

The background is a Romantic-style landscape painting. It depicts a deep, dark mountain valley at night. A full moon is visible in the upper right, partially obscured by the dark, silhouetted branches of a large tree. A bright, billowing cloud is illuminated from below, casting a soft glow. In the foreground, a small stream flows over rocks, reflecting the moonlight. The overall mood is dramatic and atmospheric.

SCHUBERT
Complete works for violin and piano

ALINA IBRAGIMOVA
CÉDRIC TIBERGHEN

hyperion

FRANZ SCHUBERT

(1797–1828)

Violin Sonata in D major D384 [14'24] (Sonatina)

- [1] Allegro molto [6'40]
- [2] Andante [3'53]
- [3] Allegro vivace [3'52]

Violin Sonata in A minor D385 [21'08] (Sonatina)

- [4] Allegro moderato [7'59]
- [5] Andante [6'36]
- [6] Menuetto: Allegro [2'11]
- [7] Allegro [4'22]

Violin Sonata in G minor D408 [19'15] (Sonatina)

- [8] Allegro giusto [6'42]
- [9] Andante [6'22]
- [10] Menuetto [2'20]
- [11] Allegro moderato [3'50]

Violin Sonata in A major D574 [21'13] (Duo)

- [12] Allegro moderato [8'11]
- [13] Scherzo: Presto [4'09]
- [14] Andantino [3'44]
- [15] Allegro vivace [5'09]

[16] **Rondo in B minor** D895 [13'30]

Fantasy in C major D934 [23'30]

- [17] Andante molto — [3'37]
- [18] Allegretto — [4'48]
- [19] Andantino — [9'29]
- [20] Tempo I — Allegro vivace [5'36]

[21] **Sei mir gegrüsst!** D741 [4'37] *transcribed for violin and piano*

violin ALINA IBRAGIMOVA
piano CÉDRIC TIBERGHIE



FRANZ SCHUBERT



CONTENTS

ENGLISH

page 5

FRANÇAIS

page 12

DEUTSCH

Seite 16

THE YEARS 1815 AND 1816 alone should scotch once and for all the lazy myth of Schubert the feckless, happy-go-lucky Bohemian. Towards the end of 1814 the seventeen-year-old composer had become a reluctant teacher at his father's primary school, supplementing his paltry income by giving private music lessons. He played the viola in the family string quartet, and in the small orchestra that met regularly at the houses of the Viennese merchant Franz Frischling and, from early 1816, the violinist Otto Hatwig. Twice a week he had lessons with the venerable Kapellmeister Antonio Salieri, a survivor from the age of Mozart. And he somehow found time to compose a phenomenal quantity of music, including four symphonies (Nos 2–5), three Masses, shorter sacred works, chamber works, piano sonatas, part-songs, four one-act operas, and over 250 solo songs, many among the world's best-loved.

Although Schubert quickly found his own individual voice in song, so many works of these two years reveal his reverence for Haydn, Mozart and Beethoven, already enshrined as the Viennese Classical trinity. Mozart, above all, was his idol. After hearing a performance of a string quintet—possibly the one in G minor, K516—in June 1816 Schubert wrote in his diary: 'As from afar, the magic notes of Mozart's music still gently haunt me ... They show us in the darkness of this life a bright, clear, lovely distance ... O Mozart, immortal Mozart, how many comforting glimpses of a brighter, better life have you brought into our souls.'

Half-echoes of Mozart's music crop up again and again in Schubert's early quartets and symphonies, above all in Symphony No 5 of autumn 1816. *Heidenröslein* and a dozen other lighter songs pay charming homage to *Die Zauberflöte*, evidently his favourite among Mozart's operas. Mozart's spirit also suffuses the three violin sonatas Schubert composed in March and April of 1816,

designated, in the eighteenth-century fashion, 'Sonatas for piano, with violin accompaniment'. When the sonatas were published by the firm of Diabelli (of Beethoven variations fame) in 1836, eight years after Schubert's death, they were advertised as 'sonatinas', doubtless to lure the lucrative amateur market. While the diminutive is reasonable enough in the case of the three-movement, technically undemanding D major, D384, it unfairly miniaturizes the A minor and G minor sonatas, each in four movements and lasting as long as some of Beethoven's violin sonatas.

Consciously or not, Schubert seems to have modelled the main theme of the **Sonata in D major's** opening *Allegro molto*, heard first in unison then in free imitation between violin and piano left hand, on Mozart's great E minor Sonata, K304. But Schubert's compact movement is far more amiable, even naive, not least in the jaunty second subject. The gracefully Mozartian outer sections of the A major *Andante* enclose a plaintive A minor song for violin, while the ♩ finale alternates a blithe, bounding refrain with episodes featuring bouts of mock-severe imitative counterpoint.

The **Sonata in A minor**, Schubert's favourite key for expressions of pathos, has a more individual flavour. At the opening of the first movement the violin transmutes the piano's yearning *cantabile* into strenuous rhetoric, with vaulting leaps between registers. In the lyrical C major theme that follows Schubert seems to remember, both in the cut of the melody and the subdominant-leaning harmony, the fast section of the Countess's famous aria 'Dove sono' from *Le nozze di Figaro*. The music then settles in F major for a third theme, beginning as a chirpy dialogue between violin and piano left hand around pulsing triplets in the right. Schubert thus creates an exposition with three, rather than the traditional two, separate key centres (A minor, C major and F major), a trait found in so many of his sonata-form movements,

right through to the B flat Piano Sonata and the String Quintet.

The beguiling F major *Andante* initially evokes the minuet finale of Mozart's F major Violin Sonata, K377 (which Schubert also remembered a few months later in the Fifth Symphony's *Andante*), though the harmonic adventures of its two episodes are pure Schubert. The third movement, in D minor—another unorthodox key choice—is a cussed, laconic *Menuetto*, more Haydnesque than Mozartian, with a Ländler-style trio underpinned by piquant chromatic harmonies. Opening with a violin song of melancholy grace, the rondo finale has a similar plan to that of the D major Sonata. But its scale is broader, its reach bolder. At the climaxes of the two episodes the instruments hurl rising scales at each other with almost Beethovenian vehemence.

The **Sonata in G minor**—a key with inevitable Mozartian associations—shares many traits with the A minor: a first movement whose exposition embraces three rather than two key centres (here G minor, B flat and E flat); a shapely, songful *Andante* that pays overt homage to Mozart (the main theme virtually quotes the *Romanze* of the Third Horn Concerto), a fast *Menuetto* with a relaxed Ländler trio, and a contredanse finale.

In the *Allegro giusto* Schubert progressively transforms the brusque unison opening, first into a pensive *cantabile* for piano alone, and then into a suave rococo minuet. The delightful trio of the *Menuetto* seems like a (doubtless subconscious) recollection of the bucolic trio from Mozart's Symphony No 39, with the melody underscored by a gurgling accompaniment from the piano-as-clarinet. The finale opens in wistful mood but quickly brightens for a popular-style tune with more than a whiff of comic opera.

