, mais pas davantage. La mélodie de cet air ne présente que bien peu de similitudes avec le mouvement schubertien, la reprise la plus frappante étant un intervalle descendant d'une octave apparaissant à deux reprises sur le mot "Farväl" ("Adieu") ainsi que la formule finale qui lui fait suite. Le début élégiaque, si troublant, est cependant typiquement schubertien. Personne d'autre que lui n'aurait su développer un tel mouvement à partir de cette mélodie.

Nous pouvons suivre très précisément la genèse des trois premiers mouvements de ce trio, en particulier celle de ce mouvement-ci, car la Société des Amis de la Musique de Vienne conserve dans ses archives une ébauche de la partition de l'œuvre, issue du fonds légué par Johannes Brahms. Elle témoigne d'une grande assurance dans le projet d'ensemble mais révèle aussi plusieurs divergences fascinantes par rapport à la version définitive. Ainsi la seconde partie du premier mouvement était-elle initialement notée une quinte plus haut ; le Scherzando commençait sans anacrouse et dans le mouvement lent, il y avait à l'origine, avant l'entrée de la mélodie au violoncelle, non pas deux mais trois mesures durant lesquelles le piano scandait le rythme de marche. C'est d'ailleurs ce mouvement qui présente les divergences les plus nombreuses – et les plus frappantes : il s'en dégage une impression d'ensemble plus rude, plus riche en aspérités, plus tourmentée ; il y manque çà et là un certain contrepoint lyrique ainsi que des transitions moins abruptes ; dans un passage enfin, le violon joue, sur un trait de piano chromatique ascendant, un motif qui rappelle sans aucun doute le motif du destin de la cinquième symphonie de Beethoven. Ce mouvement était-il à l'origine une marche funèbre à la mémoire de Beethoven, décédé le 16 mars 1827, s'agissait-il d'un "adieu" ("Farväl") musical sans paroles ? Si c'est le cas, Schubert en a cependant habilement masqué la signification, car parmi les modifications apportées à la version finale, on relève la suppression de cette "citation".

Schubert a souligné la signification exceptionnelle de ce mouvement en le citant intégralement (une occurrence unique dans son œuvre instrumentale) dans le finale au ton mutin, non comme un corps étranger, mais comme un élément parfaitement intégré à la structure. Dans un passage de la version initiale, le thème de la marche funèbre se trouvait même combiné en contrepoint avec le thème secondaire du finale, plus joyeux et que la répétition de croches rend plus agile – une idée qui ne convainc cependant pas vraiment et qui fut supprimée dans la version finale. À la fin, en quelque sorte à la dernière minute, cette citation s'éclaircit soudain vers la tonalité majeure (une dramaturgie souvent mobilisée par Beethoven, mais beaucoup plus rare chez Schubert) : Mort et Transfiguration, en somme. C'est peut-être un hasard si cette œuvre fut jouée le jour même du premier anniversaire de la mort de Beethoven, lors du seul concert que Schubert ait organisé lui-même – mais c'est alors un hasard à haute valeur symbolique.

WOLFGANG FUHRMANN

Traduction : Elisabeth Rothmund

## ‘One glance at Schubert’s trio, and the miserable hustle and bustle of human existence vanishes, the world takes on fresh lustre’,

wrote an enthusiastic Robert Schumann in the *Neue Zeitschrift für Musik* of 1836, at the end of a long ‘critical survey’ of various newly published compositions for piano trio. In fact, Franz Schubert’s Trio in B flat major D898 had only just been published by Anton Diabelli as ‘op.99’, that is, eight years after the composer’s death. His other great trio, the E flat major D929 (op.100), by contrast, had already been printed by the Leipzig firm of Probst during the composer’s lifetime – although it is not quite certain whether Schubert had seen a copy of it before he died on 19 November 1828.

