

Vorwort

Franz Schuberts (1797–1828) Klaviertrio in Es-dur D 929 ist nicht nur ein Gipfel seiner Gattung, es gehört zu den wichtigsten Werken des Komponisten überhaupt. Im Gegensatz zu seinem Schwesterwerk – dem herrlich lyrischen B-dur-Trio D 898 – ist dieses ein höchst dramatisches Stück mit ungeheuren, fast symphonischen Dimensionen. Die Handschrift befindet sich im Privatbesitz* und war bis vor kurzem unzugänglich. Allein deswegen ist das vorliegende Faksimile eine kleine Sensation.

Gute Notenausgaben sind wichtig, Manuskripte unentbehrlich. Sie sind *die* Quellen, nur durch sie können wir uns den Schöpfern der Werke wirklich nahe fühlen. Genau das ist hier der Fall.

Schon die Titelseite lässt aufhorchen: November 1827, Op. 100. Sein einhundertstes Werk, ein Jahr vor seinem Tod komponiert. Die Schrift ist klar und sauber, mit relativ wenigen Korrekturen. Im ersten Satz (Allegro) sind die Crescendogabeln so schwungvoll, die mächtigen Klavierakkorde in den Takten 410 f. so wuchtig notiert, da sieht und hört man die elementare Kraft der Musik! Die wunderbar fließenden Triolen in Takt 116 ff. erinnern uns an das rauschende Bächlein aus dem Liederzyklus *Die schöne Müllerin*.

Musikwissenschaftler und Interpreten können bis heute nicht eindeutig zwischen Schuberts Akzenten und Decrescendogabeln unterscheiden. Er hat es uns damit aber auch nicht gerade leicht gemacht. Manche Keile sind kürzer (z. B. auf Bl. 2 verso, T. 90 f.), andere länger (selbe Seite, T. 105, 107), viele wurden nachträglich mit Bleistift eingetragen (selbe Seite, T. 83, auch T. 56 und 65). Bei allen Zeichen handelt es sich um Akzente, das wird aus dem Charakter der Musik klar. Außerdem notiert Schubert Decrescendi und Diminuendi häufig als Wort (z. B. T. 188, 359, 615). Ein enorm großer Tintenfleck schmückt das Notenpapier bei den Takten 577 f. – ähnlich wie in der Fuge in Beethovens Handschrift der „Diabelli“-Variationen; Schubert muss bei diesem *fff*-Höhepunkt so mitgerissen gewesen sein, dass er seine Energie – und das Tintenfass – nicht bändigen konnte.

Der an die *Winterreise* erinnernde zweite Satz, in gehender Bewegung – Andante con moto, wobei das „con moto“ später mit Bleistift hinzugefügt wurde – gehört zu den dunkelsten, tragischsten Schubert-Sätzen. Die oft turbulente Stimmung der

Musik ist auch an der Handschrift gut ablesbar, z. B. an den ungewöhnlichen Korrekturen in den Takten 122–125. In Takt 57 steht „pedale appassionato“, was kann damit gemeint sein? Vielleicht die Verwendung des Moderators oder der Verschiebung? „Appassionato“ (leidenschaftlich) passt kaum zum Tonfall dieser Passage. Das „ritard.“ in Takt 194 sowie das „un poco piu lento“ in Takt 196 wurden erst mit Bleistift quasi als Nachgedanken eingefügt.

Eine merkwürdige Stelle findet sich in Takt 200: Hier fehlen in der Klavierstimme die Vorschlagsnoten, die sonst bei jedem Auftreten des Themas vorhanden sind. Das mag wohl ein Versehen des Komponisten sein, weil diese im Entwurf und in der Erstausgabe genau notiert sind. (Für mich persönlich ist diese Tonfolge *a–b–c* statt zuvor *as–b–c* herzerbrechend.)

Das darauffolgende Scherzando (Allegro moderato) könnte nicht entgegengesetzter sein. Es ist ländlich, tänzerisch, heiter; die Schrift dementsprechend klar und harmonisch. Nur die kräftigen *fz*-Betonungen – im zentralen Trio-Teil – suggerieren eine Gefahr, die hinter der friedlichen Fassade droht.

Und das Finale? Es ist ein Weltwunder. Als das Es-dur-Trio am 26. März 1828 zum ersten Mal öffentlich gespielt wurde, empfand man es als zu lang. Leider hat Schubert auf seine Kritiker gehört und im Finalsatz wesentliche Kürzungen vorgenommen. In der Erstausgabe und in fast allen späteren Editionen ist das Stück in dieser „abgekürzten“ Form veröffentlicht. In Schuberts Autograph steht der letzte Satz noch vollständig da, einschließlich der Expositionswiederholung und der Takte 358–407 bzw. 463–513. Der letztgenannte Abschnitt kombiniert das Hauptthema des langsamen Satzes auf geradezu geniale Weise mit zwei Elementen des Finales. Es wäre jammerschade, darauf verzichten zu müssen. In Takt 819 lässt uns Schubert den Himmel erblicken, und nach 846 Takten erreicht das Werk sein Ziel, eine wahre Apotheose. Das ist die „himmlische Länge“ (Robert Schumann), göttlich, aber nie zu lang.

Florenz, Herbst 2013

András Schiff

* Der Verlag dankt Herrn Matthias Gredler sehr herzlich für seine Unterstützung, insbesondere für die Vermittlung des Kontakts zum Eigentümer des Autographs.

Preface

Franz Schubert's (1797–1828) Piano Trio in E♭ major D 929 is not only a pinnacle of this genre, but it is also without doubt, one of his most important creations. Unlike its sibling, the splendidly lyrical B♭ major Trio D 898, this one is a highly dramatic work of enormous, almost symphonic dimensions. Its manuscript is in a private collection* and has been inaccessible until recently. The present facsimile is therefore – and for other reasons as well – worth a minor sensation.

Good printed editions are essential but manuscripts are irreplaceable. They are the source; only through them can we feel really close to the creators of the works. That precisely is the case here.

The title page is already promising: November 1827, Op. 100. His one hundredth work, written one year prior to his death. The handwriting is clean and tidy, with relatively few corrections. In the first movement (Allegro) the crescendo hairpins are marked with tremendous élan, the huge piano chords in measures 410 f. are written with furious energy, so that one can sense the music's vital power. The flowing triplets in measures 116 ff. visually recall the rolling brook in the song-cycle *Die schöne Müllerin*.

Musicologists and interpreters have not yet been able to distinguish between Schubert's accents and his decrescendo signs. To be fair, he did not make life particularly easy for us. Here we have shorter (for example fol. 2 verso, mm. 90 f.) and longer (same page, mm. 105, 107) signs, several of which have been added later with pencil markings (same page, m. 83, also mm. 56, 65). The musical character of these passages suggests that these are all accents. Furthermore, Schubert often prefers to write out decrescendo or diminuendo with letters (as in mm. 188, 359, 615). A gigantic ink stain graces the page at measures 577 f., similar to the one in the fugue in Beethoven's autograph of the "Diabelli" Variations: he must have been so carried away by this *fff* climax that he spilled the ink-pot.

The second movement, Andante con moto (con moto is a later addition marked in pencil), is reminiscent of the "walking" songs in *Winterreise*. It is one of the darkest,

most desperate pieces in Schubert's entire output. Its turbulent nature is clearly visible in the manuscript, hence the unusual corrections in measures 122–125. "pedale appassionato" reads the instruction in measure 57, but what exactly did he have in mind? Could it be the use of the moderator or of the una corda pedal? "Appassionato" (passionately) would hardly suit the dynamics and timbre of this passage. The "ritard." in measure 194 and the "un poco piu lento" in measure 196 are pencilled afterthoughts.

Measure 200 is very strange indeed: in the piano part the two grace notes – which are part of the main theme in all its other appearances – are absent. This could well be the composer's error, for they are duly there in both the draft and the first edition. (The latter version with the notes *a–bb–c* is particularly poignant to me.)

The subsequent Scherzando (Allegro moderato) could not be more different: it's bucolic, dance-like and merry. The handwriting is especially clear and harmonious. Only those menacing *ffz* signs in the central trio section evoke hidden danger behind the peaceful facade.

And the finale? It's one of the miracles of this world. On 26 March 1828, when the E♭ major Trio was first performed in public, listeners found it to be too long. Unfortunately Schubert listened to his critics and made severe cuts in the last movement. The first edition and most other versions have followed these "amputations". The manuscript contains none of the cuts; the finale is complete, with the exposition repeat and including the missing passages between measures 358–407 and 463–513. The latter passage ingeniously combines the slow movement's main theme with two elements of the last movement. It would be such a pity to dispense with these. In measure 819 we have a rare glimpse of heaven and after 846 measures the work reaches its final destination, a true apotheosis. To quote Robert Schumann: Schubert has achieved "heavenly length". Divine, but never too long.

Florence, autumn 2013

András Schiff

* The publishing house would like to extend its heartfelt thanks to Matthias Gredler for his support, especially for organising contact with the owner of the autograph.

Einleitung

„Dedicirt wird dieses Werk Niemanden außer jenen, die Gefallen daran finden.“ So antwortete Schubert am 1. August 1828 auf die Anfrage seines Verlegers, wem das im Druck befindliche Klaviertrio in Es-dur denn zu widmen sei.¹ Allerdings sollte diese ungewöhnliche Zueignung nicht auf dem Titelblatt erscheinen, wo Dedikationen üblicherweise ihren werbewirksamen Platz fanden. Widmungen waren zu Schuberts Zeiten traditionell Persönlichkeiten zugedacht, die eine herausgehobene gesellschaftliche Stellung innehatten, einerseits als Mittel der öffentlichen Anerkennung des Werks, andererseits als Einnahmequelle für den Komponisten aufgrund des damit verbundenen Geldgeschenks. Sie konnten aber auch Ausdruck der persönlichen Wertschätzung und des Dankes sein. Dass Schubert bei seinem jüngsten Werk nun an die anonyme, aber interessierte Öffentlichkeit denkt, kann als Zeichen gelesen werden für ein neues Verhältnis zwischen Künstler und Publikum, verbunden mit einer Öffnung des Musiklebens für unterschiedliche gesellschaftliche Schichten.

Jedoch fügte Schubert seiner Widmungsidee noch den bemerkenswerten Nachsatz hinzu: „Das [ist] die einträglichste Dedication.“ Damit relativiert sich die Absicht der Widmung, denn offensichtlich ging es dem Komponisten weniger um eine persönliche Hinwendung zum breiten Publikum als vielmehr um kommerzielles Kalkül. Dies will nun so gar nicht zu dem überkommenen Schubert-Bild passen, das ihn als scheuen, wirklichkeitsfremden und untüchtigen Musiker zeichnet. Die Verhandlungen zur Drucklegung des vorliegenden Klaviertrios belegen jedoch, dass Schubert sehr wohl marktorientiert dachte und sich für die Verbreitung seiner Werke über die Grenzen des damaligen Österreichs hinaus engagierte.