The winter of 1816–17 was a time of decisive change for Schubert. Ever more frustrated by the drudgery of teaching, he made his first bid for freedom, leaving the

family home and schoolhouse and moving in with the wealthy Franz von Schober. He abandoned his studies with Salieri, irked by his insistence that he should give 'the barbarous German language' a wide berth and concentrate on Italian opera. While his frantic rate of song composition slackened, mainly because he became absorbed by the challenge of the piano sonata, 1817 still saw the production of over sixty songs, including such favourites as *Die Forelle*, *An die Musik* and *Der Tod und das Mädchen*.

Three friendships were particularly important for Schubert in his newly acquired independence. One was Schober, a gregarious dilettante who throughout his long life (he outlived Schubert by fifty-four years) tried his hand at everything and stuck at nothing. A counterweight to Schober's hedonism was Schubert's growing friendship with the melancholy, taciturn poet Johann Mayrhofer, whose verses, often of a lofty, classical cast, inspired no fewer than twenty songs in 1817. The third crucial figure that year was the opera star Johann Michael Vogl, whom Schubert met through Schober and Joseph von Spaun. A touch condescending at first, the baritone soon became a devoted friend and champion who did more than anyone to spread the composer's name in and around Vienna.

In 1817, too, Vienna became infected by Rossini fever. Schubert himself was not immune, as can be heard in the Sixth Symphony, begun that autumn, and the two exuberant Overtures in the Italian Style. But there is no trace of Rossini, and little of Mozart, in the **Sonata in A major** composed during August and published by Diabelli in 1851 as *Duo (en la) pour piano et violon*. While the Sonata's mood is predominantly relaxed and genial, the violin writing is more challenging than in the three sonatas of 1816. Schubert's opening is gloriously memorable: a free-soaring violin melody counterpointed by a lolling rhythm in the keyboard bass. Despite moments of energetic dialogue for the two instruments,

the movement is in essence a leisurely song without words for the violin that slips into all sorts of unexpected keys en route.

The *Presto* second movement is an exuberant take on the Beethovenian scherzo, full of teasingly irregular phrases, abrupt changes of dynamics and vertiginous leaps for the violin. In the second half Schubert spirits us to remote tonal regions with nonchalant sleight-of-hand. The C major *Andantino* begins with one of Schubert's most guileless tunes. But initial impressions are belied by the music's harmonic adventure, both in the opening section, which quickly drifts to a far-flung D flat major, and in the central episode. After a condensed reprise of the opening (with the tune underpinned by a little rhythmic figure from the central section), the major-minor equivocation of the very last bars is a touching and characteristic Schubertian effect. Opening with a faint reminiscence of the scherzo, the finale is a movement of irresistible verve that combines the melodic generosity of the first movement with the scherzo's ebullience and tonal caprice.

While the four violin sonatas are essentially intimate works, the B minor Rondo (or *Rondeau brillant*, as it was dubbed by the publisher Artaria), and the C major Fantasy are rare display pieces from this least showy of composers. Both were inspired by the young violin virtuoso Josef Slavík (or Slawjk), who in 1826 left his native Bohemia to make a career in Vienna. A few years later Chopin admiringly dubbed him 'a second Paganini'. Dating from October 1826, the *Rondeau brillant* was first performed by Slavík and Karl Maria von Bocklet in a concert organized by Artaria early in 1827. (Bocklet would later take the piano parts in the premieres of both Schubert trios.)

Cast in two lengthy sections—an *Andante* introduction and an *Allegro* in sonata-rondo form—the **Rondo in B minor** is Schubert at his most extrovert and rhetorically forceful. Its technical demands are of a different order

from the works of 1816–17, with the piano sometimes treated as a surrogate orchestra. The introduction begins imposingly with echoes of a French Baroque overture, before softening into a long-spun, Italianate cantilena. The question posed by its final two notes is resolved by the rondo *Allegro*, music of unflagging rhythmic energy, by turns skittish and strenuous, leavened by moments of stillness and harmonic poetry. The second theme, introduced by the piano against hyperactive violin figuration, could have strutted straight out of a Schubert *Marche militaire*. After a reminiscence of the introduction's cantilena and a reprise of the rondo theme comes a central episode in G major whose affable tune is truculently developed through a daring spectrum of keys. The rondo theme makes a final appearance before the march kick-starts the barnstorming *Più mosso* coda.

In December 1827, shortly after completing the final twelve songs of *Winterreise*, Schubert composed another work calculated to display Slavík's virtuoso technique: the **Fantasy in C major** D934, premiered by the violinist and Bocklet at a Viennese concert in January 1828. From a contemporary review we can glean that the audience was less than enchanted. 'The Fantasie occupied rather too much of the time a Viennese is prepared to devote to pleasures of the mind. The hall emptied gradually, and the writer confesses that he too is unable to say anything about the conclusion of this piece.'

Original listeners, that Viennese critic included, seem to have been fazed by both the Fantasy's length and its unusual structure: a series of contrasted, loosely linked sections built around a sequence of variations on a Schubert song. The not-so-slow introduction (*Andante molto*) opens with the same C major-minor ambiguity as the String Quintet, composed the following autumn. Here the violin cantilena soars above flamboyant figuration in which the piano seems to be aping an orchestral string

tremolo. Next comes a delightful, Hungarian-style *Allegretto* in A minor-major, with the two instruments playing in canon. After some colourful Schubertian modulations, the music works its way to the verge of A flat major for the Fantasy's long centrepiece: a series of four variations on Schubert's 1822 setting of Friedrich Rückert's *Sei mir gegrüsst!* ('I greet you!'), whose soulful melody and suave waltz lilt had made it one of his most popular songs. (The song is also heard here as an encore, with the voice part played on the violin.)

For its new incarnation Schubert considerably altered the song melody, remembering in the process a phrase from the first movement of Mozart's A major Sonata, K331

(the one with the *Rondo alla turca*). The first three variations are bravura showpieces, with shades of Paganini—then all the rage in Vienna—in the prancing, glittering violin figuration; the fourth recreates the song's original lyricism, drifts towards C major and ushers in a shortened reprise of the introduction. This in turn leads to the Fantasy's 'finale', a swaggering *Allegro vivace* in Schubert's best *Marche militaire* vein (a faint echo here of the *Rondeau brillant*). A swerve to A flat brings a final reminiscence of *Sei mir gegrüsst!*, before the march launches a tumultuous send-off that might even have roused that first Viennese critic had he bothered to stay the course.

RICHARD WIGMORE © 2013

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

ALINA *Ibragimova*



© Sussie Ahlburg

Born in Russia in 1985 Alina Ibragimova studied at the Moscow Gnesin School before moving with her family to the UK where she studied at the Yehudi Menuhin School and Royal College of Music. She was also a member of the Kronberg Academy Masters programme. Alina's teachers have included Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch and Christian Tetzlaff.