Our knowledge of the genesis of and stimulus for the two works is as disparate as this publication history. With the E flat Trio we are on firm ground – it was begun in November 1827 and premiered as early as 26 December, when it ‘was received with extraordinary applause at my concert in a packed hall’, according to Schubert’s account to the publisher Schott. About the B flat major Trio, on the other hand, there is only speculation. This too is certainly a mature work and may have been the earlier of the two (as is suggested by the opus number, which may well stem from Schubert himself); but the situation is unclear and has given rise to conflicting theories. One thing, however, is incontrovertible: both trios are among the greatest works of the ‘late’ Schubert.

Although it is always slightly overshadowed by its more dramatic brother, the **Trio in B flat op.99** is a work with a beauty all its own. As it happens, the tone of both trios – very unlike that of Schubert’s late chamber music for strings – always remains engaging; the music historian Alfred Einstein (a cousin of the physicist) pointed out that they were, ‘after the ‘Trout’ Quintet, the two works in which Schubert achieved the purest blend of the ‘sociable’ spirit with that of true chamber music’. The Trio in B flat is characterised by broad, sweeping melodies over what might be called ‘organic’ pulsating rhythms, as at the very beginning when the exuberant first theme, in spite of its expansive nature, is immediately repeated. After just two bars of transition – a solitary *a*” on the cello – the second subject follows on directly: one of Schubert’s most beautiful inspirations, which suddenly gives a conventional opening formula a poignant harmonic twist. If Schubert was stimulated here by the ‘Romantic’ Beethoven of the ‘Archduke’ Trio, he radicalised the older composer’s procedures.

Yet the piece is not all unproblematic euphony. Einstein drew attention to the similarities of the first movement to the song *Des Sängers Habe* (The minstrel’s possessions) D832, which begins:

Schlagt mein ganzes Glück in Splitter,  
Nehmt mir alle Habe gleich,  
Lasset mir nur meine Zither,  
Und ich bleibe froh und reich!<sup>2</sup>

And one of the characteristic piano figurations that makes the movement flow so smoothly is indeed anticipated in this song written in 1825.

The Andante un poco mosso is an affecting example of Schubert’s ‘organic counterpoint’. While the opening cello melody initially has a very simple chordal accompaniment, its recurrences are increasingly decorated with freely invented countermelodies and accompanying voices, which further heighten the melodic intensity: ‘a blissful dream, reflecting the ebb and flow of deeply human feelings’ (Schumann). More low-key, but no less expressive is the central part of the movement, which begins in C minor. The Scherzo, with its waltz-like middle section, in which the ‘organic counterpoint’ blossoms between the strings in similar, albeit more moderate fashion, and more especially the finale are shining examples of Schubert’s technique of ‘rhythmic-motivic working’, in which a four-bar macro-rhythm (long - long - short, short - long) dominates the music over long stretches (and is already anticipated in the

accentuation of the rondo theme itself, which plays a lesser role). Here it is not themes or melodies that occupy the foreground, but the actual pulse of the music, an eminently reliable companion, since it never seems to end. ‘May his surviving œuvre be a precious heritage for us!’, Schumann concluded his review. ‘However numerous and beautiful the progeny of Father Time may be, he will not soon give us a second Schubert.’

Around the same time as this trio, Schubert also wrote an Adagio for the same forces that poses a conundrum. Was it the discarded first draft of a slow movement for the Trio in B flat? Or a sketch for a planned ‘continuation’? It seems hardly credible that Schubert would have composed such a large-scale movement simply as a freestanding entity. What is certain, in any case, is that when the publisher Anton Diabelli printed the piece in 1846 (long after Schubert’s death), he arbitrarily added the title ‘**Notturmo**’. This name was probably inspired by the harp-like chords in the piano at the beginning, over which the violin and cello then enter with a slowly swaying, hymn-like melody in thirds. As so often with Schubert, this one-bar motion module (harp music in the piano, semiquaver anacrusis in the strings), once established, is maintained over long stretches, with strings and piano subtly exchanging roles – the last bar of the strings is already the first bar of the reprise of the melody, which is in fact to be entrusted to the piano, and the latter in turn anticipates the first bar of the brief coda, which moves into A flat minor. Entirely different from this is the contrasting section, which changes not only key (E major) but even time signature (3/4), and strikes up an almost triumphal ascending melody over rushing triplets – as if the struggle were already over. That this is not the case is shown by the very subdued lead-back to the main section, which is decorated on its repetition with dreamy garlands in the high register. Finally – after the return of the contrasting section, now in C major – bright trills in the piano, twittering like birds, sound above the string melody in a short coda.-

