

**András Schiff    Franz Schubert    Sonatas & Impromptus**



---

**Franz Schubert**

Vier Impromptus D 899

Sonate in c-Moll D 958

Drei Klavierstücke D 946

Sonate in A-Dur D 959

**András Schiff**

Fortepiano

---

**Franz Schubert** (1797–1828)

II

1–4 **Vier Impromptus** D 899

Allegro molto moderato in c-Moll	9:32
Allegro in Es-Dur	4:39
Andante in Ges-Dur	4:59
Allegretto in As-Dur	7:21

5–8 **Sonate in c-Moll** D 958

Allegro	10:35
Adagio	7:00
Menuett. Allegretto – Trio	3:04
Allegro	9:13

1–3 **Drei Klavierstücke** D 946

Allegro assai in es-Moll	9:12
Allegretto in Es-Dur	11:46
Allegro in C-Dur	5:31

4–7 **Sonate in A-Dur** D 959

Allegro	15:45
Andantino	7:13
Scherzo. Allegro vivace – Trio	5:30
Rondo. Allegretto	12:35

## Beethoven's sphere

“Secretly, I hope to be able to make something of myself, but who can do anything after Beethoven?” Schubert’s remark, allegedly made to his childhood friend Josef von Spaun, gives us an indication of how strongly he felt himself to be in the shadow of the great composer he was too inhibited ever to approach. For his part, Beethoven cannot have been unaware of Schubert’s presence in Vienna. The younger composer’s first piano sonata to appear in print – the Sonata in A minor D 845 – bore a dedication to Beethoven’s most generous and ardent patron, Archduke Rudolph of Austria. Moreover, the work was favourably reviewed in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* – a journal which Beethoven is known to have read. As for Schubert, he clearly revered his great contemporary, and the only piece he dedicated to him, the piano duet *Variations on a French Song* D 624, bore an inscription in which he described himself as Beethoven’s “admirer and devotee”. Small wonder that Beethoven’s influence is so often discernible in Schubert’s own compositions, including almost all the pieces recorded here by András Schiff. But Schubert was in no sense an imitator: he paid homage to Beethoven in a manner that inspired him to pursue his own very individual path.

The three large-scale piano sonatas Schubert composed between spring and autumn of 1828 were his only works of the kind written after the death of Beethoven in the previous year, and the first of them is almost a compendium of homages to him. Its key of C minor is already itself highly Beethovenian, and the opening subject is strikingly reminiscent of the theme of Beethoven’s 32 *Variations* in C minor WoO 80. The slow movement bears the imprint of the Adagio



Autograph of the beginning of the Sonata in C minor, D 958

from Beethoven's *Pathétique* Sonata op.13; and the galloping, tarantella-like rhythm of the finale is of a kind we find in the last movement of Beethoven's Sonata op.31/3, and in the *Kreutzer* Sonata for piano and violin op.47. As we shall see the middle work in Schubert's late sonata triptych has a finale whose course of events is closely modelled on that of the concluding rondo of Beethoven's Sonata op.31/1; while the breathlessly agitated triplet motion of the first of the *Three Pieces* D 946 recalls the vertiginous trio, in the same dark key of E-flat minor, of the minuet-cum-scherzo from Beethoven's Sonata op.7. And yet for all that, there is not a single bar of any of these compositions that does not bear the unique imprint of Schubert's own creative personality.

In the spring of 1826 the first two of Schubert's piano sonatas to appear in print were issued in Vienna: Anton Pennauer brought out the big A-minor Sonata D 845, and Domenico Artaria D major D 850. Spurred on by this success, Schubert wrote to two Leipzig publishers – Heinrich Albert Probst, and Breitkopf & Härtel – some four months later. Addressing himself in the same terms to both, he offered his Octet D 803, as well as some songs, string quartets, piano sonatas and duets. The responses were not encouraging. Probst pointed out that Schubert's somewhat recondite style was not yet appreciated by the German public, and asked him to take that into account when submitting his manuscripts. Suitable items, Probst suggested, would be a selection of songs, and some piano pieces for two and four hands which were not too difficult to play or understand. Breitkopf's reaction was much the same: since they had no idea if Schubert's music had met with any commercial success, they invited him to send them some solo piano pieces or duets.

It may have been his lack of success in finding an outlet for his large-scale instrumental works that led Schubert to turn his attention in the following year to composing more readily marketable piano pieces. The early weeks of 1827 were occupied with *Winterreise*: Schubert set the first twelve of Wilhelm Müller's poems in February, but the remainder did not follow until the autumn. Between the two halves of the bleak song cycle came four of the *Moments musicaux* D 780 (the two additional pieces making up the series were earlier compositions) and the first set of *Impromptus*. By the end of the year, the second series of *Impromptus* was also ready.