Alina has performed on both modern and period instruments with orchestras including the London Symphony Orchestra, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Stuttgart Radio Symphony, Hallé, Seattle Symphony, Munich Chamber, Orchestra of the Age of Enlightenment, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Philharmonia, and all the BBC orchestras. Conductors with whom Alina has worked include Valery Gergiev, Sir John Eliot Gardiner, Sir Mark Elder, Paavo Järvi, Richard Hickox, Osmo Vänskä, Yannick Nézet-Séguin, Tugan Sokhiev, Edward Gardner and Gianandrea Noseda. As soloist-director Alina has toured with the Kremerata Baltica, Britten Sinfonia, Academy of Ancient Music, and the Australian Chamber Orchestra.

With regular recital partner Cédric Tiberghien and in solo and chamber music Alina has appeared at venues including Wigmore Hall, Concertgebouw, Mozarteum, Musikverein, Carnegie Hall, Palais des Beaux-Arts, Vancouver Recital Series, and at festivals including Salzburg, Verbier, MDR Musiksommer, Manchester International, Lockenhaus and Aldeburgh. She has been the recipient of awards including the Royal Philharmonic Society Young Artist Award 2010, Borletti-Buitoni Trust and a Classical BRIT, and was a member of the BBC New Generation Artists Scheme from 2005 to 2007.

Alina performs on a Anselmo Bellosio violin of c1775 kindly provided by Georg von Opel.

CÉDRIC *Tiberghien*

Cédric Tiberghien's flourishing international career sees him performing across five continents in some of the world's most prestigious halls, including the Kennedy Center in Washington, the Royal Albert Hall, Queen Elizabeth Hall, Wigmore Hall and Barbican in London, the Salle Pleyel and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Berlin's Bechstein Hall, Salzburg's Mozarteum, the Sydney Opera and Tokyo's Bunka Kaikan and Asahi Halls.

Cédric Tiberghien studied at the Paris Conservatoire with Frédéric Aguessy and Gérard Frémy and was awarded the Premier Prix in 1992, aged just seventeen. He was then a prize winner at several major international piano competitions (Bremen, Dublin, Tel Aviv, Geneva, Milan), culminating with the First Prize at the prestigious Long-Thibaud Competition in Paris in 1998, alongside five special awards, including the Audience Award and the Orchestra Award. This propelled his international career, leading to over 150 engagements worldwide, including seven visits to Japan and appearances throughout Europe. His recent debut with the Boston Symphony Orchestra, performing Ravel's Concerto in G at Symphony Hall and Carnegie Hall, attracted unanimous acclaim from the press.

With over sixty concertos in his repertoire, Cédric Tiberghien has appeared with some of the world's finest orchestras and conductors. He is also a dedicated chamber musician, with regular partners including violinist Alina Ibragimova, soprano Sophie Karthäuser and cellist Pieter Wispelwey. His passion for chamber music is reflected in a number of recordings with Alina Ibragimova.



© Benjamin Ealovega

Also available

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonatas and Partitas for solo violin

ALINA IBRAGIMOVA violin

2 compact discs & download CDA67691/2

‘Ibragimova reveals herself to be an exquisite interpreter of solo Bach’ (*Gramophone*) ‘Her sound is seductive, her virtuosity bracing and every movement a victory ... A true enshrining of the violin’s soul’ (*The Sunday Times*) ‘An absolutely compelling set of performances, the kind that have you on the edge of your seat wondering at the freshness of it all and what she might do next ... every bar [is] totally alive’ (*The Guardian*)



MAURICE RAVEL (1875–1937)

Complete music for violin and piano

ALINA IBRAGIMOVA violin, CÉDRIC TIBERGHIEEN piano

Compact disc & download CDA67820

‘Alina Ibragimova and Cédric Tiberghien possess the rare gift of being able to recreate on disc the same captivating spontaneity and musical intensity that distinguishes their concerts’ (*Classic FM Magazine*) ‘Just under their ease of delivery lie fire and muscle ... a triumph’ (*The Times*) ‘Ibragimova’s tone is taut, sweet and astringent, but with plenty of power in her bowing arm ... while Tiberghien’s limpid touch and easy bravura are perfect for this music’ (*The Sunday Times*)



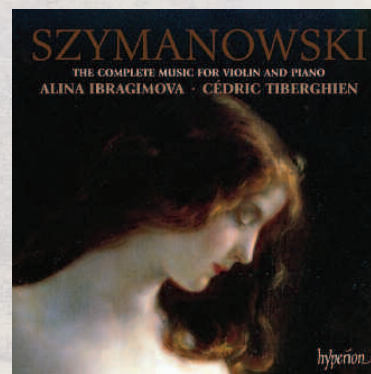
KAROL SZYMANOWSKI (1882–1937)

Complete music for violin and piano

ALINA IBRAGIMOVA violin, CÉDRIC TIBERGHIEEN piano

Compact disc & download CDA67703

‘This is a performance that shows Ibragimova’s art at her remarkable best; at one moment poised, the next playing with abandon, she is one of the most expressive violinists around’ (*BBC Music Magazine*) ‘Alina Ibragimova is an astonishing talent ... Cédric Tiberghien, with whom Ibragimova has played often, offers a real partnership rather than mere support ... This is a major release’ (*International Record Review*)



SCHUBERT *Œuvres pour violon et piano*

AELLES SEULES, les années 1815 et 1816 devraient démentir une fois pour toutes le mythe indolent d'un Schubert bohémien échevelé, faisant les choses au petit bonheur. Vers la fin de 1814, le jeune compositeur de dix-sept ans était devenu, à contrecœur, instituteur dans l'école primaire de son père, tout en donnant des leçons de musique privées pour améliorer ses maigres revenus. Il tenait l'alto dans le quatuor à cordes familial mais aussi dans le petit orchestre qui se réunissait régulièrement chez le marchand viennois Franz Frischling et, à partir du début de 1816, le violoniste Otto Hatwig. Deux fois par semaine, il prenait des leçons avec le vénérable Kapellmeister Antonio Salieri, survivant de l'époque mozartienne. Il trouva même le temps de composer une masse phénoménale de musique—citons quatre symphonies (nos 2–5), trois messes, de courtes pièces sacrées, des œuvres de chambre, des sonates pour piano, des chants à plusieurs voix, quatre opéras en un acte et plus de deux cent cinquante lieder pour voix seules, dont beaucoup figurent toujours parmi les préférés du public.

Si, dans le lied, Schubert ne tarda pas à trouver son propre style, maintes œuvres de ces deux années-là nous disent sa vénération de Haydn, Mozart et Beethoven, déjà tenus pour la sainte trinité classique viennoise. Mozart, surtout, était son idole. Après avoir entendu un de ses quintettes à cordes—peut-être celui en sol mineur K516—, en juin 1816, il nota dans son journal : « Comme de loin, les notes enchanteresses de la musique de Mozart me hantent encore doucement. Elles nous montrent, dans la ténèbre de cette vie, un horizon clair, limpide, agréable ... Ô Mozart, immortel Mozart, que de visions reconfortantes d'une vie plus lumineuse, meilleure, tu as apportées à nos âmes. »

Des échos voilés de la musique de Mozart ne cessent d'émailler les premiers quatuors et symphonies de

Schubert, surtout la symphonie n° 5 rédigée à l'automne de 1816 ; de leur côté, *Heidenröslein* et une dizaine d'autres lieder plus légers rendent hommage à *Die Zauberflöte*, manifestement l'un des opéras mozartiens préférés de Schubert. L'esprit de Mozart imprègne aussi les trois sonates pour violon que Schubert composa en mars et en avril 1816 et qu'il désigna, à la mode du XVIII^e siècle, comme des « Sonates pour piano, avec accompagnement de violon ». Quand elle les publia en 1836, huit ans après la mort de Schubert, la maison de Diabelli (celui des célèbres variations de Beethoven) les annonça comme des « sonatines », certainement pour séduire le lucratif marché amateur. Acceptable pour la sonate en ré majeur D384 en trois mouvements, techniquement peu exigeante, ce diminutif miniaturise injustement les sonates en sol mineur et en la mineur, en quatre mouvements et aussi longues que certaines sonates pour violon de Beethoven.