Schubert’s **second great piano trio op.100** also adopts a more ingratiating, sociable tone than others among his ‘late’ works. The first movement is pert, even playful; a recurring turn-like figure developed from the swashbuckling main theme holds its diverse episodes together, but takes on brooding traits in the (pensively extended) closing group and even tends towards grimness in the development. The sad and tender second theme, which begins by modulating erratically into the third-related key of B minor and ends in E flat major, also demonstrates in its way that in late Schubert there is always but a single step from sociability to solitude.

The heart of this work, however – preceding the Scherzando, whose playfully light tone almost conceals the fact that its main theme is composed as a strict canon between piano and violin – is the slow movement, Andante con moto. This has the paradoxical character of a C minor funeral march, but one that leaves an impression not of statesmanlike solemnity, but of deeply intimate melancholy (Schumann: ‘a sigh that rises to shrieking anguish’); even the contrasting major episode seems more nostalgic than liberating.

This movement is something of a special case. According to Leopold von Sonnleithner, writing thirty years later, a Swedish tenor named Isak Albert Berg gave ‘exquisitely lovely’ performances of Swedish folksongs while staying in Vienna in the winter of 1827/28. Sonnleithner adds that Schubert was so entranced by this that he used ‘the most delightful of them as themes in the E flat Trio’. This remark long remained puzzling, because scholars searched in vain for Schubertian themes in the folklore of Sweden. Only in 1978 was a manuscript of Swedish songs discovered in a Viennese library that probably contains copies of the repertory sung by Berg – doubtless less those elusive Swedish ‘folksongs’ than his own compositions ‘in folk style’. One of them, *Se solen sjunker* (See, the sun sinks), served as a stimulus for the bewitchingly beautiful theme of the slow movement; a stimulus, no more. The melody of the fine song initially shows little resemblance to Schubert’s movement: the most noticeable borrowing is the repeated octave drop on the word ‘Farväl’ (Farewell) and the subsequent concluding phrase. The compelling elegiac opening is wholly Schubertian. No one else would have been capable of deriving such a movement from this song.

<sup>2</sup> Shatter all my happiness in pieces, / Take from me all I possess, / Leave me only my zither, / And I will remain happy and rich.

We can get a precise idea of the genesis of the trio, and this movement in particular, because the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna preserves in its archives a draft score of the first three movements that comes from the estate of Johannes Brahms. It shows both great assurance in the overall design and some fascinating details that deviate from the final version. For example, the second group of the first movement was originally pitched a fifth higher; the Scherzando began without an upbeat; and in the slow movement, before the entry of the melody in the cello, there were initially not two, but three bars in the piano drumming out the march-like rhythm. But in the Andante con moto the differences are even more numerous and striking. The movement seems harsher, more angular, more troubled; many lyrical counterpoints and smooth transitions are absent, and in one passage the violin intones, over a surging chromatic run in the piano, a motif that unmistakably recalls the 'Fate' motto from Beethoven's Fifth Symphony. Was this movement intended as a funeral march for Beethoven himself, who had died on 26 March 1827, and to whom the music could in this way wordlessly bid 'Farväl'? If so, then Schubert subsequently obscured this reference, because along with many other changes he deleted the 'quotation' in the final version.

Schubert underlined the exceptional status of this movement by – uniquely in his entire instrumental output – quoting it at length in the playful finale, not as a foreign body, but integrated into its structure. In a passage of the first version, the funeral march theme was even combined in counterpoint with the repeated quavers of the finale's cheerful second theme – a not entirely convincing idea that he struck out of the final version. At the end, as if at the last minute, the gloomy march brightens up and emerges in the major key (a dramaturgical device frequently used by Beethoven but seldom by Schubert): Death and Transfiguration, as it were. It may be just a coincidence that this piece was premiered on the actual first anniversary of Beethoven's death, in the only concert Schubert ever organised himself – but it is a highly symbolic one.