The title of *Impromptu* was not initially Schubert's own: it was the Viennese publisher Tobias Haslinger who labelled the first two pieces from Schubert's first set, D 899, as such when he issued them in December 1827. Haslinger may have had in mind the *Impromptus* of the Bohemian composer Jan Václav Voříšek which had become popular in the early 1820s.

The first of the *Impromptus* D 899 has the breadth of a sonata movement, though it is not actually in sonata form. The entire piece grows out of its opening unaccompanied march-like melody, with the stark march rhythm eventually giving way to a new version of the same theme above a smoothly rippling accompaniment. By a stroke of genius, Schubert expands the tiny turn-like closing phrase of this new section into a floating melody, before getting down to the business of developing the main subject in earnest.

The second *Impromptu*, in E-flat major, contrasts its rapidly flowing outer sections with an explosive middle section in the key of B minor. The coda juxtaposes the same two keys in an attempt to reconcile them; but since the material

---

of the dramatic middle section predominates, Schubert takes the bold and unorthodox step of allowing the piece to come to a violent close with the music still in the minor, as though it had run out of control.

It was Tobias Haslinger's son Carl who first issued the third and fourth *Impromptus* from Schubert's set nearly thirty years after the composer's death. In a blatant attempt to make No. 3 more user-friendly to amateur pianists, Haslinger Junior took the liberty of transposing it from its original key of G-flat major, with its key signature of six flats, into a less intimidating G major, and of dividing each of its bars into two – a gross misrepresentation which remained in widespread use until well into the 20<sup>th</sup> century. Not only was Schubert's key calculated to follow on from the conclusion of the preceding *Impromptu*, but its warmer and softer sound was ideally suited to what is in effect a song without words, while its unconventional barring encouraged the pianist to produce longer-breathed phrases. Both the melody and its smooth accompaniment are played by the right hand, while the left provides a sustained bass-line in the outer sections, and makes a more decisive contribution in the agitated middle section.

If the second *Impromptu* had progressed from the airy major to the dark minor, the final piece of the series undergoes the reverse process. It takes a full thirty bars for its rippling minor-mode beginning to be transmuted into the major; and a further sixteen before the music's latent melody at last emerges in the left hand. The middle section, with its pulsating accompaniment, consists of a single long-spun theme of heart-rending expressive intensity.

The remainder of the music recorded here dates from the last year of Schubert's tragically short life. The *Three Piano Pieces* D 946 were composed in

May 1828, though the composer's autograph score lacks the final touches he habitually gave his music when preparing it for publication. Nor do we know if he intended the pieces to form a coherent group, along the lines of his two sets of *Impromptus*. At any rate, when Brahms edited them for publication for the first time, in 1868, he gave them the neutral title of *Drei Klavierstücke*. We may consider them as *impromptus* in all but name.

Schubert originally cast the first piece as a five-part rondo, with two contrasting episodes. However, he eventually deleted the second episode – partly because he must have realised it was weaker than the surrounding material, and partly, perhaps, in order to avoid too close a structural parallel with the second panel of the triptych. The music begins in turbulent mood, and in the dark key of E-flat minor; but its middle section, in a warmer B major, is a lyrically expansive slow movement. The second piece has a main section in the style of a barcarolle, and two fine episodes in the minor, the second of them bringing with it a change of metre (though not of pulse). A similar rhythmical change is invoked at the centre of the last piece, which offers the same overwhelming contrast between agitation and stasis as does the opening number of the collection. Its outer sections are in a bright C major, with the music's breathless urgency conveyed through the aid of a syncopated main theme; while the middle section, with its hypnotically repeated rhythmic pattern, is almost hymn-like in texture. Here, the music slides up a semitone, into D-flat major, and the resulting juxtaposition of keys is of a kind Schubert had tried in two previous C-major works – the *Wanderer* Fantasy D 760, with its slow second section in C-sharp minor; and the String Quintet D 956, where the scherzo's trio is once again in a sombre D-flat major.

---

The three piano sonatas D 958–60 which Schubert completed in September 1828 were his last purely instrumental compositions: only a handful of vocal pieces – among them the song *Die Taubenpost* (included by Tobias Haslinger in the so-called *Schwanengesang* collection) and *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 (‘The Shepherd on the Rock’) for solo voice, clarinet and piano – were still to come. Schubert had intended to dedicate the piano sonatas to Hummel. What that fashionable pianist-composer would have made of these pieces, in which virtuosity so notably takes a back seat to depth of musical thought, is hard to imagine, but as things turned out they did not see the light of day for a further ten years, by which time Hummel had also died. The title page of the first edition, issued by Anton Diabelli, bore instead an inscription to Schumann.

