

SCHUBERT

Fantasie in C

»Wandererfantasie«

Fantasy in C major

»Wanderer Fantasy«

op. 15 – D 760

für Klavier / for Piano

Herausgegeben von / Edited by

Walther Dürr

Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe

Urtext of the New Schubert Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10870

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	V
Preface	IX
Notes on Performance Practice	XI
Fantasie in C op. 15 – D 760 »Wandererfantasie« Fantasy in C major op. 15 – D 760 »Wanderer Fantasy«.....	2
Critical Commentary.....	37

Urtextausgabe aus: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie VII: *Klaviermusik*, Abt. 2, Band 5: *Klavierstücke II*, vorgelegt von Christa Landon (†), fertiggestellt von Walther Dürr (BA 5521).

Urtext Edition taken from: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, issued by the Internationale Schubert-Gesellschaft, Series VII: *Klaviermusik*, Sec. 2, Vol. 5: *Klavierstücke II*, edited by Christa Landon (†), completed by Walther Dürr (BA 5521).

VORWORT

Schuberts „Wandererfantasie“ op. 15 (D 760) ist die letzte seiner Fantasien für Klavier zu zwei Händen. Zwei gingen ihr voraus, die *Fantasie in c* von 1811 (D 2 E) und die „Grazer Fantasie“, wie die „Wandererfantasie“ ebenfalls in C, von etwa 1818 (D 605 A).¹ Daneben gibt es eine Reihe von Fantasien für Klavier zu vier Händen – in G (D 1), in g (D 9), in c (D 48) und in f (D 940) – sowie eine für Violine und Klavier in C (D 934). Diese Werke schließen entweder mit einem „Finale“, sind also zielgerichtet, vielfach am Modell der Sonate orientiert, oder mit einem Satz, der auf den Beginn zurückgreift, sie sind daher gerundet, in sich ruhend. In der „Wandererfantasie“ begegnen sich beide Prinzipien: Das letzte *Allegro* ist zweifellos ein „Finale“, ein Satz, in dem sich gesteigerte Virtuosität und das Ausschöpfen der klanglichen Möglichkeiten des Klaviers mit kontrapunktischen Mitteln verbinden (in einer charakteristisch Schubert’schen Fugenexposition). Zugleich orientiert sich dieser letzte Satz am Hauptthema des ersten (das seinerseits vom Thema des Variationsatzes abgeleitet ist). Die ganze Fantasie ist somit beherrscht von einem Motiv ruhiger oder lebhafter Bewegung, einem daktylischen Schreitmotiv, das Schubert seinem Lied *Der Wanderer* (D 489, 1816) entnommen hat und dem die Fantasie ihren Namen verdankt. Dieser klingt zuerst in einem Brief Franz Liszts vom 2. Dezember 1868 an, in dem er die Fantasie als „prächtigen ‚Wanderer‘-Dithyrambus“ bezeichnet.² Liszt hat sie im Übrigen für Klavier und Orchester bearbeitet (erstaufgeführt am 14. Dezember 1851 in Wien).

Schubert hat die „Wandererfantasie“, wie er selbst schreibt, „einem reichen Particulier gewidmet“,³ dem Gutsbesitzer Emanuel Karl Edler Liebenberg de Zsittin, einem Schüler Johann Nepomuk Hummels. Dieser hatte die Komposition bei Schubert bestellt und dabei möglicherweise bereits den Wunsch nach einem virtuosen Stück geäußert. Für Schubert selbst ist – durch Kreißle, seinen ersten Biographen⁴ – bezeugt,

1 Siehe Schubert, *Fantasien*, hrsg. von Walther Dürr und David Goldberger mit Hinweisen zur Aufführungspraxis von Mario Aschauer, Kassel u. a. 2014 (BA 10862).

2 Brief an Siegmund Lebert, zitiert nach *Franz Liszts Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. 2, Leipzig 1893, S. 133.

3 Brief an Josef von Spaun vom 7. Dezember 1822 (vgl. Schubert, *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, *Neue Schubert-Ausgabe* VIII,5, Kassel u. a. 1964, S. 172f.). Die Widmung findet sich nicht nur im Druck, sondern auch auf dem Autograph der Fantasie.