Als der Mainzer Verlag Schott Anfang 1828 an den Wiener Komponisten herantrat, antwortete dieser am 21. Februar: „Ich fühlte mich durch Ihr Schreiben [...] sehr geehrt, und trette mit Vergnügen mit einer so soliden Kunsthandlung, welche ganz geeignet ist, meine Werke im Auslande mehr zu verbreiten, in nähere Verbindung.“ Schubert bot daraufhin gleich mehrere Werke an, an erster Stelle das Klaviertrio in Es, „welches mit vielem Beyfall hier producirt wurde“. Zufällig am selben Tag wie Schott (nämlich am 9. Februar 1828) sandte auch der Leipziger Musikverleger Probst ein Schreiben mit der Bitte um „etwas Gelungenes [...], Lieder, Gesänge, Romanzen, die ohne ihrer Eigentümlichkeit etwas zu vergeben, doch nicht zu schwer aufzufassen sind“. Und auch ihm antwortete Schubert positiv und bot am 10. April 1828 zum Preis von 60 Gulden nicht näher genannte Kompositionen an. Zudem bestätigte er, dass er nur Qualitätvolles liefere, „indem mir ja selbst am meisten daran gelegen seyn muß, gute Werke ins Ausland zu senden“. Die gelungene Aufführung des Klaviertrios wird auch hier erwähnt.

Dass schließlich nicht Schott, sondern Probst in Leipzig das Es-dur-Klaviertrio verlegen sollte, hat mit einer kurzfristigen Absage des Mainzer Verlagshauses und einem Missverständnis zu tun. Schubert hatte sich mit Schott bereits auf den Preis von 100 Gulden geeinigt und am 10. April gemeldet, dass er „Abschriften von dem verlangten Trio“ und weiteren Werken habe anfertigen lassen, da zog Schott sein Angebot für das Trio am 28. April überraschend zurück. Das Werk sei „wahrscheinlich groß“, man habe aber soeben mehrere andere Trios publiziert und müsse Schubert daher länger auf eine Drucklegung seines Werks warten lassen, als in seinem Interesse sei. Einige Tage vor dieser Absage hatte Schubert einen Brief von Probst erhalten (datiert mit 15. April), dem auch gleich ein Scheck über die genannten 60 Gulden für das „gütigst angebotene Trio“ beilag. Schubert stellte in seiner Antwort vom 10. Mai richtig, dass „unter dem Preis von 60 fl Münze ein Lieder- oder Clavierheft verstanden war, nicht aber ein Trio, wozu 6mahl soviel Arbeit nöthig ist“, packte die Gelegenheit aber gleichwohl beim Schopf und sandte – „um indessen endlich einen Anfang zu machen“ – die bereits vorliegende Kopie des Trios gleich mit. Durch das reduzierte Honorar konnte er zusätzliche Bedingungen stellen: Das Werk sollte baldmöglichst gedruckt werden und er selbst sechs Freixemplare erhalten.

Entstehung und Aufführungsgeschichte

War die Komposition von Klaviertrios Schubert lange Zeit kein großes Anliegen, so verwundert es, dass anscheinend ohne äußeren Anlass gleich zwei große Werke dieser Gattung zu Beginn des letzten Lebensjahres des jungen Meisters entstanden: das Klaviertrio in B-dur D 898 und das Klaviertrio in Es-dur D 929. Dass er damit an das Schaffen seines großen Idols Beethoven anknüpfen wollte, insbesondere an dessen „Erzherzog“-Trio in B-dur op. 97, lassen musikalische wie chronologische Aspekte vermuten.² Immerhin kam das Es-dur-Trio im ersten und einzigen „Privatkonzert“ zur Aufführung, das Schubert am 26. März 1828 nach Beethovens Vorbild an dessen Sterbetag im Saal des Wiener Musikvereins veranstaltete.³ Das B-dur-Trio hatte am

¹ Schubert an Probst, in: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, mit einem Geleitwort von Peter Gülke, erweiterter Nachdruck der 2. Auflage, Wiesbaden etc. 1996. Die Zitate in den nächsten Textabsätzen stammen ebenfalls aus dieser Veröffentlichung.

² Zum Bezug auf Beethoven vgl. Michael Kube, „... dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind.“ *Schuberts Klaviertrio Es-Dur (D 929) aus satztechnischer Perspektive*, in: *Schubert-Jahrbuch*, 1998 (2000), S. 125–132; Anselm Gerhard, *Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur „poetischen Idee“ des Es-Dur-Klaviertrios von 1827*, in: *Schubert: Perspektiven*, 2 (2002), S. 1–21; sowie Volker Kalisch, *Wie „männlich“ ist Schuberts Es-Dur-Klaviertrio (D 929)*, in: *Schubert-Jahrbuch*, 1998 (2000), S. 113–123.

³ Der Programmzettel ist abgedruckt in *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830*, Bd. 1, hrsg. von Till Gerrit Waidelich, Tutzing 1993 (Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts 10), S. 412 (Dok. 603).

selben Ort schon drei Monate früher seine Uraufführung erfahren, an einem Abend des Schuppanzigh-Quartetts, bei dem sich das Werk mit einem Haydn-Streichquartett und einem der „Rasumowsky“-Quartette von Beethoven zu messen hatte. Erst jüngere Forschungen konnten deutlich machen, dass es sich dabei tatsächlich um das B-dur-Trio, und nicht um das Es-dur-Trio handelte.⁴ Dagegen ist immer noch ungeklärt, welches der beiden Trios bei der Schubertiade am 28. Januar 1828 bei Spaun erklang.⁵ Die offizielle Premiere des Es-dur-Trios mit Carl Maria von Bocklet am Klavier, Joseph Michael Böhm an der Violine und Joseph Linke am Violoncello im schon erwähnten Privatkonzert war jedenfalls – wie in den Briefen an die Verleger später erwähnt – ein großer Erfolg und ließ auch die Kassen klingeln.⁶

Die Resonanz in der Wiener Presse war eher gering, was an Nicolò Paganini gelegen haben dürfte, dessen Auftritt drei Tage später alle anderen kulturellen Ereignisse in den Schatten stellte und den Beginn einer bislang unerhörten Begeisterungswelle für den „Teufelsgeiger“ markierte. Von einer „Gesellschaft großer Verehrer Ihrer schönen, ruhmwürdigen Kompositionen“ wurde Schubert jedoch eine Huldigungsadresse zur Kenntnis gebracht, verbunden mit der Aufforderung, das Privatkonzert zu wiederholen. Sie sollte in der *Wiener Zeitung* erscheinen, wovon man dann aber doch Abstand nahm.⁷ Tatsächlich fand am 30. Januar 1829 ein weiteres Privatkonzert mit Werken Schuberts im selben Saal statt, bei dem auch das Es-dur-Trio auf dem Programm stand. Dabei handelte es sich allerdings bereits um ein Gedenkkonzert für den am 19. November 1828 verstorbenen Komponisten.⁸

Kürzungen im Finale für die Erstausgabe

Auch wenn die Uraufführung des Klaviertrios ein durchschlagender Erfolg war, gab es doch mehr oder weniger offen Kritik an der ungewöhnlichen Länge des Werks. In einer Pressenachricht vom 29. April 1829 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zum Gedenkkonzert wird das Trio als „fleissig gearbeitetes Kammerstück“ bezeichnet, „dem jedoch die allzu grosse Ausdehnung Schaden bringt“.⁹ Die Freunde und vielleicht auch die ausführenden Musiker mögen ähnlich gedacht haben. So erinnerte sich Leopold von Sonnleithner viele Jahre später an das Privatkonzert mit der Bemerkung: „Man kann sich übrigens nicht verhehlen, daß das Trio zu lang ist.“¹⁰ Im selben Text erwähnt er auch Schuberts Begeisterung für ein schwedisches Nationallied, das er im Hauptthema des zweiten Satzes verarbeitete und im vierten Satz nochmals anklingen lässt.¹¹

Es scheint, als ob Schubert auf die Kritik seiner Zeitgenossen postwendend reagierte: Noch bevor er die Abschrift der Komposition an Probst schickte, nahm er im Finalsatz Streichungen vor, die die ursprüngliche Taktzahl von 846 um rund einhundert Takte reduzierte. „Die im letzten Stücke angezeigten Abkürzungen sind aufs genaueste zu beobachten“, ermahnt er den Verleger in dem beiliegenden Brief.¹² Und folglich erschien der Satz in der Erstausgabe denn auch in dieser revidierten – mit 748 Takten immer noch recht umfangreichen – Form.¹³

Wirft man einen analytischen Blick auf das Finale, so wird deutlich, dass Schubert mit diesen „Abkürzungen“ wesentliche formale Elemente des Satzes unterdrückt und damit die spezifische Idee der Komposition unterlaufen hat. Die in der ursprünglichen Fassung klar erkennbare symmetrische Anlage der Durchführung (T. 231–538) mit dem gespiegelten Auftreten des „schwedischen Themas“ aus dem zweiten Satz (T. 279 ff. und T. 477 ff.) ist mit Streichung der Takte 358–407 und 463–513 verloren.¹⁴ Im vorliegenden Autograph sind diese Kürzungen übrigens nicht angedeutet.

Soll man diesen Eingriff also als ein bloßes Entgegenkommen gegenüber den Verlegern verstehen, die ja immer wieder leicht Fassliches forderten, um ihre Druckwerke gut verkaufen zu können? War Schubert die Verbreitung seiner Werke tatsächlich wichtiger als ihre komplexe kompositorische Struktur? Auch wenn uns dieser Gedanke fremd sein mag, so gibt es doch einige Beispiele, die zeigen, dass der Komponist bereit war, Zugeständnisse auf Kosten der Werkidentität zu machen. So war die Klaviersonate D 568 ursprünglich in Des-dur komponiert und dem Bericht von Freunden zufolge damit so schwer gesetzt, dass auch Schubert sie nicht ohne Schwierigkeiten spielen konnte. In dieser Tonart soll sie auch einem ausländischen Verlag zugeschickt worden sein, der aber nicht willens war, eine so abschreckend schwierige Komposition zu veröffentlichen. Die Sonate erschien schließlich bei einem Wiener Verleger in einer erleichterten Fassung in Es-dur.¹⁵ Und auch bei seiner Vertonung

⁴ Vgl. Eva Badura-Skoda, *The chronology of Schubert's piano trios*, in: *Schubert Studies. Problems of style and chronology*, hrsg. von Eva Badura-Skoda/Peter Branscombe, Cambridge 1982, S. 277–295. Siehe auch Waidelich, *Dokumente*, S. 378 (Dok. 550).