Consciemment ou non, c'est d'après la grande Sonate en mi mineur K304 de Mozart que Schubert paraît avoir modelé le thème principal de l'*Allegro molto* inaugural de sa **Sonate en ré majeur**, entendu d'abord à l'unisson puis en imitation libre entre le violon et le piano (main gauche). Son mouvement compact est, cependant, bien plus avenant, voire naïf, surtout dans le lesté second sujet. Les sections extrêmes gracieusement mozartiennes de l'*Andante* en la majeur flanquent un plaintif chant en la mineur pour violon, tandis que le finale à ♩ alterne un refrain insouciant, sautillant avec des épisodes présentant des périodes de contrepoint imitatif pseudo-austère.

La **Sonate en la mineur**, la tonalité pathétique préférée de Schubert, a un parfum davantage sui generis. Au début du premier mouvement, le violon transmute le *cantabile* langoureux du piano en une rhétorique vigoureuse, avec des sauts démesurés entre les registres. Dans le lyrique thème en ut majeur qui suit, Schubert

semble se rappeler, dans la coupe de la mélodie comme dans l'harmonie inclinant à la sous-dominante, la section rapide de « Dove sono », la fameuse aria de la Comtesse dans *Le nozze di Figaro*. Puis la musique s'installe en fa majeur pour un troisième thème démarrant comme un dialogue enjoué entre le violon et le piano (main gauche) autour de trios battants (main droite). Ce faisant, Schubert crée une exposition avec non plus deux, comme le veut la tradition, mais trois centres tonals (la mineur, ut majeur et fa majeur)—un trait que l'on retrouve dans nombre de ses mouvements de forme sonate, y compris dans sa Sonate pour piano en si bémol et dans son Quintette à cordes.

D'emblée, le séduisant *Andante* en fa majeur évoque le menuet-finale de la Sonate pour violon en fa majeur K377 de Mozart (dont Schubert se souviendra quelques mois plus tard dans l'*Andante* de sa Symphonie n° 5), même si les péripéties harmoniques de ses deux épisodes sont du pur Schubert. Le troisième mouvement en ré mineur—encore un choix de tonalité peu orthodoxe—est un *Menuetto* obstiné, laconique, plus haydnésque que mozartien, avec un trio en style de Ländler étayé de piquantes harmonies chromatiques. S'ouvrant sur un chant violonistique d'une grâce mélancolique, le rondo-finale a un plan similaire à celui de la Sonate en ré majeur, mais sa gamme est plus large, son dessin plus audacieux. À l'apogée des deux épisodes, les instruments se lancent des gammes ascendantes avec une véhémence quasi beethovénienne.

La **Sonate en sol mineur**—une tonalité immanquablement associée à Mozart—a beaucoup en commun avec celle en la mineur : un premier mouvement dont l'exposition embrasse trois et non deux centres tonals (ici, sol mineur, si bémol et mi bémol) ; un *Andante* bien tourné, mélodieux, qui rend ouvertement hommage à Mozart (le thème principal cite presque la *Romanze* du

Concerto pour cor n° 3) ; un *Menuetto* rapide avec un trio de Ländler détendu, et une contredanse-finale.

Dans l'*Allegro giusto* inaugural, Schubert transforme peu à peu la brusque ouverture à l'unisson d'abord en un méditatif *cantabile* pour piano seul, puis en un suave menuet rococo. Le charmant trio du *Menuetto* s'apparente à un souvenir (sûrement subconscient) du bucolique trio de la Symphonie n° 39 de Mozart, avec la mélodie soulignée par un gazouillis pianistique, en remplacement de la clarinette. Le finale commence dans la nostalgie mais s'éclaircit vite pour accueillir un air en style populaire qui fait plus que sentir l'opéra-comique.

L'hiver de 1816–7 fut une période de changement décisif pour Schubert qui, frustré comme jamais par la corvée de l'enseignement, tenta pour la première fois de s'en affranchir : il quitta le foyer familial et l'école pour emménager avec le riche Franz von Schober. Il abandonna aussi ses études avec Salieri, irrité de ce que le maître insistait pour qu'il évitât à tout prix « la barbare langue allemande » et qu'il se concentrât sur l'opéra italien. Si sa frénétique composition de lieder fléchit en 1817 (absorbé qu'il était par le défi de la sonate pour piano), cette année-là fut encore marquée par la production d'une soixantaine d'entre eux, dont des classiques comme *Die Forelle*, *An die Musik* et *Der Tod und das Mädchen*.

Trois amis comptèrent particulièrement pour Schubert, tout à son indépendance fraîchement conquise. L'un d'eux fut Schober, un dilettante sociable qui, toute sa longue vie durant (il survécut cinquante-quatre ans à Schubert), s'essaya à tout et ne recula devant rien. Pour contrebalancer cet hédonisme, il y avait l'amitié grandissante de Johann Mayrhofer, poète taciturne et mélancolique dont les vers, souvent de style élevé et classique, inspirèrent à Schubert pas moins de vingt lieder en 1817. Le troisième personnage essentiel, cette année-là, fut la vedette d'opéra Johann Michael Vogl, rencontré par l'entremise de Schober

et de Joseph von Spaun. D'abord un rien condescendant, le baryton devint bientôt un ami dévoué, un défenseur qui fit plus que quiconque pour diffuser le nom de Schubert à Vienne et dans ses environs.

En 1817, Vienne fut gagnée par la fièvre Rossini—un phénomène qui n'épargna pas Schubert, comme le donnent à entendre sa Symphonie n° 6, entamée cet automne-là, et ses deux exubérantes Ouvertures dans le style italien. Mais il n'y a rien de Rossini, et qu'un peu de Mozart, dans la **Sonate en la majeur** qu'il rédigea en août et que Diabelli publia en 1851 sous le titre de *Duo (en la) pour piano et violon*. Le climat de cette Sonate a beau être surtout à la détente et à la cordialité, l'écriture violonistique y est plus exigeante que dans les trois sonates de 1816. Son ouverture est glorieusement mémorable : une mélodie violonistique s'élève librement, contrepuntée par un rythme courant gauchement à la basse du clavier. Nonobstant des moments de dialogue vigoureux entre les deux instruments, il s'agit par essence d'une nonchalante romance sans paroles pour le violon qui, en chemin, glisse dans toutes sortes de tonalités inattendues.