If the opening subject of the Sonata D 958 recalls the theme of Beethoven’s 32 *Variations* in C minor, the differences between the two ideas are more significant than their superficial similarities. Schubert’s theme, being part of a much larger, less sectional design, evolves continually, before it eventually prepares the ground for a serene second subject in the major. Perhaps more obviously Beethovenian in its atmosphere of subdued tension is the approach to the recapitulation, where shadowy sweeping chromatic scales are underpinned by the main theme’s rhythm tapped out, drum-like, deep in the bass of the piano.

Beethoven’s shadow falls across the slow movement, too – the only Adagio to be found among Schubert’s mature sonatas. Here, as already noted, we may detect echoes of the *Pathétique* Sonata’s middle movement. Schubert’s piece, however, contains an inspiration that is not found in Beethoven’s: at the start of the reprise, the main theme’s accompaniment absorbs the rhythm of the more agitated

middle section, so that the two find their common ground. The final return of Schubert’s theme offers another texture favoured by Beethoven: a smooth melodic line above a staccato accompaniment. The music’s atmosphere, however, is thoroughly Schubertian, as are the luminous harmonic shifts of its coda.

Schubert’s first draft of the minuet third movement shows its opening melody as a series of chords, without the definitive version’s more pianistic accompaniment; and the sudden silences that interrupt the melody in the minuet’s second half, as though the music were gasping for breath, appear to have been another late inspiration. The trio, in the major, has the character of a *Ländler*.

The finale is a tarantella of almost manic energy. Again, Schubert’s tonal palette, and particularly his use of chromatically adjacent keys, is wholly individual: the sudden plunge into C-sharp minor, a semitone above the home key, shortly after the start; and, in the movement’s central section, the broad melody that unfolds in a luminous B major, a semitone below. For all the expansiveness of the piece, its ending is curiously abrupt, with the music threatening to die away at the bottom of the keyboard before two forceful chords bring it to a full stop.

Schubert’s preliminary draft of the opening movement of the A-major Sonata D 959 is a fascinating document. It presents the assertive initial subject in the style of a chorale, without the octave leaps in the left hand that give the familiar version its rhythmic impetus. There is much less tension, too, in the approach to the calm opening melody of the exposition’s second stage; and that melody itself lacks the expansiveness of its final version. In the coda, both as it appears in the draft and the final version, the main subject is subdued to a distant pianissimo, with the pianist’s left hand imitating pizzicato strings, before the music vanishes

into thin air with a series of arpeggios sweeping gently over the keyboard. Not until the concluding bars of the finale, which bring the work full-circle, is the subject to return in full-blooded orchestral guise.

The slow movement is a barcarolle of infinite melancholy. As in many of Schubert's late slow movements, there is a more dramatic middle section, but never did he conceive a more astonishing outburst than occurs at the heart of this piece. It is a moment that finds him staring into the abyss – a vision of wild despair, if not actual madness, whose unruly style anticipates the keyboard writing of later generations of composers.

Following the scherzo, with its playful skipping chords, the gentle rondo finale brings the sonata to a close. Schubert took its theme from the middle movement of his as yet unpublished Sonata in A minor D 537, composed more than a decade earlier. But if the melody itself was an improved self-borrowing, the finale's design was borrowed from Beethoven. The influence of the rondo from Beethoven's G major Sonata op. 31/1 even extends to the texture of Schubert's piece, as well as the halting approach to its coda, where the rondo theme is broken up, with its individual phrases separated by long pauses. In the beauty of his material and the magical effects of elliptical key change, however, it must be said that Schubert actually surpassed his model.

Misha Donat





Autograph of the Scherzo from the Sonata in A major, D 959

## Im Nachklang Beethovens

»Heimlich im stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?« Was Schubert angeblich gegenüber seinem Jugendfreund Josef von Spaun äußerte, lässt ahnen, wie sehr ihn das Gefühl beherrschte, im Schatten des großen Meisters zu stehen, dem er sich nie zu nähern wagte. Beethoven muss aber von Schuberts Anwesenheit in Wien gewusst haben. Die erste im Druck erschienene Klaviersonate des jüngeren Komponisten, die Sonate in a-Moll D 845, war Erzherzog Rudolf von Österreich gewidmet, dem großzügigsten und engagiertesten Mäzen Beethovens. Außerdem war das Werk in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, die Beethoven bekanntlich las, positiv besprochen worden. Es ist offensichtlich, dass Schubert seinen großen Zeitgenossen verehrte, und die einzige Komposition, die er ihm widmete, die *Variationen über ein französisches Lied* für Klavier zu vier Händen D 624, trägt eine Inschrift, in der er sich als Beethovens »Verehrer und Bewunderer« zu erkennen gibt. Daher erstaunt es wenig, dass der Einfluss Beethovens in vielen Werken Schuberts erkennbar ist, so auch in fast allen Stücken, die Andrés Schiff für diese Aufnahme eingespielt hat. Doch Schubert war alles andere als ein Nachahmer: Er erwies Beethoven seine Ehrerbietung gerade dadurch, dass er sich von ihm dazu inspirieren ließ, seinen ganz eigenen, individuellen Weg zu verfolgen.