⁵ Vgl. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Gesammelt und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957/Wiesbaden 1983, S. 161.

⁶ Vgl. Deutsch, *Erinnerungen*, S. 134.

⁷ Deutsch, *Dokumente*, S. 508. Das Schreiben ist verloren gegangen.

⁸ Vgl. Waidelich, *Dokumente*, S. 477 (Dok. 687).

⁹ Waidelich, *Dokumente*, S. 525 (Dok. 723). Da es sich bei dieser Aufführung um dieselben Musiker handelt wie bei dem Privatkonzert vom 26. März 1828 (nämlich Bocklet, Böhm und Linke), ist anzunehmen, dass aus demselben handschriftlichen Stimmenmaterial – und nicht aus der mittlerweile vorliegenden Erstausgabe – gespielt wurde.

¹⁰ Deutsch, *Erinnerungen*, S. 134.

¹¹ Erst 1978 konnte man als Vorlage dafür das Lied *Se solen sjunker* identifizieren; vgl. Manfred Willfort, *Das Urbild des Andante aus Schuberts Klaviertrio Es-Dur, D 929*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 33 (1978), S. 277–283.

¹² Deutsch, *Dokumente*, S. 516.

¹³ Bemerkenswert ist, dass in einem Exemplar der Erstausgabe, das sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet, noch weitere Stellen ausgestrichen sind.

¹⁴ Vgl. dazu Dietrich Berke/Dorothee Hanemann, *Zur formalen Organisation des Schlußsatzes aus Franz Schuberts Klavier-Trio in Es-dur op. 100 (D 929)*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, hrsg. von Gerhard Allroggen/Detlef Altenburg, Kassel etc. 1986, S. 200–207.

¹⁵ Vgl. dazu Walburga Litschauer, Vorwort zu Bd. VII:2/1 der Neuen Schubert-Ausgabe (*Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VII, Bd. 2: *Klaviersonaten I*, hrsg. von Walburga Litschauer, Kassel etc. 2000), S. XIV.

des Goethe-Gedichts *Gesang der Geister über den Wassern* D 714 scheute Schubert sich nicht, diese nach der erfolglosen Uraufführung durch tief in die Werkstruktur eingreifende Streichungen um etwa ein Drittel zu kürzen.¹⁶

Das Werk und seine Überlieferungsgeschichte

Von dem Klaviertrio in Es-dur op. 100, das von Otto Erich Deutsch unter der Nummer D 929 in das Schubert-Werkverzeichnis aufgenommen wurde, haben sich bis heute drei werkkonstituierende Quellen erhalten: ein autographischer Entwurf, eine erste vollständige autographische Niederschrift und die Erstausgabe.

Der Entwurf, der die ersten drei Sätze enthält, ist als Verlaufspartitur notiert. Das bedeutet, dass Schubert alle Stimmen zwar anlegt, aber vielfach nur die wichtigsten Passagen in einzelnen Systemen festhält. Dadurch entsteht ein zusammenhängendes Satzgefüge mit wechselnden Leerstellen in der Partitur, deren offene Passagen bei der nächsten Niederschrift ausgearbeitet werden sollten. Das Manuskript, das über Johannes Brahms in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangte, wurde als zusammenhängende Papierlage (fünf ineinandergelegte Doppelblätter und ein eingeklebtes Einzelblatt) angelegt und auf der ersten Seite von Schubert mit „Nov. 1827“ datiert.¹⁷ Dass Schubert auch den komplexen vierten und letzten Satz zunächst als Entwurf festgehalten hat, ist zu vermuten. Er muss in ein eigenständiges Faszikel notiert worden sein, das von dem bestehenden Entwurfsmanuskript getrennt wurde und mit der Zeit verloren ging.

Die erste vollständige autographische Niederschrift (im Folgenden kurz als „Autograph“ bezeichnet) ist Gegenstand der vorliegenden Faksimileausgabe und wird im nächsten Kapitel detailliert beschrieben. Da das Manuskript nicht als unmittelbare Vorlage für den Stich diente – Schubert sandte im Mai 1828 ja eine Kopie nach Leipzig –, blieb es wohl zunächst beim Komponisten liegen. Nach Schuberts Tod im November 1828 verwaltete sein Bruder Ferdinand den Nachlass. Für die noch nicht publizierten Werke aus diesem Bestand bemühte sich Ferdinand um die Drucklegung, die restlichen Manuskripte hatten eher Erinnerungswert und gingen andere Wege. Vom Schicksal unseres Autographs erfahren wir aus der ersten Schubert-Biographie von 1865. Der Autor Heinrich Kreißle von Hellborn berichtet, dass sich das Manuskript einst im Besitz von Gräfin Caroline Folliot de Crenneville befand,¹⁸ die man in der Schubert-Forschung besser unter ihrem Mädchennamen Caroline Esterházy kennt.¹⁹ Mit der Familie Esterházy verbanden Schubert zwei Aufenthalte in deren Sommersitz in Zseliz (1818 und 1824), Caroline war damals seine Schülerin. Ihr freundschaftliches Verhältnis, das über die Unterrichtszeit hinausging und in der belletristischen Literatur phantasievoll ausgeschmückt wird, war vermutlich auch der Grund für die Übergabe des Autographs, das gleichsam als Reliquie behandelt wurde.

Als die Gräfin 1851 starb, blieb das Manuskript zunächst noch zwei weitere Generationen in den Händen adeliger Damen. Die nächste Besitzerin war eine Cousine

von Caroline Esterházy, Gräfin Rosa von Almásy, die noch zu Lebzeiten das Autograph ihrer Tochter Wilhelmine Capello von Wickenburg überließ.²⁰ Aus einem Brief von Johannes Brahms erfahren wir, dass die Gräfin 1886 ihre Schubert-Autographie verkaufen wollte, darunter das Klaviertrio in Es-dur.²¹ Wer der Käufer war, lässt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Jedenfalls befand sich das Manuskript elf Jahre später, 1897, im Besitz von Carl Meinert, wie dem 1897 erschienenen Revisionsbericht der alten Schubert-Gesamtausgabe zu entnehmen ist.²²

Meinert, ein Industrieller aus Dessau, der sich als Sammler bedeutender Musikhandschriften einen Namen gemacht hat, trennte sich bald wieder von dem wertvollen Autograph. Im Jahr darauf wird dem Geiger und damaligen Rektor der Berliner Musikhochschule Joseph Joachim die Schubert-Reliquie als Geburtstagsgeschenk in einer Schmuckschatulle übergeben (Abbildung siehe S. X). Joachim feierte am 28. Juni 1898 seinen 67. Geburtstag. Von wem das Geschenk stammte ist unklar, Joachims enger Freund Johannes Brahms – ein großer Schubert-Verehrer – scheidet als möglicher Kandidat aus. Er war bereits im Jahr zuvor verstorben, und weder die Inventare seiner Bibliothek noch sein Nachlassverzeichnis führen das Klaviertrio auf.

Vermutlich erst nach dem Tod von Joseph Joachim im Jahr 1907 wechselte das Autograph abermals seinen Besitzer. Joachim verdankte seine Ausbildung wesentlich seiner älteren Cousine, Fanny Figdor, die ihn als Knabe in ihr Haus aufgenommen hatte. Sie war mit Hermann Wittgenstein verheiratet, dem Großvater der Brüder Paul und Ludwig Wittgenstein – des Pianisten bzw. des berühmten Philosophen. Der Kontakt zur kunstsinnigen Familie Wittgenstein blieb zeitlebens eng, Joachim fühlte sich wohl fast als Familienmitglied und musizierte gerne mit seinem Streichquartett bei Familienfeiern im Wiener Palais. Mit seinem Tod ging eine von ihm ausgeliehene Guarneri-Geige an die Wittgensteins zurück, und es liegt nahe, dass damals auch

¹⁶ Dass diese Kürzungen auch mit einer geplanten Drucklegung in Verbindung standen, kann nur vermutet werden, da sie zu Lebzeiten nicht zustande kam und die Komposition erst 1858 aus dem Nachlass in ihrer ursprünglichen Gestalt ediert wurde. Vgl. dazu Andrea Lindmayr-Brandl, *Über Bearbeitungen, Fassungen und „Veränderungen“ im Werk von Franz Schubert. Gesang der Geister über den Wassern D 714, Erlkönig D 328 und Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister“ D 478*, in: *Schubert. Perspektiven*, Bd. 1 (2001), S. 3–20.

¹⁷ Drei Seiten dieses Entwurfs sind in der Neuen Schubert-Ausgabe abgebildet, Bd. VI:7 (*Werke für Klavier und mehrere Instrumente*, hrsg. von Arnold Feil, Kassel etc. 1975), S. XXII–XXIV.

¹⁸ Vgl. Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, Reprint Hildesheim 1978, S. 408.

¹⁹ Die folgende Darstellung basiert unter anderem auf Recherchen von Claus-Christian Schuster, Wien, dem ich zu Dank verpflichtet bin.

²⁰ Vgl. *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert*, hrsg. von Gustav Nottebohm, Wien 1874, S. 117.

²¹ Vgl. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, hrsg. von Max Kalbeck, Band 2, Berlin ²1908, S. 120.

²² Das Trio war im Jahr zuvor (1896) in der Gesamtausgabe nach der Erstausgabe ediert erschienen, das Autograph war der Forschung zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt.

das Schubert-Autograph der Familie übergeben wurde. Denn sein nächster Besitzer war Paul Wittgenstein, der 1907 eine vielversprechende Karriere vor sich hatte und das Autograph des Klaviertrios sicher schon damals zu schätzen wusste. 1914 verlor er im Krieg seinen rechten Arm, 1938 emigrierte er in die USA. Seine wertvollen Musikautographe behielt er zunächst, sie wurden im Wesentlichen erst nach seinem Tod im Jahr 1961 veräußert.²³ Das Autograph des Klaviertrios allerdings wurde bereits zu einem früheren Zeitpunkt, vermutlich 1955, über Bernard M. und Albi Rosenthal²⁴ an einen Schweizer Sammler verkauft. Im Besitz dieser Familie befindet es sich heute noch.