Le deuxième mouvement *Presto* est une exubérante prise en charge du scherzo beethovénien, truffée de phrases plaisamment irrégulières, de brusques changements de dynamique et de sauts vertigineux pour le violon. Dans la seconde moitié, Schubert nous entraîne avec une dextérité nonchalante dans des régions tonales éloignées. L'*Andantino* en ut majeur s'ouvre sur l'un des airs schubertiens les plus ingénus, même si les impressions premières sont démenties par l'audace harmonique de la musique, que ce soit dans la section inaugurale, qui file vers un lointain ré bémol majeur, ou dans l'épisode central. Passée une reprise condensée de l'ouverture (avec la mélodie soutenue par une petite figure rythmique issue de la section centrale), l'équivoque majeur-mineur des toutes dernières mesures est un effet schubertien

touchant. Partant sur une pâle réminiscence du scherzo, le finale est un mouvement d'une verve irrésistible où la générosité mélodique du premier mouvement se mêle au bouillonnement et au caprice tonal du scherzo.

Autant les quatre sonates pour violon sont des œuvres foncièrement intimes, autant le Rondo en si mineur (ou *Rondeau brillant*, comme le surnomma l'éditeur Artaria) et la Fantaisie en ut majeur sont parmi les rares morceaux démonstratifs de Schubert, compositeur tout sauf ostentatoire. Tous deux lui furent inspirés par le jeune violoniste virtuose Josef Slavík (ou Slawijk) qui, en 1826, quitta sa Bohême natale pour faire carrière à Vienne. Quelques années plus tard, Chopin, admiratif, salua en lui « un second Paganini ». Daté d'octobre 1826, le *Rondeau brillant* fut créé par Slavík et Karl Maria von Bocklet lors d'un concert organisé par Artaria au début de 1827. (Plus tard, ce même Bocklet tiendra le piano pendant les créations des deux trios de Schubert.)

Coulé en deux longues sections—une introduction *Andante* et un *Allegro* en forme de sonate-rondo—, le **Rondo en si mineur** montre Schubert sous son jour le plus extraverti, pompeusement vigoureux. Ses exigences techniques diffèrent de celles des œuvres de 1816–7 en ce que le piano y est parfois traité comme un substitut de l'orchestre. L'introduction a un début impressionnant, avec des échos d'une ouverture baroque à la française, avant de s'adoucir en une longue cantilène italianisante. La question posée par ses deux dernières notes est résolue par le rondo *Allegro*, d'une infatigable énergie rythmique, tour à tour frivole et vigoureux, égayé d'instant de quiétude et de poésie harmonique. Le deuxième thème, introduit par le piano sur fond de figuration violonistique hyperactive, aurait pu se rengorger dans une *Marche militaire* schubertienne. Une réminiscence de la cantilène de l'introduction et une reprise du thème de rondo précèdent un épisode central en sol majeur dont la

mélodie affable connaît un développement agressif via un spectre tonal hardi. Puis le thème de rondo revient une dernière fois avant que la marche ne lance la théâtrale coda *Più mosso*.

En décembre 1827, peu après avoir composé les douze derniers lieder de sa *Winterreise*, Schubert rédigea la **Fantaisie en ut majeur** D934, toujours pour montrer la virtuosité de Slavík qui la créa en concert à Vienne, aux côtés de Bocklet, en janvier 1828. À en croire un critique contemporain, le public fut tout sauf enchanté : « La Fantaisie a accaparé trop du temps qu'un Viennois est prêt à consacrer aux plaisirs de l'esprit. Peu à peu, la salle s'est vidée, et l'auteur lui-même admet ne pas pouvoir non plus dire quoi que ce soit sur la conclusion de cette pièce. »

Les premiers auditeurs, y compris ce critique viennois, paraissent avoir été déroutés par la longueur et par la structure inhabituelle de la Fantaisie : une série de sections contrastées, vaguement connexes, bâties autour d'une séquence de variations sur un lied schubertien. L'introduction pas trop lente (*Andante molto*) s'ouvre sur la même ambiguïté ut majeur-mineur que le Quintette à cordes composé à l'automne suivant. Ici, la cantilène violonistique s'élève au-dessus d'une flamboyante figuration où le piano semble singer le trémolo des cordes d'un orchestre. Vient ensuite un charmant *Allegretto* de style hongrois en la mineur-majeur, avec les deux instruments jouant en canon. Après de pittoresques modulations schubertiennes, la musique s'achemine au

bord de la bémol majeur pour le long volet central de la Fantaisie : une série de quatre variations sur *Sei mir gegrüsst!* (« Je te salue ! »), un lied d'après Friedrich Rückert composé par Schubert en 1822—sa mélodie nostalgique et ses suaves modulations de valse en avaient fait un de ses lieder les plus populaires. (Il est aussi proposé en guise de bis, avec la partie vocale transcrite pour le violon.)

Pour cette nouvelle incarnation, Schubert modifia considérablement la mélodie de son lied, se rappelant en cours de route une phrase du premier mouvement de la Sonate en la majeur K331 de Mozart (celle avec le *Rondo alla turca*). Les trois premières variations sont des morceaux de bravoure et l'ombre de Paganini (qui faisait alors fureur à Vienne) plane sur la figuration violonistique caracolante, étincelante ; la quatrième variation recrée, elle, le lyrisme originel du lied, pousse vers ut majeur et lance une reprise accourcie de l'introduction, laquelle débouche à son tour sur le « finale » de la Fantaisie, un bravache *Allegro vivace* dans la meilleure veine des *Marches militaires* schubertiennes (on décèle ici un pâle écho du *Rondeau brillant*). Une embardée vers la bémol amène une ultime réminiscence de *Sei mir gegrüsst!*, puis la marche enclenche un tumultueux au revoir qui eût pu secouer ce premier critique viennois s'il avait daigné tenir le coup.

RICHARD WIGMORE © 2013

Traduction HYPERION

SCHUBERT *Werke für Violine und Klavier*

DIE JAHRE 1815 UND 1816 müssten ein für alle Mal die müßige Nachrede aus der Welt schaffen, dass Schubert ein verantwortungsloser, unbekümmerter Bohemien gewesen sei. Gegen Ende des Jahres 1814 war der 17-jährige Komponist gegen seinen Willen Schulgehilfe seines Vaters geworden und besserte sein kärgliches Gehalt damit auf, dass er privaten Musikunterricht erteilte. Er spielte Bratsche im Familienstreichquartett und ebenfalls in dem kleinen Orchester, das sich regelmäßig versammelte—zunächst in der Wohnung des Wiener Kaufmanns Franz Frischling und dann, ab dem Beginn des Jahres 1816, in der Wohnung des Geigers Otto Hatwig. Zweimal wöchentlich nahm er Unterricht bei dem ehrwürdigen Kapellmeister Antonio Salieri, der noch die Mozart-Ära miterlebt hatte. Und irgendwie gelang es ihm, zusätzlich eine phänomenale Anzahl von Werken zu komponieren, darunter vier Symphonien (Nr. 2–5), drei Messen, kürzere geistliche Werke, Kammermusik, Klaviersonaten, mehrstimmige Lieder, vier Einaktopern sowie über 250 Sololieder, wovon viele zu den beliebtesten weltweit zählen.