Zwischen Frühjahr und Herbst 1828, im Jahr nach Beethovens Tod und kurz vor dem Ende seines eigenen Lebens, schuf Schubert die drei groß dimensionierten Klaviersonaten, die seine letzten Werke in dieser Gattung blieben. Die erste Sonate wirkt beinahe wie ein Kompendium seiner Reverenzen vor dem Meister:

Schon die Tonart c-Moll ist charakteristisch für Beethoven, und das Eröffnungsthema erinnert auffällig an das Thema der *32 Variationen* in c-Moll WoO 80. Im langsamen Satz hat das Adagio der Sonate Pathétique op. 13 eine deutliche Spur hinterlassen, und der galoppierende, tarantella-ähnliche Rhythmus des Finales findet bei Beethoven seine Entsprechung im letzten Satz der Sonate op. 31/3 sowie in der *Kreutzer*-Sonate op. 47 für Klavier und Violine. Das Finale des mittleren Werks in Schuberts spätem Sonaten-Triptychon hat, wie wir noch sehen werden, einen ganz ähnlichen musikalischen Verlauf wie das Schlussrondo in Beethovens Sonate op. 31/1, während die atemlos bewegten Triolen im ersten der *Drei Klavierstücke* D 946 das schwindelerregende, ebenfalls in der dunklen Tonart es-Moll geschriebene Trio aus dem Menuett/Scherzo der Beethoven-Sonate op. 7 in Erinnerung rufen. Und trotz alledem findet sich in keiner dieser Kompositionen Schuberts auch nur ein einziger Takt, der nicht die unverwechselbare Handschrift seiner eigenen schöpferischen Individualität trüge.

Im Frühjahr 1826 wurden die ersten beiden der drei Klaviersonaten Schuberts, die zu seinen Lebzeiten gedruckt wurden, in Wien publiziert: Anton Pennauer brachte die große a-Moll-Sonate D 845 heraus, und Domenico Artaria veröffentlichte die Sonate in D-Dur D 850. Angesporn durch diesen Erfolg, wandte sich Schubert etwa vier Monate später an zwei Leipziger Verleger, Heinrich Albert Probst und Breitkopf & Härtel. In identischem Wortlaut bot er beiden sein Oktett D 803 an, außerdem einige Lieder, Streichquartette, Klaviersonaten und Duette. Die Antworten waren nicht ermutigend. Probst wies darauf hin, dass das deutsche Publikum auf den »etwas seltsamen Gang Ihrer Geistesschöpfungen« noch nicht vorbereitet sei, und bat ihn, dies beim Einreichen seiner Manuskripte zu berück-

sichtigen. Geeignet seien, so lautete Probsts Empfehlung, eine Auswahl von Liedern und Klavierstücken zu zwei und vier Händen, die aber möglichst leicht zu spielen und nicht zu schwer verständlich sein sollten. Die Reaktion von Breitkopf war ganz ähnlich: Da man nicht einschätzen konnte, ob sich mit Schuberts Musik irgendein kommerzieller Erfolg erzielen ließ, forderte man ihn auf, einige Klavierstücke und Duette einzusenden.

Dass er für seine großen Instrumentalwerke keinen Abnehmer fand, mag der Auslöser dafür gewesen sein, dass Schubert sich im folgenden Jahr darauf konzentrierte, seine Produktion an gut verkäuflichen Klavierstücken zu steigern. Anfang 1827 widmete er sich der *Winterreise*: Er vertonte zwölf der Gedichte Wilhelm Müllers im Februar, ließ die restlichen jedoch erst im Herbst folgen. Zwischen den beiden Hälften des düsteren Liedzyklus entstanden vier der *Moments musicaux* D 780 (der sechsteilige Zyklus enthält außerdem zwei frühere Kompositionen) sowie die erste Vierergruppe der *Impromptus*. Am Ende des Jahres war auch die zweite Gruppe fertiggestellt.

