

Schubert Piano Sonatas D. 959 & 960

Dong Hyek Lim



Franz Schubert 1797-1828

Piano Sonata No.20 in A D.959

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Allegro | 16.20 |
| 2 | II. Andantino | 8.35 |
| 3 | III. Scherzo: Allegro vivace – Trio: Un poco più lento | 5.12 |
| 4 | IV. Rondo: Allegretto – Presto | 12.01 |

Piano Sonata No.21 in B flat D.960

- | | | |
|---|---|-------|
| 5 | I. Molto moderato | 15.10 |
| 6 | II. Andante sostenuto | 9.43 |
| 7 | III. Scherzo: Allegro vivace con delicatezza – Trio | 3.40 |
| 8 | IV. Allegro ma non troppo – Presto | 8.43 |

79.26

Dong Hyek Lim *piano*



The last year of Schubert's life, his 31st, was marked by an extraordinary output of masterpieces in a life already remarkable for enormous productivity. The works he wrote in 1828 included the Mass in E flat, the C major String Quintet, several settings of Heine that became the last six songs of *Schwanengesang*, a large amount of liturgical music as well as his finest piano compositions, the F minor Fantasia for piano four hands and the last three Piano Sonatas, D. 958, 959 and 960. Has there ever been a more prodigious outpouring of masterpieces in such a short span of time? This output is even more astonishing considering Schubert was suffering terribly from syphilis and typhoid fever, to which he finally succumbed on 19 November 1828.

Relatively obscure, but respected in intellectual and musical circles at the end of his life, Schubert's professional circumstances were very different from those of his predecessors, and indeed many of his contemporaries. Schubert survived and lived through his large group of intellectual and artistic friends. Schubert and his social group provided each other with friendship, intellectual

and artistic camaraderie and material support; when one friend was in funds, he shared liberally with the others. This was as true for Schubert as for the others. But by the late 1820s many of his friends were moving on to the next stage of their lives both socially and professionally. Members of his famous circle, those who participated in the famous Schubertiads, such as Joseph von Spaun, Leopold Sonnleithner and Moritz von Schwind were married or became engaged, and others, such as Eduard von Bauernfeld, were becoming busier with their professional duties. Lacking aristocratic patronage, Schubert was forced to find new ways of supporting himself.

When Schubert retreated to his brother's residence on the outskirts of Vienna in September 1828, he was certainly not expecting to die. Although not particularly religious, he had been writing church music with the thought of gaining some steady employment as kapellmeister. In October he began the study of counterpoint and fugue with Simon Sechter (famously many years later Bruckner's counterpoint teacher), having decided to delve further into the liturgical style. Additionally, he

was involved in negotiations with the publishing houses Schott's Sons of Mainz and Probst of Leipzig to have his music published, to provide a much-needed source of income. Unfortunately, he was to die before he could realise any of these professional ambitions.

Completed in September 1828, the three last piano sonatas were begun at some point earlier in the year, and the final copy was made only weeks before his death. This album features the Sonata in A major D.959 and the Sonata in B flat D.960. The C minor Sonata, D.958 was written at the same time and has much in common with the others. Published posthumously in 1839 with a dedication to Schumann, Schubert himself intended to dedicate them to Johann Nepomuk Hummel, one of the titans of the piano in contemporary Vienna. Interestingly, Schumann himself wasn't overly impressed by these three sonatas, despite his great admiration for Schubert. The Sonatas were not to be performed much in public until nearly a century after being written when Artur Schnabel and Eduard Erdmann championed them in the 1920s. The great Viennese pianists of the

19th century, Leschitzky, Sauer, Rosenthal and Godowsky were not interested at all in these compositions. However, today they are recognised as amongst the greatest and most essential works in the repertoire, and feature regularly on the concert circuit.

Many musicians in the 19th century found Schubert's music simply too long. Schumann, despite praising the majesty of the (very long) C major Symphony felt the last sonatas were too long. (We must admire Alfred Brendel for writing "Not even from him [Schumann] will I accept that Schubert's sonatas 'ripple along'".)