4 Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 128.

dass er es technisch nicht bewältigte. „Nur der Fantasie (op. 15) konnte er selbst nicht vollständig Herr werden. Als er sie einmal im Freundeskreis spielte, und im letzten Satz stecken blieb, sprang er von seinem Sitz mit den Worten auf: ‚Das Zeug soll der Teufel spielen.‘“

ZUR EDITION

Dieser Ausgabe liegt ein Band der *Neuen Schubert-Ausgabe* (*Klavierstücke II*, Serie VII/2,5, Kassel u. a. 1984, Bärenreiter) zugrunde. Diesen Band hatte zunächst Christa Landon vorbereitet. Als diese im November 1977 bei einem Flugzeugunglück ums Leben kam, lag die Fantasie bereits weitgehend fertig redigiert vor. Ihre Endredaktion hat dann Walther Dürr übernommen. Vorlage für die Edition war Schuberts Autograph in Verbindung mit der von Schubert vorbereiteten Erstausgabe.

Die Editionsprinzipien dieser Ausgabe entsprechen denen der *Neuen Schubert-Ausgabe*. Zusätze des Herausgebers sind folgendermaßen gekennzeichnet: Buchstaben und Ziffern durch Kursive; Hauptnoten, Pausen, Punkte, Striche und Ornamente durch Kleinstich; Akzentzeichen, Crescendo- und Decrescendo-Winkel durch dünneren Stich; Bögen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Akzidenzien, Taktzeichen durch eckige Klammern.

Ohne Kennzeichnung werden ergänzt: fehlende Schlüssel; fehlende Pausen; fehlende Triolenzeichen; fehlende Bögchen von der Vorschlags- zur Hauptnote; Fermaten, die nur in einem der beiden Systeme fehlen, Akzidenzien und Artikulationszeichen, die sich aufgrund von Schuberts Schreibgewohnheiten als selbstverständlich ergeben.

Schuberts Notierungsweise unterscheidet lange und kurze Vorschläge nicht. Deshalb sind jeweils über dem System Ausführungsanweisungen für Vorschläge (im Haupttext jeweils mit Bogen zur Hauptnote) gegeben.

Der Komponist differenziert in der Regel deutlich zwischen den Bezeichnungen *ritardando* (langsamer werden), *decrescendo* (leiser werden) und *diminuendo* (langsamer und leiser werden). Nur schwer zu unterscheiden ist der Akzent von einem Decrescendo-Winkel. Wenn Platz dafür zur Verfügung steht, schreibt Schubert Akzente gerne steil ansteigend; in sekundären

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

In welchem Maße sich die Klaviere, für die Schubert komponierte, von den heute gebräuchlichen Instrumenten unterscheiden, verdeutlichen die um einiges weniger wuchtige Konstruktion ohne Metallrahmen, die mit Leder statt dickem Filz überzogenen Hammerkerne, die leichtere Besaitung und der dünnere Resonanzboden der Wiener Fortepianos am Beginn des 19. Jahrhunderts mit ihrem schlanken und farbenreichen Klangbild. Das leichte und elegante Spielgefühl rührt von einer fragilen und im Vergleich zur heutigen relativ einfachen Mechanik her, schmalere Tasten, kurzem Tastentiefgang und geringem Spielgewicht (jeweils fast nur die Hälfte der für moderne Flügel gängigen Werte). Damit verbunden war auch ein sich deutlich vom heutigen unterscheidender Spielstil, von dessen Buntheit eine Vielzahl überlieferter wortschriftlicher Quellen zur Aufführungspraxis zeugt, die jedoch keinesfalls ein einheitliches Bild zeichnen. Es ist daher die Frage nicht eindeutig zu beantworten, wie der Komponist selbst, sein Umfeld und seine Zeitgenossen seine Klavierkompositionen gespielt haben mögen oder wie Schubert sich die Ausführung gewünscht hätte. Will man sich beim Spielen – zumindest auch – historisch inspirieren lassen, bedarf es daher einer Art Näherungsverfahren mithilfe der erhaltenen Instrumente und anhand zeitgenössischer Traktate, Briefe, Erinnerungen usw., um sich die facettenreiche Welt der Wiener Klavierkultur in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zu erschließen. Das Vorwort zu einer Notenausgabe kann freilich weder die Erfahrung des Spielens auf historischen Hammerklavieren noch einen umfassenden Überblick über die Quellenlage bieten. Im Folgenden seien aber einige Beobachtungen aus den Quellen zusammengestellt, die für eine historisch-informierte Interpretation und als Einstieg in tiefer gehende Beschäftigung mit der Materie nützlich sein könnten.