Der Titel *Impromptus* stammte nicht von Schubert, sondern von seinem Wiener Verleger Tobias Haslinger, der zwei Stücke der ersten Sammlung, D 899, im Dezember 1827 unter dieser Bezeichnung herausbrachte. Vielleicht hatte er dabei die *Impromptus* des böhmischen Komponisten Jan Václav Voříšek im Sinn, die in den frühen 1820er Jahren populär geworden waren.

Das erste *Impromptu* hat den Umfang eines Sonatensatzes, obwohl es nicht in Sonatenform geschrieben ist. Das ganze Stück wächst hervor aus einer anfangs unbegleiteten Melodie in schroffem Marschrhythmus, die schließlich von einer neuen Version desselben Themas über einer wellenartigen Begleitung abgelöst

wird. Als Geniestreich erweitert Schubert die winzige, einer Umkehrung gleichende Schlussphrase dieses zweiten Abschnitts zu einer fließenden Melodie, bevor er sich der Aufgabe zuwendet, das Hauptthema zu entwickeln.

Im zweiten *Impromptu* werden die rasch bewegten Außenteile in Es-Dur mit einem explosiven Mittelteil in h-Moll kontrastiert. Die Coda stellt die beiden Tonarten nebeneinander und versucht sie zu versöhnen, aber da das Material des dramatischen Mittelteils überwiegt, wagt Schubert den kühnen und unorthodoxen Schritt, das Stück abrupt in Moll enden zu lassen, so als wäre die Musik außer Kontrolle geraten.

Es war Tobias Haslingers Sohn Carl, der das dritte und vierte *Impromptu* aus Schuberts Sammlung fast dreißig Jahre nach dem Tod des Komponisten erstmals publizierte. In der unverfrorenen Absicht, Nr. 3 für Amateurpianisten benutzerfreundlicher zu machen, erlaubte sich Haslinger junior, das Stück aus der Originaltonart Ges-Dur mit ihren sechs b-Zeichen in das weniger einschüchtern-de G-Dur zu transponieren und jeden Takt in zwei Hälften zu unterteilen – eine grobe Verfälschung, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein im Umlauf blieb. Schubert hatte die Tonart nicht nur im Hinblick auf den Schluss des vorhergehenden *Impromptus* gewählt, sondern ihre wärmere und weichere Klangfarbe passte auch ideal zu dem Stück, das eigentlich ein Lied ohne Worte ist, während die unkonventionelle Takteinteilung den Pianisten dazu ermutigte, mit längerem Atem zu phrasieren. Sowohl die Melodie als auch die ruhige Begleitung werden von der rechten Hand gespielt, während die linke in den Außenteilen eine durchgehende Basslinie liefert, im aufgewühlten Mittelteil dagegen bestimmender hervortritt.

Führte die Bewegung im zweiten *Impromptu* vom lichten Dur zum dunklen Moll, durchläuft das Schlusstück der Gruppe den umgekehrten Prozess. Es braucht volle dreißig Takte, bevor die perlenden Moll-Klänge allmählich zum Dur übergehen, und weitere sechzehn, bis die in der Musik verborgene Melodie schließlich in der linken Hand zum Vorschein kommt. Der Mittelteil mit seiner pulsierenden Begleitung besteht aus einem einzigen, weit ausgesponnenen Thema von ergreifender Expressivität.

Die übrigen Werke in dieser Aufnahme stammen aus dem letzten Lebensjahr des tragischerweise so früh verstorbenen Komponisten. Die *Drei Klavierstücke* D 946 entstanden im Mai 1828; allerdings fehlen im Autograph die letzten Verbesserungen, die Schubert gewöhnlich an seinen Werken vornahm, wenn er sie für die Veröffentlichung vorbereitete. Wir wissen auch nicht, ob er die Stücke, wie die beiden *Impromptu*-Sammlungen, als zusammenhängende Gruppe konzipiert hat. Wie auch immer: Als Johannes Brahms sie im Jahr 1868 erstmals herausgab, wählte er den neutralen Titel *Drei Klavierstücke*. Trotzdem können wir sie in jeder Hinsicht als *Impromptus* betrachten.