Obwohl Schubert im Lied schnell seinen eigenen Stil fand, offenbaren viele Werke dieser beiden Jahre seine Verehrung für Haydn, Mozart und Beethoven, die bereits als Dreieinigkeit der Wiener Klassik galten. Allen voran war Mozart sein großes Vorbild. Nachdem er im Juni 1816 eine Aufführung eines Streichquintetts gehört hatte—möglicherweise das in g-Moll, KV 516—notierte Schubert in seinem Tagebuch: „Wie von ferne, leise hallen mir noch die Zauberklänge von Mozart's Musik ... Sie zeigen uns in den Finsternissen dieses Lebens eine lichte, helle, schöne Ferne, worauf wir mit Zuversicht hoffen. O Mozart, unsterblicher Mozart! wie viele und wie unendlich viele solche wohlthätige Abdrücke eines lichten besseren Lebens hast du in unsere Seele geprägt.“

Anklänge an Mozarts Musik sind in Schuberts frühen Quartetten und Symphonien immer wieder zu hören, insbesondere in seiner 5. Symphonie aus dem Herbst 1816. Das *Heidenröslein* und ein Dutzend leichter Lieder zollen der *Zauberflöte* in charmanter Weise Tribut, die offensichtlich seine Lieblingsoper von Mozart war. Auch die drei Violinsonaten, die Schubert im März und April des Jahres 1816 komponierte—und, in der Tradition des 18. Jahrhunderts, als „Sonaten fürs Klavier, mit Begleitung der Violine“ bezeichnete—sind mit dem Geist Mozarts durchwirkt. Als die Sonaten 1836, acht Jahre nach Schuberts Tod, von Diabelli (der durch die Beethoven-Variationen berühmt wurde) herausgegeben wurden, waren sie als „Sonatinen“ angekündigt, zweifellos um Absatz auf dem lukrativen Laienmusiker-Markt zu finden. Während der Diminutiv im Falle des dreisätzigen, technisch nicht weiter anspruchsvollen D-Dur-Werks, D 384, durchaus angemessen ist, werden dadurch die Sonaten in a-Moll und g-Moll, die beide eine viersätzig Anlage und dieselbe Länge wie einige der Violinsonaten Beethovens haben, ungerechterweise verkleinert.

Schubert scheint—bewusst oder unbewusst—das Hauptthema des ersten Satzes der **Sonate in D-Dur**, *Allegro molto*, das zuerst im Unisono und dann in freier Imitation zwischen Violine und linker Hand am Klavier erklingt, Mozarts großer Sonate in e-Moll, KV 304, nachempfunden zu haben. Schuberts kompakter Satz ist jedoch deutlich entgegenkommender, um nicht zu sagen naiv, angelegt—nicht zuletzt in dem munteren zweiten Thema. Die anmutigen Mozart'schen Außenteile des *Andante* in A-Dur schließen ein Klagelied in a-Moll für die Geige ein, während im ♩ -Finale ein unbekümmerter Refrain mit Abschnitten eines pseudostrengen imitativen Kontrapunkts alterniert.

Die **Sonate in a-Moll**—Schuberts Lieblingstonart für

Pathos—ist individueller gestaltet. Zu Beginn des ersten Satzes verwandelt die Geige das sehnsuchtsvolle *Cantabile* des Klaviers in rührige Rhetorik und unternimmt dabei große Sprünge zwischen den Registern. In dem darauffolgenden lyrischen C-Dur-Thema scheint Schubert, sowohl was die melodische Anlage als auch die subdominantisches Ausrichtung anbetrifft, den schnellen Teil der berühmten Arie „Dove sono“ der Gräfin aus *Figaros Hochzeit* im Hinterkopf gehabt zu haben. Die Musik schwingt sich dann in F-Dur mit einem dritten Thema ein, das als lebhafter Dialog zwischen Violine und der linken Hand des Klaviers um pulsierende Triolen in der Rechten herum beginnt. Schubert komponiert damit eine Exposition mit drei anstelle der traditionellen zwei separaten Tonartenzentren (a-Moll, C-Dur und F-Dur), ein Charakteristikum, das sich in so vielen seiner Sätze in Sonatenform findet, bis hin zu der Klaviersonate in B-Dur und dem Streichquintett.

Das verführerische *Andante* in F-Dur erinnert zunächst an das Menuett-Finale der Violinsonate in F-Dur (KV 377) von Mozart (das Schubert ebenfalls einige Monate später im *Andante* seiner 5. Symphonie verarbeitete), obwohl die harmonischen Abenteuer in den beiden Episoden reiner Schubert sind. Der dritte Satz in d-Moll—wiederum eine unorthodoxe Tonartenwahl—ist ein stures, lakonisches *Menuetto*, eher Haydn'sch denn Mozart'sch, mit einem ländlerartigen Trio, das mit pikanten chromatischen Harmonien untermauert ist. Das Rondo-Finale beginnt mit einem Geigengesang von melancholischer Anmut und hat eine ähnliche Anlage wie das der D-Dur-Sonate, doch sind Ausmaß und Reichweite hier größer. Bei den Höhepunkten der beiden Episoden werfen sich die beiden Instrumente gegenseitig aufsteigende Tonleitern mit fast Beethoven'scher Vehemenz zu.

Die **Sonate in g-Moll**—eine Tonart, die sozusagen zwangsläufig mit Mozart assoziiert wird—hat mit der

a-Moll-Sonate vieles gemeinsam: einen ersten Satz, in dessen Exposition wiederum drei tonale Zentren verarbeitet sind (in diesem Falle g-Moll, B-Dur und Es-Dur), ein wohlgeformtes, liedhaftes *Andante*, das ganz offensichtlich Mozart Tribut zollt (im Hauptthema wird die *Romanze* aus dem Dritten Hornkonzert mehr oder minder zitiert), ein schnelles *Menuetto* mit einem entspannten Ländler-Trio sowie ein Kontretanz-Finale.

In dem *Allegro giusto* zu Beginn transformiert Schubert nach und nach den brüskten Unisono-Anfang, zunächst in ein nachdenkliches *Cantabile* für Klavier allein und dann in ein gewandtes, rokokohaftes Menuett. Das reizvolle Trio des *Menuettos* scheint eine (zweifelloso unterbewusste) Erinnerung an das bukolische Trio aus Mozarts Symphonie Nr. 39 zu sein, wobei die Melodie mit einer gurgelnden, klarinettenhaften Begleitung des Klaviers unterlegt ist. Das Finale beginnt in einer wehmütigen Stimmung, heitert allerdings bald mit einer volkstümlichen Melodie auf, die mehrere Elemente der komischen Oper in sich birgt.