The inherent power and tension of Beethoven's forms were not altogether useful for Schubert, who although dying only a year after the master, was from the next generation, having been born some 27 years later than Beethoven. The harmonic structure evolved beyond the need to assert the primacy of the tonic by its juxtaposition with the dominant. In these sonatas, Schubert does indeed use the inherited forms of the archetypal sonata, but the polarity of tonic-dominant tension is lessened. Schubert is more likely to use the typical forms as a template

rather than for structural necessity, as places to wander through and explore his beautiful melodies. The themes are moving through the form but are not compressed and defined by it. The order and symmetry of the classical period is here, but it is of a different kind, often motivic, less fundamental.

This can be seen in myriad places in these sonatas. In the development section of the first movement of D.960, which begins in C sharp minor, (already rather distant from the tonic of B flat major), after moving through many keys and turbulent emotions, he settles eventually in D minor with a poignantly beautiful re-harmonisation of the first theme. Then when he modulates and harmonises this theme in B flat (the home key of the movement) it is written *ppp* and in the tonal context sounds as if from another world, hardly a statement of the main theme in the home key. What an extraordinary and unusual achievement. The essence of the tonic-dominant polarity has been completely removed. He does of course move back eventually to the dominant on F (via D minor again) and the recapitulation begins in the home key of B flat as we would expect. This

is one of the ways that Schubert has repurposed the classical sonata form as a vehicle for his ideas, and was truly modern. For the rest of the 19th century the sonata form was calcified, and was no longer a dynamic model as it had been for Mozart, Haydn and Beethoven.

Another example of the change in Schubert's harmonic priorities is in the development section of D.959 where instead of modulating through keys to eventually define the power and apex of the dominant, Schubert modulates between the relatively harmonically distant keys of C major and B major several times. The tension here comes from the oscillation of the key centres of C and B, creating a harmonic stasis where he can revel in the beauty of the melody, taken from the second group in the exposition. When he eventually arrives at the dominant, via the tonic minor, we don't feel that we have "arrived" at the apex, we are simply led back into the recapitulation.

The slow movements of these sonatas are truly profound. The Andantino of D.959 begins with the barest of textures, a simple melody that is barely accompanied, at times recalling the Allegretto from

Beethoven's Seventh Symphony, punctuated by accented *fp* chords. When the middle section erupts we find ourselves in utterly foreign territory, a passage of which Brendel said: "even today, this eruption of the irrational must rank among the most daring and terrifying pages in all music". While the Andante sostenuto of D.960 may not be as "daring and terrifying" it does contain one of Schubert's daring and moving modulations, in this case from C sharp minor to the remote key of C major.

Charles Rosen points out that the last movement of D.959 is directly based on that from Beethoven's Sonata in G Op.31 No.1, but he uses the form as a type of cookie-cutter where he overlays his own ideas on those of Beethoven, and ignores the motivic and harmonic elements. "What is most remarkable in this close imitation is its lack of

constraint: Schubert moves with great ease within the form which Beethoven created. He has, however, considerably loosened what held it together, and stretched its ligaments unmercifully."

These sonatas share much in common: Long first movements, liturgical qualities to the first themes, the plagal harmonies of D.959 and the chorale like melody of D.960; the harmonic stasis in the developments, and the quiet, inward-looking codas; deeply profound slow movements, filled with anguish, suffering and resignation; remarkable effervescent and playful scherzi, followed by last movements which gently round out the sonatas. But above all else, their timeless beauty, now universally recognised, despite taking nearly a century for them to become pillars of the repertoire.

David Murray



La dernière année de la vie de Schubert, qui fut celle de ses 31 ans, fut marquée par une extraordinaire efflorescence de chefs-d'œuvre, alors même que son existence était déjà remarquable pour son énorme fécondité. Parmi les morceaux qu'il écrivit en 1828 figuraient la Messe en *mi* bémol majeur, le Quintette pour cordes en *ut* majeur, plusieurs lieder sur des poèmes de Heine qui devinrent les six derniers lieder de *Schwanengesang*, quantité de musique liturgique, ainsi que ses plus belles compositions pour le piano, la Fantaisie en *fa* mineur pour piano à quatre mains et les trois dernières sonates pour piano D. 958, D. 959 et D. 960. Vit-on jamais un déferlement de chefs-d'œuvre aussi prodigieux en un laps de temps aussi bref ? Cette créativité est encore plus stupéfiante si l'on tient compte du fait que Schubert souffrait alors terriblement de la syphilis et de la fièvre typhoïde, à laquelle il finit par succomber le 19 novembre 1828.