Anschlag, Artikulation und Pedalgebrauch

Über Schuberts Art Klavier zu spielen gibt es nur wenige aussagekräftige Dokumente. Er selbst schrieb 1825 an seine Eltern: „Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2 Händen [vermutlich der zweite Satz der Sonate in a D 845; Anm. des Autors], die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige versicherten, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das

vermaledeyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt.“¹ Albert Stadler erinnerte sich 1858 an Schuberts Klavierspiel: „Seine Klavierkompositionen von ihm selbst vortragen zu hören und zu sehen, war ein wahrer Genuß. Schöner Anschlag, ruhige Hand, klares, nettes Spiel voll Geist und Empfindung. Er gehörte noch zur alten Schule der guten Klavierspieler, wo die Finger noch nicht wie Stoßvögel den armen Tasten zu Leibe gingen.“²

Diese beiden Belege entsprechen der Tendenz, die sich auch in den um 1800 erschienenen Klavierlehrwerken³ abzeichnet, wo als Grundartikulation beim Klavierspielen das Legato proklamiert wird. Das gebundene Spiel sollte jedoch nur mit den Fingern erzeugt werden, nicht durch den Gebrauch des Pedals. In seiner Bearbeitung der Löhlein'schen Klavierschule schreibt Carl Czerny: „Uebrigens darf dem Schüler der *willkührliche* Gebrauch der Pedale nie gestattet werden, und jeder schon gebildete Spieler thut wohl, dieselben als eine Würze anzusehen, die man nur bisweilen und am schicklichen Orte anwenden darf.“⁴ Johann Nepomuk Hummel berichtet, dass beim Spielen „in neuern Zeiten Manche versucht“ hätten, „das natürliche innere Gefühl durch ein scheinbares zu ersetzen“ und „ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengeklingel“ erzeugten.⁵ „Der Vortrag mit beinahe immer aufgehobener Dämpfung“ sei „Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels“, „der wahrhaft große Künstler“ wirke „durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer“ und bedarf eigentlich gar keiner Pedale. Dessen ungeachtet sei aber „die Anwendung der aufgehobenen

1 Schubert an Vater und Stiefmutter, 25. oder 28. Juli 1825; Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von Otto Erich Deutsch (= *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie VIII,5), Kassel u. a. 1964, S. 299.

2 Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Wiesbaden 1983, S. 170.

3 Hierzu grundlegend: Mario Aschauer, *Handbuch Clavier-Schulen. 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick*, Kassel u. a. 2011.

4 *Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigern Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny*, Leipzig [1825], S. 232 (= 8. Auflage von Georg Simon Löhlein, *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret*, Leipzig und Züllichau 1765.)

5 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Bd. 3, Wien 1828, S. 417.