Die dritte zentrale Quelle für die Überlieferung des Klaviertrios ist die Erstausgabe, die im Oktober 1828 bei dem Leipziger Verleger Probst im Druck erschien und die das Werk nicht in Partitur, sondern praxisgerecht in einzelnen Stimmen anbot. Diese (heute im Internet leicht zugängliche) Quelle ist für die Werkgeschichte des Klaviertrios deshalb von Bedeutung, weil sie die im Brief an den Verleger angesprochenen Kürzungen Schuberts umsetzte und bis zur Edition der autographen Fassung in der Neuen Schubert-Ausgabe im Jahr 1975 die allein gültige Fassung des Werks repräsentierte. Schubert hatte zwar am 2. Oktober beim Verleger nachgefragt, wo denn das Trio bleibe (und weitere aktuelle Kompositionen zum Druck angeboten), woraufhin Probst ihm versicherte, dass es bereits im Stich sorgfältig korrigiert vorläge und demnächst „fix und fertig“ nach Wien gesendet würde.²⁵ Dass er die Publikation jedoch tatsächlich noch in Händen halten konnte, ist unwahrscheinlich. Die Freixemplare erreichten Wien erst am 11. Dezember, 22 Tage nach Schuberts Tod.

Mindestens zwei zeitgenössische Abschriften des Trios sind heute verloren: zum einen die Stimmen, die für die ersten Wiener Aufführungen aus dem Autograph herauskopiert wurden. Sie waren vermutlich auch noch im Umlauf, als die Erstausgabe in Wien verfügbar war und konnten wiederum als Vorlage weiterer Kopien für die Praxis dienen. Zum anderen die Stichvorlage, in der Schubert die von ihm gewünschten Kürzungen im vierten Satz eingetragen hat. Sehr wahrscheinlich handelte es sich hierbei um eine Partitur (vgl. die entsprechenden Kopierziffern im Autograph). Das Manuskript blieb wohl zunächst bei Probst und ging vermutlich 1831 mit der Verlagsübernahme der Firma Kistner an den neuen Besitzer über. Ob es bei dem Bombenangriff auf Leipzig im Dezember 1943 noch in dessen Bestand war, bleibt offen. Die Unterlagen des Verlags sind jedenfalls damals weitgehend verbrannt.²⁶

Das Autograph

Schuberts Manuskript umfasst 37 Blätter von festem, fast grobem Papier in hellgelbgrauer Farbe.²⁷ Es gibt weder einen Umschlag noch einen Einband, die erste Seite war offensichtlich länger natürlichem Licht ausgesetzt und ist heute deutlich vergilbt. Seit der Übergabe an Joseph Joachim wird das Klaviertrio in jener flachen Schmuckschatulle verwahrt, die eigens für das wertvolle Autograph angefertigt und mit rotbraunem Leder überzogen wurde. Diese ist mit einem kleinen goldenen Schloss versehen, mit



Schmuckschatulle zur Aufbewahrung des Autographs für Joseph Joachim zu dessen 67. Geburtstag | Ornamental case for the autograph, presented to Joseph Joachim on his 67th birthday

weinroter Seide ausgeschlagen und einem ebenso roten breiten Band ausgestattet, mit dessen Hilfe die Papiere, ohne Schaden zu nehmen, aus der Schatulle herausgehoben

²³ Zu Joseph Joachim und Paul Wittgenstein vgl. u. a. Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1904; Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien etc. 2005; *Empty Sleeve. Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein*, hrsg. von Irene Suchy/Allan Janik/Georg Predota, Innsbruck etc. 2006, S. 13–36; Fred Flindell, *Ursprung und Geschichte der Sammlung Wittgenstein im 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung*, 22 (1969), S. 298–314.

²⁴ Freundliche Auskunft von Julia Rosenthal, die im Besitz eines einschlägigen Briefes vom 3. November 1954 ist, in dem ihrem Vater Albi Rosenthal mehrere Musikautographe aus dem Besitz Wittgensteins angeboten werden; die erste Nummer darin betrifft das Schubert-Autograph. Wir danken auch Bernard M. Rosenthal, Berkeley, für wertvolle Hinweise.

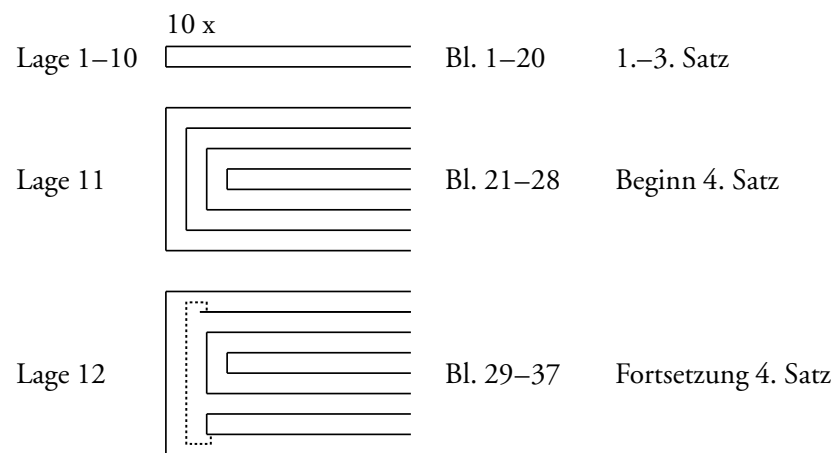
²⁵ Deutsch, *Dokumente*, S. 540, 542. Wenn diese Abschrift noch verfügbar wäre, könnte man sich versichern, dass die Fassung der Erstausgabe tatsächlich den Anweisungen des Komponisten entspricht.

²⁶ Auskunft von Thekla Kluttig, Staatsarchiv Leipzig, an den G. Henle Verlag (21. Februar 2013).

²⁷ Die folgenden Ausführungen basieren wesentlich auf der Autopsie und fachkundigen Beschreibung des Autographs durch Wolf-Dieter Seiffert, München. Seine Beobachtungen weichen in manchen Details von den Angaben im Kritischen Bericht der Neuen Schubert-Ausgabe ab.

werden können. Auf dem Deckel sind in Gold kalligraphisch Komponist und Titel geprägt („Franz Schubert | Esdur trio opus 100.“), links unten der 67. Geburtstag „zum 28. Juni 1898.“, rechts unten die Initialen „J. J.“ des Jubilars.

Die querformatigen Papiere sind nur an der Ober- und Unterkante beschnitten. Ein Blatt misst demnach 24 cm in der Höhe und ca. 31,5 cm in der Breite. Auffällig ist eine leichte Knickspur in der Mitte, die vor allem in den ersten Lagen deutlicher hervortritt und auf einen früheren unsachgemäßen Transport der Handschrift schließen lässt. Die Papiere wurden durchgehend zwölfzeilig rastriert und zeigen ein einheitliches Wasserzeichen. Sie sind in zwölf unterschiedlich starken Lagen angeordnet, wobei die ersten zehn aus jeweils einem einzigen gefalteten Doppelblatt bestehen (Bl. 1–20). Diese beinhalten die ersten drei Sätze der Komposition, zu denen sich auch der Entwurf erhalten hat. Den vierten Satz notierte Schubert auf den Lagen 11 und 12. Für die 11. Lage legte er vier Doppelblätter ineinander (Bl. 21–28), und auch Lage 12 bestand ursprünglich aus der gleichen Anzahl von Papieren. Hier kam es allerdings zu Irritationen im Lagenaufbau, indem zwischen dem ersten und zweiten Blatt der Lage ein Einzelblatt (Bl. 30) eingeklebt wurde. Ein Notenstreifen zur Verstärkung der Klebestelle ist im Falz der Vorderseite von Bl. 30 und der Rückseite von Bl. 36 deutlich zu erkennen. Dieser Einschub hängt vermutlich mit Korrekturen im Kompositionsprozess zusammen, die weiter unten thematisiert werden.



Das Autograph hat kein Titelblatt – Schubert hat ein solches nur dann angefertigt, wenn er seine Niederschrift gezielt aus der Hand gab. Am Kopf der ersten Seite findet man die Kurzbezeichnung „Trio“, links die Tempoangabe des ersten Satzes („Allegro“) und als Vorsatz die Besetzung der Komposition „Violino | Violoncello | Piano-forte“. In der rechten oberen Ecke setzte Schubert die Datierung „Nov. 1827.“ hinzu und signierte das Manuskript. Ob er selbst auch die Opuszahl 100 notiert hat, ist

fraglich. Gewiss von Schuberts Hand sind aber die mit Tinte ausgeführten unterstrichenen Zahlen an der rechten oberen Ecke, die den Beginn einer neuen Lage markieren. Ebenfalls oben rechts findet man eine durchlaufende Blattzählung mit Bleistift, die auch von Schubert stammen dürfte. Bei dieser Nummerierung wurde Blatt 28 übersprungen, was eine spätere Hand korrigierte, sodass ab Bl. 29 zwei Bleistiftzählungen existieren, die jeweils um eins differieren.

Nicht zuzuweisen sind scheinbar unsystematisch eingetragene kleine Zahlen, die mit Bleistift fast unsichtbar am äußeren Rand notiert wurden. So steht auf der Vorderseite von Bl. 15, dem Beginn der achten Lage, rechts vom fünften Notensystem etwa eine „20“. Darüber hinaus finden sich kleine Ziffern in dunkler Tinte, die in Zweierschritten von „2“ (Bl. 1 verso, unter dem letzten Rastral rechts von der Mitte) bis „82“ (Bl. 29 recto, Ende 2. Akkolade) durchzählen und jeweils unauffällig über oder unter der Klavierstimme eingetragen sind. Hierbei handelt es sich offenbar um Kopierziffern. Sie stammen möglicherweise von Schubert selbst und stehen wohl entweder mit dem Stimmenauszug für die Wiener Erstaufführung oder (da sich die Ziffern auch als Markierung für die Einrichtung einer Partitur deuten lassen) mit der Herstellung der Stichvorlage in Verbindung.

Ein erster Blick auf Schuberts in schwarzbrauner Tinte notierte Partitur vermittelt einen eher uneinheitlichen Eindruck. Die erste Seite etwa zeigt eine saubere, lebendige Schrift. Sie hat nicht die Qualität einer Reinschrift, ist aber offensichtlich um gute Lesbarkeit bemüht. Schon auf den nächsten beiden Seiten weicht jedoch dieses Bemühen dem erregten Komponieren. Kräftige Sechzehntelläufe im Klavier fallen auf, die waagerechten Schlangenlinien notieren die begleitenden Triller in den Streichern. Der Schriftduktus ist nun weit bewegter, wir finden kleinere Korrekturen mit Feder und Bleistift und verschobene Taktstriche in der Mitte des linken Blatts (Bl. 1 verso, T. 39). Auf den Folgeseiten beruhigt sich die Schrift wieder, das Schriftbild wird ausgewogener, wirkt immer wieder aber auch eilig bis fast flüchtig. Mit jedem Satzbeginn spürt man, wie sich Schubert erneut um ein geregeltes Schriftbild bemüht, mit Fortschreiten der Komposition jedoch seine Handschrift weniger stark kontrolliert. Nur wenige Seiten sind so abgezirkelt schön und ausgeglichen notiert wie der Beginn des Scherzando auf Bl. 17 recto/verso. Meist ist das Notat Spiegelbild eines lebhaften inneren Schaffensprozesses, eines Ringens um das im Entstehen begriffene Werk.