Relativement peu connu, mais respecté dans les cercles intellectuels et musicaux à la fin de sa vie, Schubert se trouvait dans un contexte professionnel très différent de celui

de ses prédécesseurs, et d'ailleurs de nombre de ses contemporains. Il vivait et survivait grâce à son vaste entourage d'amis intellectuels et artistes. Ainsi, Schubert et ses proches partageaient de l'amitié, une camaraderie intellectuelle et artistique et un appui matériel ; quand l'un d'eux était en fonds, il en faisait profiter les autres avec largesse, et cela était aussi vrai de Schubert que des autres. Toutefois, vers la fin des années 1820, beaucoup de ses amis étaient en train de franchir le pas suivant de leurs vies, tant sur le plan social que professionnel. Les membres de son célèbre cercle, ceux qui participaient aux fameuses schubertiades, comme Joseph von Spaun, Leopold Sonnleithner et Moritz von Schwind, s'étaient mariés ou étaient fiancés, et d'autres, comme Eduard von Bauernfeld, étaient de plus en plus pris par leurs activités professionnelles. Désormais privé de la protection de quelque aristocrate, Schubert fut contraint de chercher de nouvelles manières de subvenir à ses besoins.

Quand le compositeur se retira chez son frère dans les faubourgs de Vienne en septembre 1828, il ne s'attendait certainement pas à mourir. Bien qu'il ne

fût pas particulièrement pratiquant, il avait écrit de la musique d'église dans l'idée de se ménager quelque emploi fixe en qualité de *Kapellmeister*. En octobre, ayant décidé d'approfondir sa connaissance du style liturgique, il commença à étudier le contrepont et la fugue avec Simon Sechter – qui bien des années plus tard connut la notoriété pour avoir prodigué ses enseignements à Bruckner. En outre, il était en pourparlers avec les maisons d'édition Schott de Mayence et Probst de Leipzig en vue de la publication de ses œuvres, ce qui lui assurerait une source de revenus bien nécessaire. Malheureusement, il allait s'éteindre sans avoir pu mener à bien aucune de ces ambitions professionnelles.

Achevées en septembre 1828, les trois dernières sonates pour piano avaient été entreprises plus tôt cette même année, et la copie définitive ne fut réalisée que quelques semaines avant le décès du compositeur. Notre album propose la Sonate en *la* majeur D. 959 et la Sonate en *si* bémol majeur D. 960. La Sonate en *ut* mineur D. 958 fut écrite à la même époque et présente de nombreuses similitudes avec les deux autres. Elle fut publiée

à titre posthume en 1839 avec une dédicace à Schumann, mais Schubert avait quant à lui prévu de dédier ses sonates à Johann Nepomuk Hummel, l'un des géants du piano de la Vienne d'alors. Fait intéressant et en dépit de sa grande admiration pour Schubert, Schumann n'était lui-même pas particulièrement impressionné par ces trois sonates, et pendant près d'un siècle après leur composition, celles-ci ne furent guère exécutées en public avant qu'Artur Schnabel et Eduard Erdmann ne s'en fassent les champions au cours des années 1920. Les grands pianistes viennois du XIX^e siècle, Leschitzky, Sauer, Rosenthal et Godowsky, ne s'y intéressèrent aucunement. Et pourtant, aujourd'hui, on les range parmi les œuvres les plus belles et les plus essentielles du répertoire, et on les donne régulièrement en concert.

De nombreux musiciens du XIX^e siècle trouvaient tout simplement la musique de Schubert trop prolixe. C'était aussi l'avis de Schumann à l'égard des dernières sonates, même s'il faisait l'éloge de la majesté de la Symphonie en *ut* majeur, elle-même très longue. (On ne peut qu'admirer Alfred Brendel

d'avoir écrit : « Je n'accepterai même pas que lui-même [Schumann] dise des sonates de Schubert qu'elles « ondoient à n'en plus finir ».)