PREFACE

Schubert's "Wanderer Fantasy", op. 15 (D 760), is the last of his fantasies for solo piano. It was preceded by two others, the *Fantasy in C minor* of 1811 (D 2 E) and the "Graz Fantasy", set in C major like the "Wanderer Fantasy" and dating roughly from 1818 (D 605 A).¹ There are also a number of fantasies for piano duet, including one in G (D 1) and one in G minor (D 9), another in C minor (D 48), and finally in F minor (D 940), as well as one for violin and piano in C (D 934). These works end either with a "finale," and are thus goal-directed in the manner of a sonata, or with a section related to the opening, and are thus rounded off and self-contained. The "Wanderer Fantasy" makes use of both principles: the final *Allegro* is unquestionably a "finale," i.e. a movement that combines escalating virtuosity and the exploitation of the sonic potential of the instrument with contrapuntal devices (in a characteristically Schubertian fugal exposition). At the same time this final section is also oriented on the main theme from the opening, which in turn derives from the theme of the set of variations. The entire fantasy is thus dominated by a single motif in tranquil or lively motion, a stately dactylic motif that Schubert borrowed from his lied *Der Wanderer* of 1816 (D 489). It is to this lied that the work owes its nickname, first suggested in a letter of 2 December 1868 from Franz Liszt, who refers to the piece as a "splendid *Wanderer* dithyramb."² Liszt, incidentally, arranged the fantasy for piano and orchestra, in which form it was premiered in Vienna on 14 December 1851.

Schubert dedicated the "Wanderer Fantasy," as the composer himself noted, "to a wealthy *particulier*,"³ this being the landowner Emanuel Karl Edler Liebenberg de Zsittin, a pupil of Johann Nepomuk Hummel. Zsittin had ordered the piece from Schubert, perhaps expressing the wish that it be a virtuoso showcase. From Schubert's first biographer, Kreissle, we know that the composer himself was unequal to its technical challenges. "The only piece of which he was not

a complete master was the Fantasy, op. 15. When he once tried to play it in his circle of friends and became stuck in the final movement, he leapt up from the stool and cried, 'The Devil should play this stuff.'"⁴

NOTES ON THE EDITION

Our edition is based on a volume from the *Neue Schubert-Ausgabe* (*Klavierstücke II*, ser. VII/2,5, Kassel, etc.: Bärenreiter, 1984), which was initially prepared by Christa Landon. By the time she died in an airplane accident, in November 1977, the editing of the *Fantasy in C* (D 760) was virtually complete. The final editing of this work was then taken over by the editor of the present edition. The principal source for the edition was Schubert's autograph manuscript in conjunction with the first edition, supervised by Schubert himself.

The editorial guidelines of our edition are the same as those employed by the *Neue Schubert-Ausgabe*. Editorial additions are distinguished as follows: alphabetical characters and numbers by italics; main notes, rests, dots, wedges, and ornaments by small print; accents and crescendo or decrescendo hairpins by thin print; slurs and ties by broken lines; appoggiaturas, grace notes, accidentals, and time signatures by square brackets.

Missing clefs, rests, triplet marks, and slurs from appoggiaturas to principal notes have been added without special indication, as have fermatas entered on only one of the two staves as well as accidentals and articulation marks taken for granted on the basis of Schubert's notational habits.

Schubert made no notational distinction between long and short appoggiaturas. We therefore place suggestions for the execution of appoggiaturas above the staff in question, drawing a slur to the principal note in the main text.

As a rule, Schubert clearly distinguished between *ritardando* (become slower), *decrescendo* (become softer), and *diminuendo* (become both slower and softer). His accent marks are often so long as to be almost indistinguishable from decrescendo hairpins. Whenever space was available, Schubert tended to write his accent

1 See Franz Schubert: *Fantasien*, ed. Walther Dürr and David Goldberger with performance notes by Mario Aschauer (Kassel, etc., 2014) (BA 10862).

2 Letter to Siegmund Lebert, quoted from *Franz Liszt's Briefe*, ed. La Mara, vol. 2 (Leipzig, 1893), p. 133.

3 Letter of 7 December 1822 to Josef von Spaun; see Schubert: *Die Dokumente seines Lebens*, ed. Otto Erich Deutsch, *Neue Schubert-Ausgabe* VIII/5 (Kassel, etc., 1964), pp. 172f. The dedication is found not only in the print of the fantasy, but also in the autograph.