Das erste Stück hatte Schubert ursprünglich als fünfteiliges Rondo mit zwei kontrastierenden Episoden entworfen. Am Ende strich er jedoch die zweite Episode – zum einen, weil er erkannt haben muss, dass sie schwächer war als das übrige Material, zum anderen vielleicht auch, um allzu auffällige strukturelle Parallelen zur zweiten Tafel des Triptychons zu vermeiden. Die Musik beginnt unruhig, stürmisch bewegt und in der dunklen Tonart es-Moll, aber der Mittelteil, im wärmeren H-Dur, ist ein sich lyrisch ausbreitender langsamer Satz. Das zweite Stück hat einen Hauptteil im Stil einer Barcarole und zwei Episoden in

Moll, von denen die zweite einen Wechsel des Metrums (nicht jedoch des Pulses) mit sich bringt. Eine ähnliche rhythmische Veränderung vollzieht sich in der Mitte des letzten Stücks mit dem gleichen überwältigenden Kontrast zwischen Erregung und Stillstand wie in der Eingangskomposition der Sammlung. Die Außenteile stehen hier in hellem C-Dur, und die atemlose Dringlichkeit der Musik drückt sich in einem synkopierten Hauptthema aus, während der Mittelteil mit seinem hypnotisch wiederholten rhythmischen Muster eine fast hymnenähnliche Textur aufweist. Hier gleitet die Musik um einen Halbton nach oben, nach Des-Dur, und das Nebeneinander der Tonarten, das sich daraus ergibt, entspricht dem, was Schubert zuvor schon in zwei C-Dur-Werken erprobt hatte – in der *Wanderer-Fantasie* D 760 mit ihrem langsamen zweiten Satz in cis-Moll und im Streichquintett D 956, wo das Trio des Scherzos wiederum in düsterem Des-Dur steht.

Die drei Klaviersonaten D 958–60, die Schubert im September 1828 vollendete, waren seine letzten reinen Instrumentalwerke; danach folgte nur noch eine Handvoll Vokalkompositionen, darunter das Lied *Die Taubenpost* (das Tobias Haslinger in die unter dem Titel *Schwanengesang* veröffentlichte Sammlung aufnahm) und *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 für Gesangsstimme, Klarinette und Klavier. Schubert hatte beabsichtigt, die Klaviersonaten Johann Nepomuk Hummel zu widmen. Was der gerade sehr in Mode gekommene Pianist und Komponist mit diesen Stücken angefangen hätte, in denen sich die Virtuosität so offenkundig der Tiefe des musikalischen Gedankens unterordnet, ist schwer vorstellbar. Aber es ergab sich dann, dass sie erst nach weiteren zehn Jahren veröffentlicht wurden, als auch Hummel schon gestorben war. Die Titelseite der

ersten Ausgabe, ediert von Anton Diabelli, trug nunmehr eine Widmung an Robert Schumann.

Auch wenn das Eröffnungsthema der Sonate D 958 an das Thema der 32 *Variationen* in c-Moll von Beethoven erinnert, sind die Unterschiede zwischen den beiden musikalischen Gedanken doch bedeutsamer als ihre oberflächlichen Gemeinsamkeiten. Schuberts Thema ist Teil einer viel weiter ausgreifenden, weniger abschnittsbezogenen Form und entwickelt sich kontinuierlich, bis es schließlich den Boden bereitet für ein zweites, ruhig-heiteres Thema in Dur. Noch offensichtlicher ist Beethovens Einfluss vielleicht in der Atmosphäre unterdrückter Spannung bei der Überleitung zur Reprise, wo unter schattenhaft dahinrauschenden chromatischen Tonleitern der Rhythmus des Hauptthemas in tiefer Basslage wie auf einer Trommel geschlagen wird.

Beethovens Schatten fällt auch auf den langsamen Satz – das einzige Adagio in Schuberts späten Sonaten. Hier ist, wie schon angedeutet, ein Wiederhall des mittleren Satzes der *Pathétique* unüberhörbar. Doch Schuberts Komposition enthält einen Einfall, der bei Beethoven nicht vorkommt: Am Beginn der Reprise nimmt die Begleitung des Hauptthemas den Rhythmus des unruhigeren Mittelteils auf, so dass beide ihre gemeinsame Basis finden. Die letztmalige Wiederkehr des Themas bei Schubert weist noch einmal eine von Beethoven bevorzugte Textur auf: eine geschmeidige melodische Linie über einer Staccato-Begleitung. Die Atmosphäre der Musik ist jedoch durch und durch schubertisch, wie auch die leuchtenden harmonischen Rückungen der Coda.

In Schuberts erstem Entwurf für den dritten Satz, das Menuett, erscheint die Eröffnungsmelodie als eine Reihe von Akkorden, noch ohne die »pianistische«

Begleitung der endgültigen Version; und die abrupten Pausen, die in der zweiten Hälfte des Satzes die Melodie unterbrechen, als ob die Musik nach Luft schnappen würde, scheinen sich ebenfalls einer späteren Eingebung zu verdanken. Das Trio in Dur hat den Charakter eines Ländlers.