La puissance et la tension inhérentes des formes de Beethoven n'étaient pas entièrement utiles à Schubert, qui bien qu'il se soit éteint un an seulement après le maestro de Bonn, était de la génération suivante, étant son cadet de quelque 27 ans. La structure harmonique s'était affranchie de la nécessité d'établir la primauté de la tonique en la juxtaposant à la dominante. Et en effet, dans les présents ouvrages, Schubert emploie les formes héritées de la sonate archétypale, mais il atténue la polarité de la tension tonique-dominante. Le compositeur a davantage tendance à utiliser les formes types comme un patron plutôt que par nécessité structurale ; sous sa plume, elles deviennent des espaces de vagabondage et d'exploration pour ses magnifiques mélodies. Les thèmes évoluent au gré des différentes formes, mais sans les restreindre ou les définir. L'ordre et la symétrie de la période classique sont bien là, mais sous un jour différent, souvent vecteurs de motifs et moins fondamentaux.

C'est quelque chose que l'on peut constater à profusion dans ces sonates. Dans la section de développement du premier mouvement de la D. 960, qui débute en *ut* dièse mineur (tonalité déjà assez distante de la tonique de *si* bémol majeur), après avoir traversé bien des modulations et des turbulences émotionnelles, le compositeur finit par se stabiliser en *ré* mineur, avec une réharmonisation du premier thème d'une poignante beauté. Puis, lorsqu'il module et harmonise ce thème en *si* bémol (la tonalité de départ du mouvement), il indique *ppp*, et dans ce contexte tonal, les sonorités semblent émaner d'un autre monde, à des années-lumière d'une énonciation du thème principal dans la tonalité initiale. Prouesse extraordinaire et insolite, l'essence de la polarité tonique-dominante a été entièrement supprimée ! Quoi qu'il en soit, Schubert finit par revenir à la dominante de *fa* (via le *ré* mineur une fois encore), et la récapitulation débute dans la tonalité initiale de *si* bémol, comme on pouvait s'y attendre. Il s'agit là d'une des manières par lesquelles Schubert a redéfini la forme sonate classique pour lui faire porter ses idées, et elle est

des plus modernes. Pendant le reste du XIX^e siècle, la forme sonate demeura calcifiée et ne fut plus le modèle dynamique qu'elle avait été pour Mozart, Haydn et Beethoven.

On peut trouver un autre exemple de l'évolution des priorités harmoniques de Schubert dans la section de développement de la Sonate D. 959 où, au lieu de moduler par différentes tonalités pour finir par signifier la puissance et l'apex de la dominante, Schubert module plusieurs fois entre les tonalités relativement distantes, sur le plan harmonique, d'*ut* majeur et de *si* majeur. Ici, la tension provient de l'oscillation des centres tonals d'*ut* et de *si*, créant une stase harmonique qui permet au compositeur de savourer la beauté de la mélodie extraite du second groupe de l'exposition. Quand il parvient enfin à la dominante, par le biais de la tonique mineure, nous n'avons pas l'impression d'être « arrivés » à l'apex, mais simplement celle d'avoir été ramenés à la récapitulation.

Les mouvements lents de ces sonates sont d'une réelle profondeur. L'*Andantino* de la D. 959 commence sur la plus épurées des textures, une simple mélodie à peine accompagnée

qui rappelle parfois l'*Allegretto* de la Septième Symphonie de Beethoven, ponctuée par des accords accentués *fp*. Quand la section centrale entre en éruption, nous nous retrouvons en terre entièrement inconnue, et Brendel disait de ce passage : « Même aujourd'hui, cette explosion de l'irrationnel a sa place parmi les pages les plus audacieuses et terrifiantes de toute l'histoire de la musique ». Si l'*Andante sostenuto* de la Sonate D. 960 n'est sans doute pas aussi « audacieux et terrifiant », il contient pourtant l'une des modulations les plus hardies et émouvantes de Schubert, en l'occurrence d'*ut* dièse mineur à la lointaine tonalité d'*ut* majeur.