Arbeitsprozess und Korrekturen

Kleinere und größere Korrekturen im Autograph sowie Einschübe im Manuskript machen deutlich, dass die Arbeit am Klaviertrio einen mehrstufigen Prozess durchlaufen hat. Erinnerung sei, dass das Werk ja bereits entworfen war und dieser Entwurf zu Beginn der erneuten Niederschrift Schubert als Ausgangsbasis seiner Komposition vorlag. Mindestens vier Korrekturphasen sind im Autograph feststellbar:

1. Korrekturen, die unmittelbar im Verlauf der Niederschrift vorgenommen wurden

Für solche Verlaufskorrekturen gibt es zahlreiche Beispiele, sie sind meist unscheinbar und finden sich auf beinahe jeder Seite des Manuskripts. Auffällig ist allerdings die kräftige Ausstreichung von zwei Takten auf Bl. 6 verso (1. Satz, nach T. 315; der Entwurf ist hier bereits abgebrochen). Hier wird deutlich, dass Schubert zuerst die beiden Streicherstimmen notierte und erst dann die Klavierstimme hinzusetzen wollte. Bevor er dies tat, entschloss er sich jedoch, auf diese beiden Takte ganz zu verzichten und damit die Übergangspassage zum nächsten Abschnitt zu kürzen.

Eine unscheinbare Korrektur mit tiefgreifenden Konsequenzen findet man auf der ersten Seite des Autographs im drittletzten Takt (1. Satz, T. 24). Hier war ursprünglich – wie im Entwurf – ein Ces-dur-Akkord in der linken Hand des Klaviers notiert, den Schubert zu Ges-dur ändert (das *ces*¹ wurde weggestrichen, die anderen abweichenden Noten sind überschrieben). Damit setzt ein Tonartwechsel ein, der die gesamte nächste Passage gegenüber der Vorlage um eine Quinte versetzt – erst im zweiten Takt auf Bl. 2 verso (T. 83) entspricht das Autograph wieder dem Entwurf. Der Eingriff betrifft vor allem das zweite Thema und führt dazu, dass dieses nun nicht in dem von der Grundtonart Es-dur weit entfernten fis-moll/D-dur, sondern im Dominant-/Mediantbereich b-moll/G-dur erklingt. Schubert veränderte also kurzerhand während der Niederschrift den Tonartenplan des ersten Satzes.

1. Satz, T. 22–27 im Entwurf

1. Satz, T. 22–27 im Autograph (nach Korrektur)

2. Korrekturen mit Tinte, die nachträglich hinzugefügt wurden

Diese Korrekturen sind in der Regel leichter zu erkennen, weil sie massiver in den Notentext eingreifen. Ein deutlicher nachträglicher Eingriff ist etwa die Ergänzung von Takten über den Notenrand hinaus, wie auf Bl. 24 verso, Bl. 25 recto oder Bl. 7 recto. Im ersten Fall handelt es sich um die Verlängerung des Epilogs am Ende der Exposition im Finale (T. 225–228), im zweiten um eine Neugestaltung der Achselfiguren in der rechten Hand im Kopfsatz (T. 352; diese Korrektur könnte allerdings auch im Verlauf der Niederschrift vorgenommen worden sein). Typisch für nachträgliche Korrekturen sind auch Rasuren, wie sie zu Beginn des Trios, Bl. 19 recto, in der Klavierstimme vorgenommen wurden. Das Trio ist im Entwurf übrigens ohne Auftakt notiert. Als Beispiel für eine kräftige Ausstreichung sei eine Passage auf Bl. 27 verso angeführt. In diesen hochdramatischen Takten des Finales (T. 379–383) finden wir in allen Stimmen Korrekturen, hinzugesetzte Wiederholungszeichen sowie einen eingefügten Takt im Klavier. Diese Einschübe dienten vor allem der Erhöhung der Spannung in der Durchführung, um den Neueinsatz des zweiten Themas noch dramatischer vorzubereiten.

3. Ergänzungen und Korrekturen mit Bleistift

In dieser letzten Phase der Durchsicht nahm Schubert vor allem dynamische Ergänzungen durch Hinzusetzen von Crescendo- und Diminuendogabeln, von einzelnen Akzenten und Lautstärkenangaben vor. Er modifizierte aber auch das Tempo des zweiten Satzes, indem er dem „Andante“ ein „con moto“ hinzufügte (Bl. 12 verso), korrigierte Sekund- oder Terzversreiber (z. B. auf Bl. 1 verso in T. 33 *f*¹ zu *e*¹, auf Bl. 7 verso in T. 383 *c*³ zu *as*² oder auf Bl. 19 recto in T. 104 *a–a* zu *a–g*), verbesserte den musikalischen Satz (z. B. in der Violine Bl. 9 recto T. 439 oder Bl. 11 verso T. 595) oder verdeutlichte bereits ausgeführte Korrekturen (z. B. auf Bl. 3 verso T. 141 die Vermeidung der Oktavparallele zwischen Violine und Klavier durch Korrektur des *a* zu *c*¹ im Klavier oder auf Bl. 12 verso T. 13 *decresc.*). In der Durchführung des vierten Satzes strich er sogar noch einen ganzen Takt aus und transponierte das Thema in der rechten Hand des Klaviers eine Oktave nach oben (Bl. 28 recto T. 425 ff.).

4. Überklebungen

Solche großräumigeren Korrekturen finden sich ausschließlich im vierten Satz, der Schubert offensichtlich besondere Schwierigkeiten bereitete. Erstmals erscheint diese Maßnahme auf Bl. 23 verso. Hier überklebte Schubert die dritte Akkolade mit einem achteiligen Notenpapierausschnitt, wodurch er eine weitere Akkolade gewann. Der überstehende Streifen wurde zur besseren Aufbewahrung am Blattrand gefaltet und nach oben geklappt. Musikalisch betrifft diese Erweiterung den Übergang einer durchführungsartigen Passage als Überleitung zur Exposition des Seitensatzes (T. 151–164).



Bl. 23 verso mit aufgeklappter Überklebung | Leaf 23 verso, with the pasted over sheet raised up

Die nächste Überklebung betrifft das in der 12. Lage eingefügte Bl. 30, dessen Rückseite als Ganzes überklebt wurde. In welchem Stadium des Kompositionsprozesses diese Eingriffe stattgefunden haben, muss offen bleiben. Sicher erst *nach* Abschluss der ersten Niederschrift wurde die Vorderseite von Blatt 35 überklebt. Schubert notierte auf dieser Seite nur zwei Akkoladen und setzte, um den unmittelbaren Anschluss an den Notentext der Rückseite zu gewährleisten, gleich zweimal „V. S.“ für „verte subito“ (schnell umblättern) hinzu.

Schließlich soll noch eine in Musikkreisen immer wieder diskutierte Stelle im zweiten Satz angesprochen werden: der Epilog „Un poco più lento“ (T. 196 ff.) mit der Aufnahme des Kopfmotivs aus dem „schwedischen Thema“. Der Beginn ist durch eine aufsteigende Quart charakterisiert, die durch Vorschlagsnoten ausgefüllt wird. Im Autograph finden wir dieses Thema z. B. auf Bl. 12 verso im Violoncello (T. 3):



Bei seiner Wiederkehr im Epilog (Bl. 16 verso, T. 199 f.) fehlen aber in der Klavierstimme genau diese Vorschlagsnoten:



Da sie an derselben Stelle jedoch sowohl im Entwurf als auch in der Erstausgabe²⁸ notiert sind und außerdem die unmittelbare Wiederholung des Themenkopfs in den beiden Streicherstimmen auch im Autograph mit Vorschlagsnoten versehen ist, darf man von einem Versehen Schuberts ausgehen.

Die Drucklegung des Klaviertrios war ein großer Erfolg. Robert Schumann, der das Werk schon am 30. November 1828 bei einer Privataufführung in einem Leipziger Musiksalon gehört hatte, war von Anfang an davon begeistert. Als er am nächsten Tag vom Tod des Komponisten erfuhr, notierte er in sein Tagebuch „Schubert ist tod – Bestürzung“. Kurz danach, am 4. Dezember, ergab sich erneut eine Gelegenheit, das Klaviertrio zu hören und Schumann war daraufhin so aufgeregt, dass er eine „exaltierte Nacht“ mit dem „ewigen Schubertschen Trio vor Ohren“ verbrachte. Das Werk galt ihm schließlich als Schuberts „Unabhängigstes und Eigenthümlichstes“, das den letzten drei großen Klaviersonaten gleichkäme.²⁹

Wunderbar formuliert ist eine anonyme Wiener Rezension der Erstausgabe vom Februar 1829, die im Scherzo einen „Edelstein von reinstem Wasser, [...] von Carneolen und böhmischen Diamanten eingefasst“ sieht und das Finale als „wildes Treiben des Schmerzes und der Lust“ beschreibt.³⁰ Auch in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*³¹ findet der Rezensent für das Es-dur-Trio besondere Worte, wobei er interessanterweise Schuberts eingangs erwähnte Widmungsidee zitiert und folgert: „so ist es denn auch uns dedicirt, denn wir finden Gefallen daran und wünschen, dass viele sich des Werkes erfreuen [...]. Kein gewöhnlicher Geist spricht uns in ihm an; es ist neu, eigenthümlich, grossartig, seltsam, stechend, kräftig und zart; kein Geklimper: Musik.“

Salzburg, Herbst 2013

Andrea Lindmayr-Brandl

²⁸ Hier mit der signifikanten Änderung des Vorschlags zu *a–b* statt *as–b*.

²⁹ Zitiert nach Marie Luise Maintz, *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik*, Kassel 1992, S. 26 f., 62.

³⁰ Waidelich, *Dokumente*, S. 487 (Dok. 695, *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*, Wien).

³¹ Waidelich, *Dokumente*, S. 450, 447 (Dok. 654).

Introduction

“This work is to be dedicated to nobody, save those who find pleasure in it.” Thus replied Schubert on 1 August 1828 to an inquiry from his publisher as to the name of the dedicatee of the Piano Trio in E♭ major, which was already being printed.¹ In the end, this most unusual dedication did not appear on the title page, which was traditionally the most effective place for such texts. In Schubert’s day, dedicatory words were commonly formulated for personages of high rank or social position. They helped foster public recognition of the work on the one hand and, on the other, they were a source of revenue for the composer, who could expect a financial remuneration from the dedicatee. It could also signify an expression of gratitude and personal esteem felt by the composer for the person in question. Schubert’s decision to honour the anonymous but interested public with his latest work can be seen as a symbol of the new relationship between artist and public, complemented by the opening of musical life to diverse social classes.