Das Finale ist eine Tarantella von geradezu manischer Energie. Und wieder erweist sich Schuberts tonale Palette, vor allem seine Verwendung chromatisch benachbarter Tonarten, als vollkommen individuell: kurz nach Beginn das plötzliche Eintauchen ins cis-Moll, einen Halbton über der Grundtonart, und im Mittelteil des Satzes die breit dahinfließende Melodie, die sich einen Halbton darunter, in strahlendem H-Dur, entfaltet. Trotz seiner weiten Dimensionen endet das Stück seltsam unvermittelt: die Musik scheint am unteren Ende der Klaviatur zu ersterben, bevor zwei energische Akkorde den Schlusspunkt setzen.

Schuberts erster Entwurf des Kopfsatzes der A-Dur-Sonate D 959 ist ein faszinierendes Dokument. Das bestimmende Anfangsthema erscheint hier im Stil eines Chorals, noch ohne die Oktavsprünge in der linken Hand, die der bekannten Fassung ihren rhythmischen Impetus verleihen. Auch steht die Überleitung zu der ruhigen Melodie, die den zweiten Abschnitt der Exposition eröffnet, viel weniger unter Spannung, und die Melodie selbst greift noch nicht so weit aus wie in der endgültigen Version. In der Coda wird sowohl im Entwurf als auch in der Endfassung das Hauptthema zu einem fernen Pianissimo gedämpft, während die linke Hand des Pianisten ein Streicher-Pizzicato imitiert, bevor die Musik sich mit einer Reihe von Arpeggien, die sanft über die Tastatur rauschen, in Luft auflöst. Erst in den letzten Takten des Finales schließt sich der Kreis des Werks, und das Thema kehrt in kraftvoll orchestrierter Gestalt zurück.

Der langsame Satz ist eine melancholische Barcarole. Wie in vielen entsprechenden Sätzen des späten Schubert gibt es hier einen dramatischeren Mittelteil, doch nirgendwo sonst ereignet sich ein so überraschender Ausbruch wie im Herzen dieses Stücks: Es ist ein Augenblick, in dem Schubert in den Abgrund starrt – eine Vision wilder Verzweiflung, wenn nicht gar des Wahnsinns, deren stilistische Ungebärdigkeit die Manier späterer Komponisten-Generationen vorwegnimmt.

Nach dem Scherzo mit seinen spielerisch hüpfenden Akkorden bringt das elegante Rondo-Finale die Sonate zum Abschluss. Schubert nahm das Thema aus dem mittleren Satz seiner noch unveröffentlichten Sonate in a-Moll D 537, die er mehr als zehn Jahre zuvor komponiert hatte. Doch wenn die Melodie ein verfeinertes Selbstplagiat war, dann war die Ausgestaltung des Finales eine Anleihe bei Beethoven. Der Einfluss des Rondos aus dessen G-Dur-Sonate op. 31/1 erstreckt sich in Schuberts Stück bis in die Textur, ebenso wie in die stockende Überleitung zur Coda, wo das Rondo-Thema durch lange Pausen zwischen den einzelnen Phrasen aufgebrochen wird. Mit der Schönheit seines musikalischen Materials und der magischen Wirkung seiner überraschenden Tonartenwechsel hat Schubert sein Vorbild vielleicht sogar übertroffen.

Misha Donat

Übersetzung: Kristina Maidt-Zinke

## Zum Instrument

Der Hammerflügel von Franz Brodmann (Wien, um 1820) hat einen Umfang von sechs Oktaven (Kontra-F bis f<sup>4</sup>) und vier Pedale (von links nach rechts: Verschiebung, Fagott, Moderator und Dämpfung), wohingegen der moderne Flügel nur die Verschiebung (allerdings mit einer viel geringeren Auswirkung auf den Klang) und die Dämpfung kennt. Die Verschiebung (*due corde*) ergibt auf dem Hammerflügel nicht nur einen leiseren, sondern einen stark ausgedünnten Klang, der dem einer Harfe nahekommen kann. Beim Fagott-Zug wird im Bassbereich ein auf einer Leiste montierter, zu einem Halbkreis gebogener Streifen aus Pergament und Seide auf die Saiten gedrückt. Dies ergibt einen dem Klang eines Fagotts ähnlichen schnarrenden Ton. Beim Moderator wird ein Stück Tuch zwischen den Hammer und die drei Saiten geschoben, Anschlag und Klang dadurch abgedämpft. Ohne dieses Pedal lässt sich beispielsweise Klaviermusik von Franz Schubert klanglich nicht angemessen realisieren. Die Dämpfung kann ausgiebiger genutzt werden, da die im Vergleich zum modernen Instrument viel dünneren Saiten eines Hammerklaviers eine deutlich kürzere Tondauer ergeben. So kann man etwa Beethovens so häufig ignorierte Anweisung, im ersten Satz der cis-Moll-Sonate op. 27/2 das Dämpferpedal ständig gedrückt zu halten, problemlos folgen. Für die damalige Zeit revolutionäre *Sfumato*-Effekte hat Beethoven mehrfach vorgeschrieben.