Comme le fait remarquer Charles Rosen, le dernier mouvement de la Sonate D. 959 est directement fondé sur celui de la Sonate en *so*/ majeur op. 31 n° 1 de Beethoven, mais il utilise cette forme comme une sorte de moule dans lequel il superpose ses propres idées à celles de Beethoven et fait fi des éléments de motif et d'harmonie. « Ce qui est particulièrement remarquable dans cette fidèle imitation, c'est son absence de retenue : Schubert se meut avec la plus grande aisance au

sein de la forme créée par Beethoven. Néanmoins, il a considérablement détendu ce qui la structurait et en a distendu sans pitié tous les ligaments. »

Ces sonates ont de nombreux points communs : de longs premiers mouvements, des premiers thèmes aux qualités liturgiques, les harmonies plagales de la D. 959 et la mélodie rappelant un choral de la D. 960 ; la stase harmonique des développements, et les codas paisibles et introspectives ; les mouvements lents d'une insondable

profondeur, pleins d'angoisse, de souffrance et de résignation ; des scherzos remarquables, espiègles et effervescent, suivis de derniers mouvements qui complètement tendrement les sonates ; mais surtout, leur beauté intemporelle, aujourd'hui universellement reconnue, même si elles auront mis près d'un siècle à devenir des piliers du répertoire.

David Murray

Traduction : David Ylla-Somers



In Schuberts letztem Lebensjahr, seinem 31., fällt die außerordentliche Zahl von Meisterwerken in einem ohnehin von enormer Produktivität geprägten Leben auf. Zu den 1828 geschriebenen Werken gehören die Es-Dur-Messe, das C-Dur-Streichquintett, sechs Heine-Lieder, die in den Zyklus *Schwanengesang* aufgenommen wurden, viele Kirchenmusikwerke sowie einige seiner besten Klavierkompositionen, die f-Moll-Fantasie für Klavier zu vier Händen und die letzten drei Klaviersonaten D 958, 959 und 960. Wurden jemals so viele Meisterwerke in einer so kurzen Zeitspanne geschrieben? Diese Leistung ist noch erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass Schubert schwer an Syphilis und Typhus erkrankt war, woran er schließlich am 19. November 1828 starb.

Die berufliche Situation des relativ unbekannten, doch von den gebildeten und musikalischen Kreisen in der letzten Zeit seines Lebens geschätzten Komponisten unterschied sich sehr von jener seiner Vorgänger und tatsächlich vieler seiner Zeitgenossen. Schubert überlebte und lebte dank seinen vielen gebildeten und künstlerischen Freunde. Schubert und sein Kreis boten

einander gebildete und künstlerische Freundschaft sowie materielle Unterstützung; wenn einer der Freunde über Mittel verfügte, teilte er großzügig mit den anderen. Dies galt für Schubert wie für die anderen. Doch gegen Ende der 1820er Jahre begann für viele seiner Freunde gesellschaftlich wie beruflich ein neuer Lebensabschnitt. Mitglieder seines berühmten Kreises, die an den berühmten Schubertiaden teilnahmen, wie Joseph von Spaun, Leopold Sonnleithner und Moritz von Schwind, verlobten oder verheirateten sich, und andere wie Eduard von Bauernfeld waren mehr mit ihren beruflichen Aufgaben beschäftigt. Ohne seine adligen Gönner musste Schubert neue Möglichkeiten für seinen Lebensunterhalt finden.

Als er im September 1828 in die Wohnung seines Bruders in einem Wiener Vorort zog, rechnete er sicherlich nicht mit seinem Tod. Obgleich nicht besonders religiös, hat Schubert auch Kirchenmusik geschrieben, um eine ständige Anstellung als Kapellmeister erlangen zu können. Anfang November hatte er noch kurz Kontrapunkt- und Fugenunterricht bei Simon Sechter (viele Jahre später bekanntlich

Bruckners Kontrapunktlehrer), da er sich intensiver mit dem Kirchenmusikstil befassen wollte. Zudem führte er Verhandlungen mit den Verlagen B. Schotts Söhne in Mainz und Probst in Leipzig über die Herausgabe seiner Werke, um sich eine dringend benötigte Einkommensquelle zu verschaffen. Unglücklicherweise starb er vor der Verwirklichung dieser beruflichen Ziele.