WOLFGANG FUHRMANN  
*Translation: Charles Johnston*

## „Ein Blick auf das Trio von Schubert – und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück, und die Welt glänzt wieder frisch“,

so jubelte Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* von 1836, am Ende einer langen „Kritischen Umschau“ unter verschiedenen neu erschienenen Triokompositionen. Tatsächlich war gerade erst Franz Schuberts B-Dur-Trio D 898 im Verlag Anton Diabelli als „op. 99“ erschienen, acht Jahre nach dem Tod des Komponisten mithin. Dessen anderes großes Klaviertrio in Es-Dur D 929 (op. 100) hingegen war beim Leipziger Verlag Probst bereits zu Schuberts Lebzeiten gedruckt worden – es ist jedoch nicht ganz sicher, ob Schubert noch ein Exemplar davon gesehen hat, bevor er am 19. November 1828 starb.

Ebenso ungleich wie diese Publikationsgeschichte ist unser Wissen über Entstehung und Anlass der beiden Werke. Beim Es-Dur-Trio wissen wir gut Bescheid – es wurde im November 1827 begonnen und schon am 26. Dezember uraufgeführt, wobei es nach Schuberts Bericht an den Verleger Schott „in meinem Concert bey gedrängt vollem Saale mit außerordentlichem Beyfall aufgenommen wurde“. Über das B-Dur-Trio gibt es hingegen nur Spekulationen. Sicherlich ist auch dies ein reifes Werk und könnte das frühere der beiden gewesen sein (worauf die vermutlich noch auf Schubert selbst zurückgehende Opuszahl hindeutet); doch ist die Sachlage unklar und hat zu widersprüchlichen Theorien Anlass gegeben. Eines steht aber fest: Beide Klaviertrios gehören zu den großartigsten Werken des „späten“ Schubert.

Obwohl es immer ein wenig im Schatten seines dramatischeren Bruders steht, ist das **B-Dur-Trio op.99** ein Werk von eigener Schönheit. Tatsächlich bleibt der Ton, sehr im Gegensatz zu Schuberts später Kammermusik für Streicher, immer verbindlich – der Musikhistoriker Alfred Einstein (ein Vetter des Physikers) hat darauf hingewiesen, dass in ihnen wie im Forellen-Quintett sich „das ‚Gesellschaftliche‘ mit dem echt Kammermusikalischen“ in Schuberts Musik „am reinsten verschmolzen“ hätten. Großböige Melodien über gleichsam vegetativ pulsierenden Rhythmen prägen das Stück – so gleich zu Beginn, wenn das Lebensfreude versprühende erste Thema trotz seiner Ausdehnung sofort wiederholt wird, worauf sich mit gerade mal zwei Takten Überleitung – einem einsamen „a“ des Cello – das Seitenthema anschließt, eine von Schuberts schönsten Eingebungen, die aus einer konventionellen Eröffnungsfloskel plötzlich zu einer ergreifenden harmonischen Wendung findet. Wenn Schubert sich hier vom „romantischen“ Beethoven des Erzherzog-Trios hat anregen lassen, dann hat er dessen Verfahren radikalisiert.