Ein Hammerflügel aus dieser Zeit hat absichtsvoll keinen über die gesamte Klaviatur einheitlichen Klang, sondern im Bass, im Mittelbereich und im Diskant unterschiedliche Register. Die vergleichsweise dünneren Basssaiten ergeben einen deutlich durchsichtigeren Klang. Die Gefahr, damit den Diskant zuzudecken, wird so gebannt.

Franz Brodmann ist bisher unter den weit über hundert Wiener Klavierbauern der Beethoven-Zeit nicht aktenkundig geworden. Sein Bruder Joseph war einer der besten Wiener Klavierbauer. Er war der Lehrherr von Ignaz Bösendorfer, der 1828, im Todesjahr Schuberts, seine Werkstatt übernahm.

Das auch möbelmäßig prachtvoll ausgestattete Instrument mit Nussbaum-Furnier war im Besitz des österreichisch-ungarischen Kaiserhauses. Der letzte österreichische Kaiser und ungarische König Karl I. nahm es 1919 in sein Schweizer Exil mit. 1965 wurde es von Martin Scholz in Basel für die damalige Zeit ungewöhnlich sorgfältig restauriert. Lange Jahre war es im Besitz von Jörg Ewald Dähler. Im Jahre 2010 erwarb es András Schiff und übergab es dem Bonner Beethoven-Haus, dessen Ehrenmitglied er ist, als Leihgabe.

Michael Ladenburger

## The Instrument

The Franz Brodmann fortepiano (Vienna, c. 1820) has a range of six octaves (contra-F – f<sup>4</sup>), and four pedals (from left to right: soft pedal, bassoon, moderator and sustaining pedal), whereas the modern piano has only the soft pedal (albeit with a much weaker effect on the sound) and the sustaining pedal. On the fortepiano the soft pedal (*due corde*) produces a sound that is not only quieter, but also much thinner, and which can approach that of a harp. With the bassoon-stop, a strip of parchment and silk curved into a semicircle and mounted on a piece of wood is pressed against the strings of the bass register. This produces a buzzing sound like that of a bassoon. With the moderator a piece of cloth is inserted between the hammers and the strings, to mute the attack and the sound. Without this pedal, for example, the sound of Schubert's piano music cannot be appropriately conveyed. The sustaining pedal can be generously applied, since in comparison to a modern instrument the much thinner strings of a fortepiano have notably less sustaining power. And so it is possible, for instance, to follow Beethoven's normally disregarded direction to keep the sustaining pedal down throughout the first movement of the Sonata in C-sharp minor op. 27/2 without any problem. Beethoven often stipulated what for the time were revolutionary *sfumato* effects.

A fortepiano of this time deliberately has no unified sound covering the entire keyboard, but different timbres for the bass, middle and treble compasses. The comparatively thin bass strings produce a quite transparent sound that avoids the danger of covering the treble.

Among the well over one hundred piano makers in Vienna during Beethoven's time, Franz Brodmann has until now not been put on record, but his brother

Joseph was one of the city's best piano manufacturers. Ignaz Bösendorfer, who took over his workshop in 1828, the year of Schubert's death, was his apprentice.

The instrument, a magnificent piece of cabinet-making with its walnut veneer, was in the possession of the Austro-Hungarian imperial family. The last Austrian Emperor and Hungarian King, Karl I, took it with him when he was exiled to Switzerland in 1919. In 1965 it was restored with what for the time was unusual care by Martin Scholz in Basel. For a long time it was owned by Jörg Ewald Dähler. In 2010 it was acquired by András Schiff, who loaned it to the Beethoven-Haus in Bonn, of which he is an honorary member.

Michael Ladenburger  
Translation: Misha Donat

---

Recorded July 2016  
Kammermusiksaal H. J. Abs, Beethoven-Haus, Bonn  
Tonmeister: Stephan Schellmann  
Tuning and technical assistance: Georg F. Senn  
Cover photo: Péter Nádas  
Liner photo: Nicolas Brodard  
Design: Sascha Kleis  
Executive producer: Manfred Eicher

An ECM Production

© © 2019 ECM Records GmbH  
Postfach 600 331, 81203 München  
[www.ecmrecords.com](http://www.ecmrecords.com)

---