4 Heinrich Kreissle von Hellborn: *Franz Schubert* (Vienna, 1865), p. 128.

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

Just how greatly the pianos for which Schubert composed his music differ from those commonly in use today can be seen in the far less sturdy construction of early nineteenth-century Viennese fortepianos, the absence of a metal frame, their use of leather rather than thick felt to cover the hammers, lighter strings, and their thinner soundboards, all resulting in a lean and variegated sound. The light and elegant touch resulted from a more fragile and simpler action compared to today's instruments, together with narrower keys, a shorter key dip and lighter playing weight, each of which were almost half the amount found in today's standard grand pianos. This went hand in hand with a playing style sharply contrasting with today's. Its timbral range and variety is attested in a large number of surviving verbal accounts which, however, by no means convey a uniform picture of performance style in Schubert's day. There is thus no clear answer to the question of how Schubert himself, his circles, or his contemporaries played his piano compositions, or how he wished them to be played. Those who seek, at least in part, inspiration from historical sources for their own playing must approach the subject with the aid of surviving instruments and contemporary treatises, letters, memoirs, and similar items in order to enter the multifarious world of Viennese pianism in the early decades of the nineteenth century. To be sure, the preface to a printed edition of music cannot convey the experience of playing on historical fortepianos, nor can it present a comprehensive survey of the sources. But it can gather together a few observations from the sources that may prove useful for historically informed performances and serve as a starting point for a deeper study of the subject.

Touch, Articulation, Pedaling

Very few documents shed useful light on Schubert's manner of playing the piano. He himself wrote to his parents in 1825: "What pleased especially were the variations in my new Sonata for two hands [i.e., presumably the second movement of the Sonata in A minor, D 845], which I performed [...] not without merit, since several people assured me that the keys become singing voices under my hands, which, if true, pleases me greatly, since I cannot endure the accursed chopping in which even distinguished pianoforte players indulge and which delights neither the ear nor the

mind."¹ Schubert's friend Albert Stadler, writing in 1858, recalled the composer's playing style: "To see and hear him play his own pianoforte compositions was a real pleasure. A beautiful touch, a quiet hand, clear, neat playing, full of insight and feeling. He still belonged to the old school of good pianoforte players, whose fingers had not yet begun to attack the poor keys like birds of prey."²

These two testimonials reflect the trend that began to arise in piano tutors around 1800,³ which proclaimed legato to be the basic articulation of piano playing. However, legato should be produced only with the fingers, not with the pedal. Here, for example, is Carl Czerny writing in his revision of Löhlein's keyboard treatise: "Incidentally, the pupil should never be allowed to make *arbitrary* use of the pedals, which every accomplished player is well-advised to regard as a seasoning to be used only occasionally and at the proper place."⁴ Johann Nepomuk Hummel reports that "in recent times many have tried, when playing, to replace the natural inner feeling with a feigned one" and have thereby created "a perpetual gingle [*sic*], produced by the constant use of the Pedals."⁵ "A performance with the dampers almost constantly raised" was, he claimed, "a cloak to an impure and indistinct method of playing," whereas "a truly great Artist has no occasion for Pedals to work upon his audience by expression and power." None the less, he continues, "the use of the damper-pedal, combined occasionally with the piano-pedal (as it is termed), has an agreeable [*sic*] effect in many passages, its employment however is rather

1 Schubert's letter of 25 or 28 July 1825 to his father and step-mother; *The Schubert Reader: A Life of Franz Schubert in Letters and Documents*, ed. Otto Erich Deutsch, translated by Eric Blom (New York, 1947), p. 436.

2 *Schubert: Memoirs by His Friends*, ed. Otto Erich Deutsch, translated by Rosamond Ley and John Nowell (London, 1958), p. 146.

3 Definitively described in Mario Aschauer: *Handbuch Clavier-Schulen: 32 deutsche Lehrwerke des 18. Jahrhunderts im Überblick* (Kassel, etc., 2011).

4 *Große Fortepiano-Schule von August Eberhard Müller vormals Kapellmeister in Weimar. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigern Anhang vom Generalbass versehen von Carl Czerny* (Leipzig, [1825]), p. 232. This is the eighth edition of Georg Simon Löhlein: *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erklärt* (Leipzig and Züllichau, 1765).

5 Johann Nepomuk Hummel: *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Piano Forte: Commencing with the Simplest Elementary Principles, and Including Every Information Requisite to the Most Finished Style of Performance*, vol. 3 (London, 1827), p. 40.