Shubert hatte mit der Arbeit an den letzten drei im September 1828 abgeschlossenen Sonaten etwas früher im selben Jahr begonnen; die endgültige Abschrift wurde nur wenige Wochen vor seinem Tod angefertigt. Dieses Album enthält die Sonate A-Dur D 959 und die Sonate B-Dur D 960. Die c-Moll-Sonate D 958 wurde in der gleichen Zeit geschrieben und hat mit den beiden anderen viel gemeinsam. Schubert wollte die Werke, die posthum 1839 mit einer Widmung an Schumann veröffentlicht wurden, eigentlich Johann Nepomuk Hummel widmen, einem der Wiener Klaviertitanen in dieser Zeit. Interessanterweise war Schumann trotz seiner großen Bewunderung für Schubert von diesen drei Sonaten nicht sehr beeindruckt. Sie wurden erst nahezu ein Jahrhundert

nach ihrer Komposition öffentlich aufgeführt, als Artur Schnabel und Eduard Erdmann sich in den 1920er für sie einsetzten. Die großen Wiener Pianisten des 19. Jahrhunderts Leschetizky, Sauer, Rosenthal und Godowsky interessierten sich überhaupt nicht für diese Kompositionen. Heute zählen sie jedoch zu den großartigsten und wichtigsten Werken im Repertoire und erscheinen regelmäßig in Konzertprogrammen.

Im 19. Jahrhundert fanden viele Musiker Schuberts Kompositionen einfach zu lang. Schumann, der zwar die großartige (sehr lange) C-Dur-Sinfonie lobte, fand die letzten Sonaten jedoch zu lang. (Man muss Alfred Brendel bewundern, der schreibt: „Nicht einmal von ihm [Schumann] will ich akzeptieren, dass er meint, in Schuberts Sonaten ‚rieselt es von Seite zu Seite weiter‘.“)

Die Beethovens Formen inwohnende Kraft und Spannung waren insgesamt für Schubert nicht von Nutzen, der zwar nur ein Jahr nach dem Meister starb, aber etwa 27 Jahre nach diesem geboren wurde und damit der nächsten Generation angehörte. Für die harmonische Struktur galt nicht mehr die Notwendigkeit,

den Vorrang der Tonika durch die Gegenüberstellung mit der Dominante zu behaupten. In diesen Sonaten verwendet Schubert tatsächlich die tradierten Formen der archetypischen Sonate, aber die Spannung in der Polarität von Tonika-Dominante ist gemindert. Schubert sieht in den typischen Formen eher eine Vorlage als eine strukturelle Notwendigkeit, als Orte, die er durchwandert und in denen er seine schönen Melodien erkundet. Die Themen bewegen sich in der Form, werden aber von dieser nicht verengt oder begrenzt. Anordnung und Symmetrie der klassischen Periode sind da, aber andersartig, oft motivisch, weniger fundamental.

Das lässt sich an unzähligen Stellen in diesen Sonaten feststellen. Im Durchführungsteil des ersten Satzes von D 960, der in cis-Moll (bereits in einer von der Grundtonart B-Dur ziemlich entfernten Tonart) beginnt, beruhigt er sich nach dem Durchgang durch viele Tonarten und aufgewühlte Emotionen schließlich in d-Moll mit einer ergreifend schönen Neuharmonisierung des ersten Themas. Wenn er dieses Thema in B-Dur (der Grundtonart des Satzes) moduliert und harmonisiert, ist

ppp vorgeschrieben und es klingt im tonalen Kontext wie aus einer anderen Welt, kaum wie eine Aufstellung des Hauptthemas in der Grundtonart. Ein ganz außergewöhnliches Ergebnis. Das Wesentliche der Tonika-Dominante-Polarität wird vollständig aufgegeben. Natürlich kehrt Schubert schließlich zur Dominante F (wieder über d-Moll) zurück, und die Reprise beginnt erwartungsgemäß in der Grundtonart B-Dur. Dies ist eines der Mittel, mit denen er die klassische Sonatenform als Vehikel für seine Ideen umfunktioniert, und das war wahrhaft modern. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts veraltete die Sonatenform und diente nicht mehr als dynamisches Modell wie für Mozart, Haydn und Beethoven.