Nevertheless, Schubert added a noteworthy postscript to his dedicatory concept: “That is the most profitable dedication.” He thus relativises the purpose of the honour, for the composer was obviously more concerned about commercial calculations than about a personal address to the general public. This vividly clashes with the traditional mental image that we have of Schubert as a shy, impractical musician out of touch with reality. His negotiations pertaining to the printing of the present Piano Trio confirm that Schubert was indeed market-oriented and committed to the dissemination of his works beyond the borders of early 19th-century Austria.

In early 1828, the Mainz publisher Schott wrote to the Viennese composer, who answered in a letter dated 21 February: “I feel much honoured by your letter [...] and enter with pleasure into closer relations with so reputable an art establishment, which is so fit to give my works greater currency abroad.” Schubert then offered him several works, the first of which was the Piano Trio in E♭ major, “which has been produced here with much success”. By chance, the Leipzig music publisher Probst sent the composer a letter on the same day as Schott (namely on 9 February 1828). In it, Probst requested “anything you have finished to your satisfaction – songs, vocal pieces or romances which, without sacrificing any of your individuality, are yet not difficult to grasp”. Schubert gave him a positive answer too, offering Probst unidentified works at the price of 60 gulden on 10 April 1828. The composer also made it known that he only delivered works of quality, “since, when all is said, it must be above all in my own interest to send good works abroad”. The much-applauded performance of the Piano Trio is also mentioned here.

The fact that it was Probst and not Schott who ultimately published the E♭ major Piano Trio has to do with a misunderstanding and a rejection communicated at short

notice by the Mainz publisher. Schubert had already accepted the honorarium of 100 gulden offered by Schott and announced on 10 April that he had ordered “copies made of the desired Trio” along with other works. Schott then surprisingly withdrew its offer for the Trio on 28 April. The work was “probably long”, but Schott had just recently published several other trios and would thus have to let the composer wait longer for the publication than was in his interest. A few days before obtaining this rejection, Schubert had received a letter from Probst (dated 15 April), which enclosed a cheque for the mentioned 60 gulden for the “Trio kindly offered me”. In his reply of 10 May, Schubert explained that “a song or pianoforte book was understood for the price of 60 fl., A.C., and not a trio, for which six times as much work is required”. Nevertheless, he seized the opportunity in “order, however, to make a beginning at last” and sent the finished copy of the Trio off to Probst. Thanks to the reduced honorarium, Schubert was able to make additional demands: the work was to be printed as soon as possible, and he would be entitled to six complimentary copies.

Origin and performance history

For a long time, it did not seem that Schubert was particularly interested in the composition of piano trios. It is thus all the more mystifying that two large works in this genre originated at the beginning of the young master’s last year of life, apparently without any external reason: the Piano Trio in B♭ major D 898 and the Piano Trio in E♭ major D 929. Musical and chronological considerations suggest that Schubert wanted to take up where Beethoven, his great idol, had left off, especially with regard to his “Archduke” Trio in B♭ major op. 97.² At all events, the E♭ major Trio was performed in Schubert’s first and only “private concert” after the manner of Beethoven, held in the hall of the Vienna Musikverein on 26 March 1828 – the first anniversary of Beethoven’s death.³ The B♭ major Trio had been given its first performance at the same place three months earlier, at a soirée given by the Schuppanzigh Quartet,

¹ Schubert to Probst, in: Otto Erich Deutsch, *Schubert. A Documentary Biography*, translated by Eric Blom, London, 1946. The quotations in the next paragraphs are also taken from this publication.

² On the connection to Beethoven cf. Michael Kube, „... dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind.“ *Schuberts Klaviertrio Es-Dur (D 929) aus satztechnischer Perspektive*, in: *Schubert-Jahrbuch*, 1998 (2000), pp. 125–132; Anselm Gerhard, *Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur „poetischen Idee“ des Es-Dur-Klaviertrios von 1827*, in: *Schubert: Perspektiven*, 2 (2002), pp. 1–21; as well as Volker Kalisch, *Wie „männlich“ ist Schuberts Es-Dur-Klaviertrio (D 929)*, in: *Schubert-Jahrbuch*, 1998 (2000), pp. 113–123.

³ The programme notice is printed in *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830*, vol. 1, ed. by Till Gerrit Waidelich, Tutzing, 1993 (*Veröffentlichungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts* 10), p. 412 (Doc. 603).

where the work had to measure itself against a Haydn string quartet and one of Beethoven's "Razumovsky" Quartets. Recent research has confirmed that it really was the B \flat major Trio, not the E \flat major Trio, that was performed there.⁴ In contrast, it is still not clear which of the two trios was heard at the Schubertiade at Spaun's on 28 January 1828.⁵ The official premiere of the E \flat major Trio with Carl Maria von Bocklet at the piano, Joseph Michael Böhm on the violin and Joseph Linke on the violoncello in the above-mentioned private concert was a great success – as is noted later in the composer's letters to the publishers – and a profitable event to boot.⁶

The Viennese critics greeted the new work with lukewarm interest, which was most likely the fault of Nicolò Paganini, whose performance three days later cast a dense shadow over all other cultural events and marked the beginning of a hitherto unimagined wave of enthusiasm for the "devil's violinist". Schubert's attention was drawn to a celebratory address by a "Society of Great Admirers of your Beautiful and Praiseworthy Compositions" that included a request to repeat the private concert; it was intended for publication in the *Wiener Zeitung*, but those responsible ultimately decided not to publish it.⁷ Another private concert with works by Schubert was held on 30 January 1829 in the same hall where the E \flat major Trio had been placed on the programme. However, this was already a memorial concert for the composer, who had passed away on 19 November 1828.⁸

Cuts in the finale for the first edition

Even if the world premiere of the Piano Trio was a resounding success, the uncommon length of the work did provoke a fair share of more or less open criticism. In a report on the memorial concert in Leipzig's *Allgemeine musikalische Zeitung* dated 29 April 1829, the Trio was qualified as a "skilfully crafted chamber work whose all-too-vast scope is a disadvantage to it".⁹ It is possible that Schubert's friends, and perhaps even the musicians interpreting the work, felt the same way. For example, many years later, Leopold von Sonnleithner recalled the private concert with the remark: "Incidentally, one cannot ignore the fact that the Trio is too long."¹⁰ In the same text he also mentioned Schubert's enthusiasm for a Swedish national song which he worked into the principal theme of the second movement and alluded to once again in the fourth movement.¹¹

Schubert's reaction to the critical views of his contemporaries seemed instantaneous: even before sending the copy of the work to Probst, he made cuts in the last movement which reduced the original number of measures by almost exactly one hundred. "The cuts indicated in the last movement are to be most scrupulously observed", he insisted to his publisher in a cover letter.¹² In his first edition of the Piano Trio, Probst heeded the composer's words and printed the last movement in the revised form demanded by Schubert. Although now 748 measures instead of 846 as previously, the work's length was still daunting.¹³

If we take an analytical look at the finale, we can see that Schubert suppresses certain essential formal elements of the movement in this abridged version, thus undermining the specific idea behind the composition. By eliminating measures 358–407 and 463–513, the symmetrical layout of the development (mm. 231–538) – clearly recognisable in the original version with the mirror entry of the "Swedish theme" from the second movement (mm. 279 ff. and mm. 477 ff.) – is lost.¹⁴ Incidentally, there is no hint of these cuts in any way or form in the present autograph.

Are we to understand this intervention merely as an act of good will towards the publishers, who were tireless in demanding easily accessible music so as to improve the chances of selling their sheet music? Was the dissemination of his works truly more important to Schubert than their complex compositional structure? Even if this idea might seem foreign to us today, it is impossible to ignore several cases which show that the composer was indeed ready to make concessions at the cost of a work's identity. The Piano Sonata D 568, for example, had originally been composed in D \flat major, and Schubert's friends reported that it was so difficult that Schubert himself was also hardly able to play it. It seems that the Sonata was sent to a foreign publisher in that key, but he was unwilling to print such a forbidding work. The Sonata was ultimately published by a Viennese firm in a simplified version in E \flat major.¹⁵

⁴ Cf. Eva Badura-Skoda, *The chronology of Schubert's piano trios*, in: *Schubert Studies. Problems of style and chronology*, ed. by Eva Badura-Skoda/Peter Branscombe, Cambridge, 1982, pp. 277–295. See also Waidelich, *Dokumente*, p. 378 (Doc. 550).

⁵ Cf. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Collected and ed. by Otto Erich Deutsch, Leipzig, 1957/Wiesbaden, 1983, p. 161.

⁶ Cf. Deutsch, *Erinnerungen*, p. 134.

⁷ Deutsch, *Documentary Biography*, p. 762. The letter is lost.

⁸ Cf. Waidelich, *Dokumente*, p. 477 (Doc. 687).

⁹ Waidelich, *Dokumente*, p. 525 (Doc. 723). Since this performance was in the hands of the same musicians as at the private concert on 26 March 1828 (to wit: Bocklet, Böhm and Linke), it can be assumed that they played from the same manuscript material, and not from the first edition, which was by then available in print.

¹⁰ Deutsch, *Erinnerungen*, p. 134.

¹¹ It was not until 1978 that its source could be determined as the song *Se solen sjunker*; cf. Manfred Willfort, *Das Urbild des Andante aus Schuberts Klaviertrio Es-Dur, D 929*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 33 (1978), pp. 277–283.

¹² Deutsch, *Documentary Biography*, p. 774.

¹³ It is worth noting that further passages were eliminated in one copy of the first edition, which is located in the Archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

¹⁴ Cf. Dietrich Berke/Dorothee Hanemann, *Zur formalen Organisation des Schlußsatzes aus Franz Schuberts Klavier-Trio in Es-dur op. 100 (D 929)*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, ed. by Gerhard Allroggen/Detlef Altenburg, Kassel etc., 1986, pp. 200–207.

¹⁵ See Walburga Litschauer, Preface to vol. VII:2/1 of the New Schubert Edition (*Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series VII, vol. 2: *Klaviersonaten I*, ed. by Walburga Litschauer, Kassel etc., 2000), p. XIV.