Im Winter 1816–17 vollzogen sich für Schubert wichtige Veränderungen. Das Unterrichten wurde ihm immer mehr zur Qual, so dass er sich schließlich sein erstes Stück Freiheit erkämpfte, das Familien- und das Schulhaus verließ und bei dem wohlhabenden Franz von Schober einzog. Er beendete seinen Unterricht bei Salieri, verärgert darüber, dass dieser darauf bestand, dass er „die barbarische deutsche Sprache“ vermeiden und sich stattdessen auf die italienische Oper konzentrieren möge. Obwohl sein fieberhaftes Liedschaffen nachließ, hauptsächlich weil er sich den Herausforderungen der Klaviersonate widmete, komponierte er im Jahre 1817 noch über 60 Lieder, darunter so beliebte Werke wie *Die Forelle*, *An die Musik* und *Der Tod und das Mädchen*.

In dieser Phase der neugewonnenen Freiheit waren drei Freundschaften für Schubert von besonderer



FRANZ SCHUBERT

Bedeutung. Zunächst war das Schober, ein geselliger Dilettant, der sein gesamtes langes Leben hinweg (er überlebte Schubert um 54 Jahre) alles ausprobierte und bei nichts blieb. Das Gegengewicht zu der Vergnügungssucht Schobers bildete der melancholische, schweigsame

Dichter Johann Mayrhofer, dem Schubert zunehmend nahestand und dessen oft erhabene, klassisch gestaltete Verse im Jahre 1817 den Komponisten zu nicht weniger als 20 Liedern inspirierten. Die dritte wichtige Figur in jenem Jahr war der Opernstar Johann Michael Vogl, den Schubert über Schober und Joseph von Spaun kennengelernt hatte. Obwohl er sich zunächst etwas herablassend verhielt, wurde der Bariton bald ein enger Freund und treuer Verfechter der Werke Schuberts, der mehr als alle anderen den Namen des Komponisten in Wien und Umgebung verbreitete.

Ebenfalls im Jahre 1817 machte sich in Wien das Rossini-Fieber breit. Schubert selbst war dagegen auch nicht immun, wie man seiner 6. Symphonie, die er im Herbst des Jahres begann, und den beiden überschwänglichen Ouvertüren im italienischen Stil entnehmen kann. In der **Sonate in A-Dur** hingegen, die im August entstand und 1851 von Diabelli als *Duo (en la) pour piano et violon* herausgegeben wurde, ist von Rossini keine Spur und von Mozart nur wenig zu erkennen. Zwar ist die Stimmung der Sonate im Großen und Ganzen entspannt und freundlich, doch ist der Geigenpart anspruchsvoller als in den drei Sonaten von 1816. Schuberts Beginn ist herrlich und einprägsam—eine freie, aufsteigende Geigenmelodie, der ein trotterender Rhythmus im Bass des Klaviers entgegengesetzt ist. Trotz mehrerer Momente des energischen Dialogs zwischen den beiden Instrumenten ist der Satz im Wesentlichen ein gemächliches Lied ohne Worte für die Violine, das unterwegs in allerlei unerwartete Tonarten rutscht.

Der zweite Satz, *Presto*, ist eine ausgelassene Version eines Beethoven'schen Scherzos, voller neckisch-ungleichmäßiger Phrasen, abrupter Dynamikwechsel und schwindelerregender Sprünge für die Violine. In der zweiten Hälfte zaubert Schubert uns geschickt in abgelegene tonale Regionen. Das *Andantino* in C-Dur

beginnt mit einer der arglosesten Melodien Schuberts. Doch wird der anfängliche Eindruck bald durch die harmonische Abenteuerlust, sowohl im Eröffnungsteil, der schnell in ein abgelegenes Des-Dur abdriftet, als auch in dem zentralen Abschnitt umgestoßen. Nach einer komprimierten Reprise des Anfangs (wobei die Melodie von einer kleinen rhythmischen Figur aus dem Mittelteil untermauert wird) erscheint die Dur-Moll-Zweideutigkeit der allerletzten Takte als anrührender und charakteristischer Schubert'scher Effekt. Das Finale beginnt mit einer vagen Erinnerung an das Scherzo und ist ein Satz unwiderstehlicher Verve, in dem die melodische Freizügigkeit des ersten Satzes mit der Überschwänglichkeit und tonalen Willkür des Scherzos kombiniert wird.

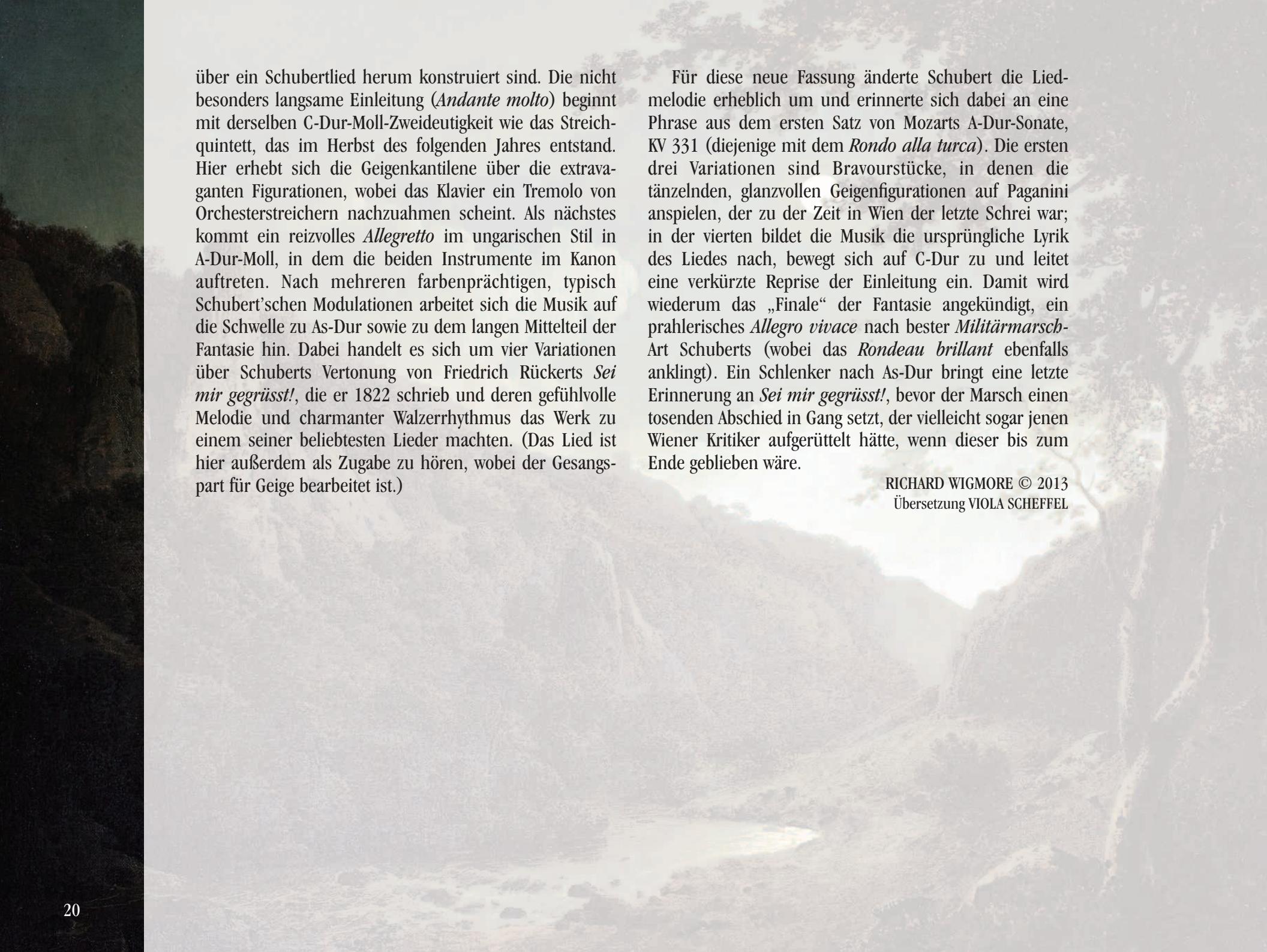
Während die vier Violinsonaten im Wesentlichen intime Werke sind, sind das Rondo in h-Moll (oder das *Rondeau brillant*, wie der Verleger Artaria es nannte) und die Fantasie in C-Dur seltene Schaustücke dieses Komponisten, der alles andere als prahlerisch war. Beide waren von dem jungen Geigenvirtuosen Josef Slavík inspiriert, der 1826 sein heimatliches Böhmen verlassen hatte, um sich eine Karriere in Wien aufzubauen. Einige Jahre später bezeichnete Chopin ihn anerkennend als „einen zweiten Paganini“. Das *Rondeau brillant* entstand im Oktober 1826 und wurde erstmals zu Beginn des folgenden Jahres von Slavík und Karl Maria von Bocklet im Rahmen eines von Artaria veranstalteten Konzerts aufgeführt. (Bocklet sollte später in den Uraufführungen der beiden Trios von Schubert jeweils den Klavierpart übernehmen.)