Ein weiteres Beispiel für die Änderung in Schuberts harmonischen Prioritäten findet sich im Durchführungsteil von D 959, in dem Schubert anstelle des Modulierens durch die Tonarten mehrmals zwischen den harmonisch relativ entfernten Tonarten C-Dur und B-Dur moduliert, um endlich Kraft und Höhepunkt der Dominante festzusetzen. Die Spannung entsteht hier durch das Oszillieren der tonalen Zentren von C

und B und schafft einen harmonischen Stillstand, bei dem Schubert in der Schönheit der Melodie aus der zweiten Gruppe der Exposition schwelgen kann. Wenn er endlich die Dominante über das Moll der Grundtonart erreicht, hat man nicht das Gefühl, am Gipfel angekommen zu sein, vielmehr wird man einfach in die Reprise zurückgeführt.

Die langsamen Sätze dieser Sonaten sind wirklich tiefgründig. Das Andantino von D 959 beginnt äußerst knapp mit einer einfachen, nahezu unbegleiteten Melodie, die mitunter an das Allegretto aus Beethovens siebter Sinfonie erinnert und durch akzentuierte *fp* Akkorde unterstrichen wird. Mit dem Einbruch des Mittelteiles gelangt man in einen gänzlich andersartigen Bereich, eine Passage, über die Brendel gesagt hat, dass auch heute noch dieses Hereinbrechen des Irrationalen zu den kühnsten und erschreckendsten Stellen in der Musik überhaupt gezählt werden müsse. Mag das Andante sostenuto aus D 960 auch nicht so kühn und erschreckend sein, enthält es doch eine der kühnsten und bewegendsten Modulationen Schuberts, hier von cis-Moll in das entfernte C-Dur.

Charles Rosen weist darauf hin, dass der letzte Satz von D 959 direkt auf dem Rondofinale von Beethovens Sonate G-Dur op. 31 Nr. 1 beruht, aber Schubert „benutzt die Strukturen wie Gussformen“, in denen seine Gedanken jene Beethovens überlagern, deren motivische und harmonische Elemente er nicht berücksichtigt. „Am bemerkenswertesten ist an dieser genauen Nachahmung die völlige Zwanglosigkeit und Leichtigkeit, mit der sich Schubert in der von Beethoven geschaffenen Form bewegt. Allerdings hat er den Zusammenhalt gelockert und erbarmungslos an ihren Bändern gezerrt.“

Diese Sonaten haben viele Gemeinsamkeiten: Lange erste Sätze, liturgische Eigenheiten in den ersten Themen, die plagalen Harmonien von D 959 und die choralartige Melodie von D 960; der harmonische Stillstand in den Durchführungen sowie jeweils eine ruhige, verinnerlichte Coda; die tiefschürfenden langsamen Sätze voller Schmerz, Leid und Resignation; auffallende sprudelnde und spielerische Scherzi, gefolgt von letzten Sätzen, die die Sonaten liebenswürdig abrunden. Aber vor allem anderen ihre zeitlose Schönheit, die nun allgemein

gewürdigt wird, obgleich die Sonaten erst nach fast einem Jahrhundert zu Säulen des Repertoires wurden.

David Murray

Übersetzung: Christiane Frobenius

Recorded: 22–25.X.2021, Teldex Studio Berlin
Executive Producer: Alain Lanceron
Recording Producer: Jørn Pedersen
Recording Engineer: Arne Akselberg
Photography: Sangwook Lee · Wardrobe: Giorgio Armani
Design: Paul Marc Mitchell for WLP London Ltd 
A Warner Classics release,
© & © 2022 Parlophone Records Limited
warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in Germany.

0190296319464