Und doch ist das Stück nicht nur unproblematischer Wohlklang. Einstein hat auf Ähnlichkeiten des ersten Satzes zu dem Lied „Des Sängers Habe“ D 832 aufmerksam gemacht, in dem es heißt: „Schlagt mein ganzes Glück in Splitter, Nehmt mir alle Habe gleich, Lasset mir nur meine Zither, Und ich bleibe froh und reich!“ In der Tat ist eine der charakteristischen Klavierfigurationen, die diesen Satz fließen lassen, in diesem 1825 entstandenen Lied vorweggenommen. Das Andante un poco mosso ist ein ergreifendes Beispiel für Schuberts „vegetativen Kontrapunkt“: Während die Melodie des Cellos zu Beginn eine ganz einfache akkordische Begleitung hat, wird sie bei ihren Wiederholungen immer mehr von frei hinzuerfundenen Nebenmelodien, Nebenstimmen ausgeschmückt, die die melodische Intensität noch steigern: „ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung“ (Schumann). Einfacher gehalten, aber nicht weniger ausdrucksvoll ist der in c-moll anhebende Mittelteil. Das Scherzo mit seinem walzerartigen Mittelteil, in dem der „vegetative Kontrapunkt“ ähnlich, wenn auch verhaltener, zwischen den Streichern blüht, vor allem aber das Finale sind glänzende Beispiele für Schuberts Technik der „rhythmisch-motivischen Arbeit“, in der ein viertaktiger Großrhythmus (lang – lang – kurz, kurz – lang) über weite Strecken die Musik beherrscht (und schon in der Akzentuierung des eigentlichen Rondotheemas, das eine geringere Rolle spielt, vorweggenommen wird): Nicht Themen oder Melodien spielen hier die Hauptrolle, sondern der Puls der Musik selbst, dem man sich anvertrauen kann, weil er niemals zu Ende gehen scheint. „Sei uns das hinterlassene Werk ein teures Vermächtnis!“

schloss Schumann seine Rezension. „Die Zeit, so zahllos und Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie so bald nicht wieder.“

Etwa zur selben Zeit wie dieses Trio entstand auch ein Adagio für dieselbe Besetzung, das Rätsel aufgibt: Handelte es sich um den verworfenen ersten Entwurf eines langsamen Satzes für das erste Trio? Oder um einen Entwurf für eine geplante „Fortsetzung“? Es erscheint kaum glaublich, dass Schubert einen so groß angelegten Satz einfach für sich stehend komponiert hätte. Fest steht aber jedenfalls, dass der Verleger Anton Diabelli, als er das Stück 1846 (also lange nach Schuberts Tod) druckte, den Titel „**Notturno**“ eigenmächtig hinzugefügt hat. Angeregt wurde diese Bezeichnung wohl durch die harfenartigen Akkorde im Klavier zu Beginn, zu denen Violine und Cello mit einer langgeschwungenen hymnischen Melodie in Terzen treten. Wie so oft bei Schubert wird dieses ganztaktige Bewegungsmodul (Harfenklänge im Klavier, Sechzehntelauftakt in den Streichern), einmal etabliert, über längere Strecken hinweg aufrechterhalten, wobei Streicher und Klavier subtil die Rollen tauschen – der letzte Takt der Streicher ist schon der erste der Wiederholung der Melodie, die eigentlich dem Klavier anvertraut wäre, und dieses wiederum nimmt den ersten Takt der kleinen, nach a-moll gehenden Coda vorweg. Ganz anders der Kontrastteil, der nicht nur die Tonart (E-Dur), sondern sogar die Taktart (3/4) wechselt und über rauschenden Triolen eine fast triumphal aufsteigende Melodie anstimmt – als wäre schon alles gewonnen. Dass es dies nicht ist, davon zeugt die sehr verhaltene Rückleitung zum Hauptteil, der bei seiner Wiederholung mit träumerischen Girlanden im hohen Register verziert wird. Zuletzt – nach der Wiederkehr des Kontrastteils in C-Dur – übertönen in einer kleinen Coda vogelhaft zwitschernde helle Triller im Klavier die Streichermelodie.

Auch Schuberts **zweites großes Klaviertrio op.100** schlägt einen gesellschaftlich verbindlicheren Ton an als andere der „späten“ Werke. Der erste Satz ist burschikos, auch verspielt; eine aus dem draufgängerischen Hauptthema entwickelte Drehfigur hält seine vielfältigen Episoden zusammen, entwickelt aber in der Schlussgruppe – nachdenklich gedehnt – grüblerische und in der Durchführung sogar düstere Züge. Auch das traurig-zarte Seitenthema, das modulatorisch unsterk in der terzverwandten Tonart h-moll beginnt und in Es-Dur endet, zeigt, dass auch beim späten Schubert vom Geselligen zur Einsamkeit immer nur ein Schritt ist.