Das **Rondo in h-Moll** teilt sich in zwei lange Abschnitte—eine *Andante*-Einleitung und ein *Allegro* in Sonatenrondo-Form—und zeigt Schubert von seiner extravertiertesten und rhetorisch eindringlichsten Seite. Die technischen Ansprüche befinden sich auf einem anderen Niveau als die Werke der Jahre 1816–17, wobei das Klavier zuweilen als Orchesterersatz behandelt wird.

Die Einleitung beginnt in eindrucksvoller Weise und mit Anklängen an die französische Barockouvertüre, bevor sich die Musik etwas beruhigt und mit einer langgezogenen Kantilene im italienischen Stil fortfährt. Die Frage, die von den letzten beiden Tönen gestellt wird, wird im *Allegro* beantwortet—ein Rondo von unermüdlicher rhythmischer Energie, abwechselnd sprunghaft und streng, erleichtert durch Momente der Stille und der harmonischen Lyrik. Das zweite Thema, das vom Klavier eingeführt wird während die Geige geradezu hyperaktive Figurationen spielt, könnte direkt aus einem *Militärmarsch* Schuberts stammen. Nach einer Erinnerung an die Kantilene des Beginns und einer Reprise des Rondothemas kommt eine zentrale Episode in G-Dur, deren umgängliche Melodie in widerspenstiger Weise durch ein ganzes Tonartenspektrum geführt wird. Das Rondothema erscheint ein letztes Mal bevor der Marsch die mitreißende Coda, *Più mosso*, auslöst.

Im Dezember 1827, kurz bevor er die letzten 12 Lieder der *Winterreise* komponierte, schrieb Schubert ein weiteres Werk, mit dem Slavíks virtuose Technik zur Schau gestellt werden sollte: die **Fantasie in C-Dur** D 934, die von dem Geiger zusammen mit Bocklet im Januar 1828 bei einem Konzert in Wien uraufgeführt wurde. Einer zeitgenössischen Kritik ist zu entnehmen, dass das Publikum nicht sonderlich begeistert war: „Die Phantasie ... dehnte sich etwas zu lang über die Zeit aus, die der Wiener den geistigen Genüssen widmen will. Der Saal wurde allmählig leerer, und Referent gesteht, daß auch er von dem Ausgang dieses Musikstückes nichts zu sagen weiß.“

Das ursprüngliche Publikum, dieser Wiener Kritiker eingeschlossen, fand offenbar sowohl die Länge als auch die ungewöhnliche Struktur der Fantasie beunruhigend: eine Reihe von kontrastierenden, lose miteinander verbundenen Abschnitten, die um eine Folge von Variationen



über ein Schubertlied herum konstruiert sind. Die nicht besonders langsame Einleitung (*Andante molto*) beginnt mit derselben C-Dur-Moll-Zweideutigkeit wie das Streichquintett, das im Herbst des folgenden Jahres entstand. Hier erhebt sich die Geigenkantilene über die extravaganten Figurationen, wobei das Klavier ein Tremolo von Orchesterstreichern nachzuahmen scheint. Als nächstes kommt ein reizvolles *Allegretto* im ungarischen Stil in A-Dur-Moll, in dem die beiden Instrumente im Kanon auftreten. Nach mehreren farbenprächtigen, typisch Schubert'schen Modulationen arbeitet sich die Musik auf die Schwelle zu As-Dur sowie zu dem langen Mittelteil der Fantasie hin. Dabei handelt es sich um vier Variationen über Schuberts Vertonung von Friedrich Rückerts *Sei mir gegrüsst!*, die er 1822 schrieb und deren gefühlvolle Melodie und charmanter Walzerrhythmus das Werk zu einem seiner beliebtesten Lieder machten. (Das Lied ist hier außerdem als Zugabe zu hören, wobei der Gesangspart für Geige bearbeitet ist.)

Für diese neue Fassung änderte Schubert die Liedmelodie erheblich um und erinnerte sich dabei an eine Phrase aus dem ersten Satz von Mozarts A-Dur-Sonate, KV 331 (diejenige mit dem *Rondo alla turca*). Die ersten drei Variationen sind Bravourstücke, in denen die tänzelnden, glanzvollen Geigenfigurationen auf Paganini anspielen, der zu der Zeit in Wien der letzte Schrei war; in der vierten bildet die Musik die ursprüngliche Lyrik des Liedes nach, bewegt sich auf C-Dur zu und leitet eine verkürzte Reprise der Einleitung ein. Damit wird wiederum das „Finale“ der Fantasie angekündigt, ein prahlerisches *Allegro vivace* nach bester *Militärmarsch*-Art Schuberts (wobei das *Rondeau brillant* ebenfalls anklingt). Ein Schlenker nach As-Dur bringt eine letzte Erinnerung an *Sei mir gegrüsst!*, bevor der Marsch einen tosenden Abschied in Gang setzt, der vielleicht sogar jenen Wiener Kritiker aufgerüttelt hätte, wenn dieser bis zum Ende geblieben wäre.

RICHARD WIGMORE © 2013
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



Recorded in Henry Wood Hall, London, on 27–29 July & 3–4 August 2012

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Editing STEPHEN FROST

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIII

Front illustration: *Dovedale by Moonlight* (c1784–5) by Joseph Wright of Derby (1734–1797)
Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio / R.T. Miller Jr. Fund / The Bridgeman Art Library, London

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