And with his setting of Goethe's poem *Gesang der Geister über den Wassern* D 714, Schubert had no qualms about shortening the work by nearly a third after the unsuccessful first performance, making incisions that cut deep into the work's structure.¹⁶

The work and its transmission history

Three crucial sources of the Piano Trio in E♭ major op. 100 (entered by Otto Erich Deutsch into the Schubert Work Catalogue under the number D 929) have been preserved to this day: an autograph draft, a first complete autograph full draft, and the first edition – all containing constitutive components of the work.

The draft that contains the first three movements is organised in the form of a score in which Schubert laid out all the voices, but often simply jotted down the most important passages in their respective staves. This gave rise to an interconnected movement structure with alternating empty spaces in the score, whose open passages were to be worked out in the next draft. The manuscript – it made its way into the collection of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna via Johannes Brahms – was planned as an interrelated gathering (five double leaves fitting one within another plus a pasted single sheet) and dated “Nov. 1827” by Schubert on the first page.¹⁷ It is possible that Schubert also initially sketched the complex fourth and last movement. It must have been notated in an independent fascicle that was separated from the existing draft manuscript and was lost at a later date.

The first complete autograph full draft (hereafter designated succinctly as the “autograph”) is the object of the present facsimile edition and will be described in detail in the following chapter. Since the manuscript did not serve as a direct source for the engraving (Schubert sent a copy to Leipzig in May 1828), it probably remained in the composer's possession at first. When Schubert died in November 1828, his brother Ferdinand administered Franz's estate. Ferdinand undertook steps to have as yet unpublished works from the estate printed; the rest of the manuscripts had little value other than as mementos and were dispersed. The fate of our autograph is evoked in the first Schubert biography of 1865. The author, Heinrich Kreißle von Hellborn, reports that the manuscript had once belonged to Countess Caroline Folliot de Crenneville,¹⁸ who is known more widely in Schubert scholarship under her maiden name Caroline Esterházy.¹⁹ Schubert had been in close contact with the Esterházy family during two sojourns he made in their summer residence in Zseliz (1818 and 1824), where Caroline was his pupil. Her friendly relations with him continued after the end of their master-pupil relationship and have been colourfully embellished in literary fiction. Their friendship was presumably the reason why he gave her the autograph, and she treated it thereafter as nothing less than a relic.

When the countess died in 1851, the manuscript remained in the possession of other aristocratic ladies for two more generations. The next owner was a cousin of Caroline Esterházy, Countess Rosa von Almásy, who passed the autograph on to her

daughter Wilhelmine Capello von Wickenburg during her lifetime.²⁰ From a letter of Johannes Brahms, we learn that the countess wanted to sell her Schubert autographs in 1886, including the Piano Trio in E♭ major.²¹ Although the buyer has never been identified, the manuscript was found 11 years later, in 1897, in the private collection of Carl Meinert, as can be inferred from the Revision Report of the old Schubert Complete Edition published in 1897.²²

Meinert, an industrialist from Dessau who had made a name for himself as a collector of important musical manuscripts, soon parted with the valuable autograph. The following year, Joseph Joachim, the violinist and rector of the Berlin Music Academy, was presented with our Schubert relic (now in an ornamental case) as a birthday gift (see illustration on p. X). Joachim celebrated his 67th birthday on 28 June 1898; while we do not know who gave him the precious gift, Joachim's close friend Johannes Brahms – a great admirer of Schubert's – can be eliminated as a possible candidate. He had passed away the previous year, and neither the inventories of his library nor his estate catalogue list the Piano Trio.

The autograph presumably changed hands again only after Joseph Joachim's death in 1907. Joachim owed a great deal of his training to his older cousin, Fanny Figdor, who had taken him into her home when he was still a boy. She was the wife of Hermann Wittgenstein, who was the grandfather of the brothers Paul and Ludwig Wittgenstein, the pianist and the famous philosopher respectively. Joachim remained close to the artistically minded Wittgenstein family throughout his life, and he seems to have felt like a member of the family. We know that he enjoyed making music with his string quartet at family celebrations in their Viennese palace. At Joachim's death, a Guarneri violin that had been loaned to him was returned to the Wittgensteins and one can surmise that the Schubert autograph was also given to

¹⁶ One can only surmise that these cuts also had something to do with a planned publication, as the work did not appear in print during the composer's lifetime. It was first edited in its original form from the estate in 1858. Cf. Andrea Lindmayr-Brandl, *Über Bearbeitungen, Fassungen und „Veränderungen“ im Werk von Franz Schubert. Gesang der Geister über den Wassern D 714, Erlkönig D 328 und Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister“ D 478*, in: *Schubert. Perspektiven*, vol. 1 (2001), pp. 3–20.

¹⁷ Three pages of this draft are illustrated in the New Schubert Edition, vol. VI:7 (*Werke für Klavier und mehrere Instrumente*, ed. by Arnold Feil, Kassel etc., 1975), pp. XXII–XXIV.

¹⁸ Cf. Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Vienna, 1865, Reprint Hildesheim, 1978, p. 408.

¹⁹ The following information is based in part on research findings by Claus-Christian Schuster of Vienna, to whom I extend my warm thanks.

²⁰ Cf. *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert*, ed. by Gustav Nottebohm, Vienna, 1874, p. 117.

²¹ Cf. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, ed. by Max Kalbeck, vol. 2, Berlin, 1908, p. 120.

²² The Trio had been published the previous year (1896) in the Complete Edition, prepared from the first edition; the autograph was not yet known to scholarship at that time.

them. Its next owner was Paul Wittgenstein, who in 1907 still had a promising career before him, and who will most certainly have held the autograph of the Piano Trio in great esteem. In 1914, however, he lost his right arm in the war. He emigrated to the US in 1938. He initially kept his valuable musical autographs; most of them were only sold after his death in 1961.²³ The autograph of the Piano Trio, however, already had been sold at an earlier point, presumably in 1955, via Bernard M. and Albi Rosenthal²⁴ to a Swiss collector. It is still in this family's private collection today.

The third central source for the transmission of the Piano Trio is the first edition, which was printed by the Leipzig publisher Probst in October 1828, and which presents the work not in score, but in individual parts, in conformity with performance practice. This source – easily accessible today on the Internet – is of particular importance to the work history of the Piano Trio since it incorporated the cuts detailed by Schubert in his letter to the publisher and represented the sole authenticated version of the work until the publication of the autograph version in the New Schubert Edition in 1975. In a letter dated 2 October, Schubert asked the publisher for news about the Trio and other recent works he had offered to Probst for possible publication. Probst reassured him that it was already engraved and carefully proofread, and would soon be “spick and span” and sent off to Vienna.²⁵ It is unlikely, however, that Schubert was able actually to hold the publication in his hands. The complimentary copies did not reach Vienna until 11 December, 22 days after Schubert's death.

At least two contemporary copies of the Trio are lost today: the first is that of the parts that had been transcribed from the autograph for the first performances in Vienna. They were presumably still in circulation when the first edition became available in Vienna and, in their turn, might have served as a source for further performing copies. The second lost copy was the engraver's copy in which the composer had entered the cuts he wanted in the fourth movement. This copy was most likely a score (see the corresponding copy numbers in the autograph). Probst presumably kept the manuscript at first, later passing it on to new owners when the publishing house was taken over by Kistner in 1831. It is not known whether it was still in the firm's possession during the bombing of Leipzig in December 1943. In any event, the publishing house's documents were largely destroyed by the flames.²⁶

The autograph

Schubert's manuscript consists of 37 leaves of robust, almost coarse, bright yellow-grey paper.²⁷ There is no wrapper or binding. The first page was apparently exposed to natural light for a long period of time and is now distinctly yellowed. Ever since its presentation to Joseph Joachim, the Piano Trio has been preserved in the flat, ornamental case that had been fashioned specifically for the precious autograph and was protected by a cover of reddish-brown leather. There is a little golden lock on the case, which is lined with burgundy-coloured silk. A wide ribbon, also in red, served

to lift up the sheets of paper from the case without damaging them. On the cover, the name of the composer and the title of the piece were embossed in gold calligraphy (“Franz Schubert | Esdur trio opus 100.”); at the bottom left the 67th birthday “zum 28. Juni 1898”, and at the bottom right the initials “J. J.” for Joseph Joachim.

The landscape-formatted papers are trimmed only on the top and bottom edges. One leaf is thus 24 cm high and ca. 31.5 cm wide. One should note the slight trace of a fold in the middle, which is more clearly discernible in the first gatherings and which suggests that the manuscript had been transported in an inappropriate manner at an earlier date. The papers were completely stave-ruled with twelve staves per page; all bear a uniform watermark. The leaves are disposed in twelve gatherings of varying length, whereby the first ten consist of one sole, folded double leaf (leaves 1–20). These contain the first three movements of the work, for which the draft has also survived. Schubert notated the fourth movement on gatherings 11 and 12. To fashion the 11th gathering, he placed four double leaves one into the other (leaves 21–28); gathering no. 12 also originally consisted of the same amount of papers. Here, however, the structure of the gatherings is unclear, in that a single leaf (no. 30) was pasted into the manuscript between the first and second leaves of the gathering. A strip of music paper – used to strengthen the pasted-in passage – can be clearly recognised in the fold of the recto of leaf 30 and the verso of leaf 36. This insert presumably has something to do with the corrections made during the compositional process and which are examined below.

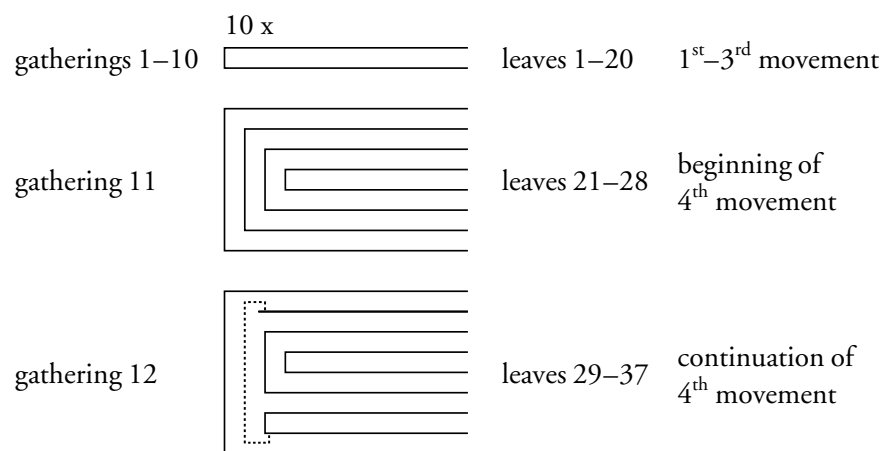
²³ On Joseph Joachim and Paul Wittgenstein, cf. for example Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin, 3rd 1904; Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Vienna etc., 2005; *Empty Sleeve. Der Musiker und Mäzen Paul Wittgenstein*, ed. by Irene Suchyl Allan Janik/Georg Predota, Innsbruck etc., 2006, pp. 13–36; Fred Flindell, *Ursprung und Geschichte der Sammlung Wittgenstein im 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung*, 22 (1969), pp. 298–314.