Herzstück dieses Werks aber ist – vor dem Scherzo, dessen spielerisch leichter Ton fast verbirgt, dass sein Hauptthema als strenger Kanon zwischen Klavier und Geige komponiert wird – der langsame Satz, Andante con moto: Er hat den paradoxen Charakter eines c-moll-Trauermarsches, der nicht feierlich, nicht staatstragend, sondern wehmütig und zutiefst privat wirkt (Schumann: „ein Seufzer, der sich bis zur schreienden Herzensangst steigert“); selbst die kontrastierende Dur-Episode wirkt eher nostalgisch als befreiend.

Mit diesem Satz hat es eine besondere Bewandnis. Ein schwedischer Tenor namens Isak Albert Berg habe (so erinnerte sich Leopold von Sonnleithner 30 Jahre später) während eines Wien-Aufenthalts im Winter 1827/28 schwedische Volkslieder „vorzüglich schön“ gesungen. Schubert sei davon so entzückt gewesen, dass er „die vorzüglichsten davon als Themen zu dem Es-Trio“ verwendet habe. Lange Zeit blieb diese Bemerkung rätselhaft, denn in der Folklore Schwedens suchte man vergeblich nach Schubert-Themen. Erst 1978 wurde in einer Wiener Bibliothek eine Handschrift mit schwedischen Liedern entdeckt, bei der es sich wohl um Abschriften des von Berg gesungenen Repertoires handelte – wohl weniger jene ungreifbaren schwedischen Volkslieder als eigene Kompositionen „im Volkston“. Eines davon, *Se solen sjunker* (Sieh die Sonne versinken), diente als Anregung für das berückend schöne Thema des langsamen Satzes; als Anregung – mehr nicht. Die Melodie dieses schönen Liedes weist anfangs kaum Ähnlichkeit mit Schuberts Satz auf, die auffälligste Übernahme ist ein wiederholter Oktavfall auf „Farväl“ (Leb wohl) und die anschließende Schlusswendung. Der fesselnde, elegische Beginn ist ganz schubertisch. Kein anderer hätte aus diesem Lied einen solchen Satz herauszuspinnen gewusst.

Wir können den Entstehungsprozess des ganzen Trios und speziell dieses Satzes genau nachvollziehen, denn die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bewahrt in ihrem Archiv eine – aus dem Nachlass von Johannes Brahms stammende – Entwurfspartitur des Werks auf. Sie zeigt eine ebenso große Sicherheit im Gesamtentwurf wie manche faszinierende abweichende Details von der endgültigen Fassung.

So war der Seitenkomplex des ersten Satzes ursprünglich eine Quinte höher notiert, das Scherzo begann ohne Auftakt, und im langsamen Satz gab es ursprünglich – vor dem Einsatz der Melodie im Violoncello – nicht zwei, sondern drei Klaviertakte, die den marschartigen Rhythmus skandierten. Aber hier sind die Abweichungen noch zahlreicher und auffälliger. Der Satz wirkt herber, kantiger, verstörter, manch lyrischer Kontrapunkt und sanfter Übergang fällt weg, und in einer Passage intoniert die Violine über einem chromatisch aufrauschenden Klavierlauf ein Motiv, das unverkennbar an das Schicksalsmotiv von Beethovens Fünfter Symphonie anklingt. Handelte es sich bei diesem Satz um einen Trauermarsch auf den am 26. März des Jahres 1827 gestorbenen Ludwig van Beethoven, dem die Musik so wortlos „Farväl“ sagen könnte? Wenn ja, dann hat Schubert diesen Bezug verschleiert, denn neben manchen anderen Änderungen hat er dieses „Zitat“ in der endgültigen Fassung wieder gestrichen.