²⁴ Information kindly supplied by Julia Rosenthal, who is in possession of a letter of 3 November 1954 relating to this matter in which her father Albi Rosenthal is offered several music autographs in Wittgenstein's possession; the first number in it refers to the Schubert autograph. We also kindly thank Bernard M. Rosenthal, Berkeley, for valuable information.

²⁵ Deutsch, *Documentary Biography*, pp. 810 f., 813 f. If this copy were still available, we could determine for sure if the version of the first edition truly does correspond to the composer's instructions.

²⁶ Information from Thekla Kluttig, Staatsarchiv Leipzig, to G. Henle Verlag (21 February 2013).

²⁷ The following explanations are based fundamentally on the autopsy and expert description of the autograph by Wolf-Dieter Seiffert, Munich. His observations differ in certain details from the indications in the Critical Report of the New Schubert Edition.



The autograph has no title page; Schubert only made title pages when he explicitly presented his full draft to someone. At the head of the first page we find the brief indication “Trio”, followed to the left by the tempo marking of the first movement (“Allegro”) and the instruments forming the ensemble “Violino | Violoncello | Piano-forte”. At the top right-hand corner Schubert inscribed the date “Nov. 1827.” and signed the manuscript. It is questionable whether he personally added the opus number 100. Definitely in Schubert’s hand, however, are the numbers in the upper right-hand corner written in ink and underlined. They mark the beginning of a new gathering. Also on the upper right-hand part of the page is a consecutive numbering of the leaves in pencil, which was most probably also made by Schubert. Since the 28th leaf had been skipped over in this enumeration, it was emended by a later hand so that there exist two numberings in pencil from leaf 29 onwards, which all differ by one leaf.

What cannot be ascribed to any particular hand are the small numerals that appear to have been unsystematically and almost imperceptibly entered in pencil in the outer margin. Thus on the recto of leaf 15 (the beginning of the eighth gathering) there is, for example, a number “20” to the right of the fifth staff. Moreover, there are little numerals in dark ink that proceed in twos from “2” (leaf 1 verso, beneath the last ruled staff to the right, just off centre) to “82” (leaf 29 recto, end of second system). They are always entered inconspicuously above or below the piano part. These are apparently copy numbers that were possibly added by Schubert himself and are probably connected with the set of parts for the first performance in Vienna or – as the numbers might also be interpreted as markings for the preparation of a score – with the production of the engraver’s copy.

At first glance, Schubert’s score – notated in black-brown ink – makes a rather mixed impression on the reader. The first page, for example, is characterised by a

clean and jaunty writing style. While it may not have the quality of a fair copy, it clearly betrays an effort to be comfortably legible. On the next two pages, however, this effort already gives way to an agitated penmanship. Vigorous 16th-note runs in the piano are conspicuous, while horizontal, snake-like wavy lines are used for the accompanying trills in the strings. The writing style now becomes more animated, and we find minor corrections made with a quill and a pencil, in addition to shifted bar lines in the centre of the left-side leaf (leaf 1 verso, m. 39). The writing calms down on the following pages, and the visual appearance of the handwriting becomes more balanced, even though it repeatedly seems hasty and almost sketchy. One senses how Schubert began each movement in an attempt to offer a neat and well-ordered penmanship, but ultimately kept losing his grip on his writing as the work progressed. Only a few pages are notated so beautifully and with such carefully considered balance as the beginning of the Scherzando on leaf 17 recto/verso. Generally, the notation mirrors a lively inner creative process, a struggle to shape the music from the tones that were engulfing him.

Work process and corrections

Smaller and larger corrections in the autograph, as well as inserts in the manuscript, clearly show that Schubert’s work on the Piano Trio went through a multi-phase process. Let us recall that the work had already been drafted and Schubert was able to use this manuscript as his starting point when he took up work on the new full draft. At least four phases of corrections can be identified in the autograph:

1. Corrections made immediately as the draft was being penned

There are many examples of such changes made during the compositional process; they are generally inconspicuous and can be found on practically every page of the manuscript. Very conspicuous, however, is the forceful deletion of two measures on leaf 6 verso (1st movement, after m. 315; the draft had already broken off here). Schubert began by notating the two string parts, but when it came to adding the piano, he decided to eliminate these two measures completely, thus shortening the transitional passage to the next section.

What seems to be a nondescript correction in the third-to-last measure (1st movement, m. 24) on the first page of the autograph has profound consequences. Here – as in the draft – a C^b major chord was notated in the piano’s left-hand part, which Schubert altered to G^b major (the c^b was crossed out, and the other divergent notes were written over). Thus begins a key change that shifts the entire next passage by a fifth with respect to the model; it is not until the second measure on leaf 2 verso (m. 83) that the autograph once again corresponds to the draft. This intervention chiefly concerns the second theme and causes it to be heard in the dominant/mediant

region of $b\flat$ minor/G major instead of the keys of $f\sharp$ minor/D major, which are very distant from the main key of $E\flat$ major. Schubert thus blithely altered the key scheme of the first movement while he was working on the draft.

1st movement, mm. 22–27, draft

1st movement, mm. 22–27, autograph (after correction)

2. Corrections made subsequently in ink

These corrections are generally easier to recognise because they impinge more visibly upon the musical text. The clear, subsequent interventions include the measures that have been added beyond the borders of the notational field, such as on leaf 24 verso, 25 recto or leaf 7 recto. In the first case we are dealing with the extension of the epilogue at the end of the exposition in the finale (mm. 225–228) and in the second, with the reworking of the eighth-note figures in the right-hand part of the opening movement (m. 352; this correction might, however, have been made in the course of making the draft). Also typical of later corrections are erased passages such as were made in the piano part at the beginning of the Trio, leaf 19 recto. The Trio, incidentally, is notated without its upbeat in the draft. As an example of a major deletion, let us mention the passage on leaf 27 verso. All parts of these highly dramatic measures

of the finale (mm. 379–383) contain corrections, added repeat signs and a measure inserted in the piano. These various inserts served chiefly to heighten the tension in the development so as to pave the way for a more dramatic re-entry of the second theme.

3. Addenda and corrections in pencil

The last phase of revision primarily concerns Schubert's addition of dynamics in the form of crescendo and diminuendo hairpins, various individual accents and volume markings. He also modified the tempo of the second movement by adding "con moto" to the "Andante" (leaf 12 verso); he corrected notes that had been mistakenly notated a second or a third too low or too high (e. g. on leaf 1 verso in m. 33 f^1 to e^1 , on leaf 7 verso in m. 383 c^3 to ab^2 or on leaf 19 recto in m. 104 $a-a$ to $a-g$); he also enhanced the musical writing (e. g. in the violin leaf 9 recto m. 439 and leaf 11 verso m. 595) or underscored previously made corrections (e. g. on leaf 3 verso m. 141, the avoidance of the parallel octave between violin and piano by changing the a to c^1 in the piano part, or on leaf 12 verso m. 13 *decresc.*). In the development section of the fourth movement he even deleted an entire measure and transposed the theme in the right hand of the piano one octave upwards (leaf 28 recto mm. 425 ff.).

4. Pasteovers

Corrections of such far-reaching consequences occur exclusively in the fourth movement, which seems to have been particularly problematic to Schubert. We encounter this procedure for the first time on leaf 23 verso. Here Schubert pasted over the third system with an eight-stave fragment of music paper that gave him an extra system. The protruding strip was turned up and folded back on the edge of the leaf for better safekeeping. Musically, this extension pertains to the transition of a development-like passage to the exposition of the second subject (mm. 151–164; see illustration on p. XIII).

The next pasteover occurs at leaf 30 – which was inserted into the twelfth gathering – whose entire verso was pasted over. It is not known at which stage of the compositional process these interventions took place. The recto of leaf 35 was most certainly not pasted over until *after* the completion of the first full draft. Schubert notated only two systems on this page and – to ensure an immediate continuation of the musical text on the verso – surprisingly added "V. S." twice, i. e. "verte subito" (turn quickly).

Finally, we should single out a passage in the second movement that is repeatedly discussed in musicological circles: the epilogue "Un poco più lento" (mm. 196 ff.) with the addition of the head motif from the "Swedish theme". The beginning is

characterised by an ascending fourth that is filled in with grace notes. In the autograph, we find this theme for example on leaf 12 verso in the violoncello (m. 3):



Precisely these grace notes are missing in the piano part at the return of this theme in the epilogue (leaf 16 verso, mm. 199 f.).



But since they are notated both in the draft as well as in the first edition²⁸ and, moreover, since the immediate repetition of the head of the theme in the two string parts is also supplied with grace notes in the autograph, we can assume that this was an oversight by Schubert.

*

The publication of the Piano Trio was an unqualified success. Robert Schumann, who had already heard the work at a private performance in a Leipzig music salon on 30 November 1828, was enraptured from the very start. When he learned of the composer's death on the following day, he noted in his diary "Schubert is dead – con-

sternation". Shortly thereafter, on 4 December, he had another opportunity to hear the Piano Trio. He was so excited that he spent "an exalted night" with "Schubert's immortal trio in my ears". He came to regard it as Schubert's "most independent and original [work]", on a par with the last three piano sonatas.²⁹

An anonymous Viennese review of the first edition that was published in February 1829 is wonderfully formulated. It sees in the Scherzo a "most precious jewel, [...] studded with carnelians and Bohemian diamonds" and describes the finale as "a wild bustle of pain and joy".³⁰ The critic of Leipzig's *Allgemeine musikalische Zeitung*³¹ also finds special words of praise for the E \flat major Trio, whereby it is interesting to note that he quotes Schubert's dedicatory idea mentioned at the beginning of this text, and comes to the following conclusion: "It is thus also dedicated to us, for we find enjoyment in it and wish that many others should also be delighted with the work [...]. No commonplace spirit speaks to us here; it is new, original, grandiose, strange, sharp, forceful and delicate; there is no banality here – this is music."

Salzburg, autumn 2013

Andrea Lindmayr-Brandl

²⁸ Here with the significant alteration of the grace note to $a-b\flat$ instead of $ab-b\flat$.

²⁹ As cited in Marie Luise Maintz, *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik*, Kassel, 1992, pp. 26 f., 62.

³⁰ Waidelich, *Dokumente*, p. 487 (Doc. 695, *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger*, Vienna).

³¹ Waidelich, *Dokumente*, pp. 450, 447 (Doc. 654).