Den Ausnahmestrang dieses Satzes hat Schubert dadurch unterstrichen, dass er ihn – einmalig in seinem gesamten Instrumentalwerk – im spielerischen Finale ausführlich zitiert hat, nicht als Fremdkörper, sondern integriert in dessen Struktur. In einer Passage der Erstfassung wurde das Trauermarschthema sogar mit dem heiteren, in Achtelwiederholungen aufgelockerten Seitenthema kontrapunktisch kombiniert – ein nicht restlos überzeugender, in der Endfassung gestrichener Einfall. Am Ende, gleichsam in letzter Minute lichtet sich dieses Trauerzitat auf in die Durtonart (ein bei Beethoven so oft, bei Schubert so selten verwendete Dramaturgie): gleichsam Tod und Verklärung. Es mag ein Zufall sein, dass dieses Stück genau am 1. Todestag Beethovens in Schuberts einzigem selbstveranstaltetem Konzert aufgeführt wurde – aber ein höchst symbolischer.

WOLFGANG FUHRMANN



## Extraits de la / Excerpts from **discography**

Also available digitally / Disponible également en version numérique

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Violin Sonatas**

**Piano Trios**

*Daniel Sepec*

*Andreas Staier*

*with Jean-Guihen Queyras*

CD HMG 508398.99



**Diabelli Variations**

*Andreas Staier*

CD HMC 902091



JOHANNES BRAHMS

**Sonatas for clarinet & piano**

**6 Klavierstücke op.118**

*Andreas Staier*

*with Lorenzo Coppola*

CD HMC 902187



GIOACHINO ROSSINI

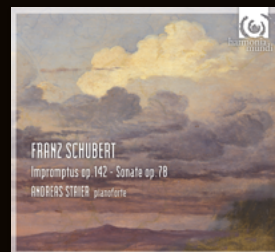
**Une larme**

**Duo . Serenata . Sonate a quattro**

*Ensemble Explorations*

*Roel Dieltiens*

CD HMA 1951847



FRANZ SCHUBERT

**Impromptus op.142**

**Sonata op.78**

*Andreas Staier*

CD HMC 902021

ROBERT SCHUMANN

**Hommage à Bach**

*Andreas Staier*

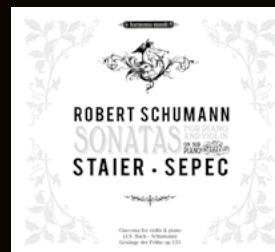
CD HMC 901989



**Sonatas for piano & violin**

*Andreas Staier*

CD HMC 902048

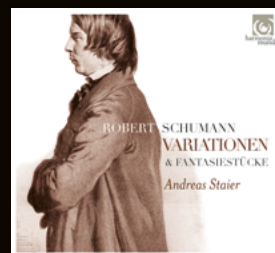


**Variationen**

**& Fantaisiestücke**

*Andreas Staier*

CD HMC 902171



Retrouvez biographies, discographies complètes  
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur  
[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,  
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,  
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

[facebook.com/harmoniamundiinternational](https://facebook.com/harmoniamundiinternational)

[twitter.com/hm\\_inter](https://twitter.com/hm_inter)

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements  
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

[youtube.com/harmoniamundivideo](https://youtube.com/harmoniamundivideo)

[dailymotion.com/harmonia\\_mundi](https://dailymotion.com/harmonia_mundi)

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

[www.harmoniamundi.com/newsletter](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



You can find complete biographies and discographies  
and detailed tour schedules for our artists at

[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

There you can also hear numerous excerpts from recordings,  
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase  
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

[facebook.com/harmoniamundiinternational](https://facebook.com/harmoniamundiinternational)

[twitter.com/hm\\_inter](https://twitter.com/hm_inter)

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed  
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

[youtube.com/harmoniamundivideo](https://youtube.com/harmoniamundivideo)

[dailymotion.com/harmonia\\_mundi](https://dailymotion.com/harmonia_mundi)

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

[www.harmoniamundi.com/newsletter](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement 15-18 juin, 20-22 juin 2015, Teldex Studio Berlin

Direction artistique: Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

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

Page 1 : Carl Gustav Carus *Meeresküste im Mondschein*, 1823

Oldenburg, Landesmuseum - akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMC 902233.34