

A black and white close-up portrait of pianist Ludwig Semerjian. He is looking directly at the camera with a neutral expression. His hands are visible in the lower-left foreground, resting on a piano keyboard. He is wearing a dark suit jacket over a white shirt and a dark tie.

# Schubert

l'inachevée

Ludwig Semerjian

piano-forte Conrad Graf 1824

Classique

ATMA

# Franz Schubert

(1797-1828)

## **Sonate en do majeur D840, inachevée (1825)** 31:13

Sonata in C major D840, unfinished (1825)

*Sonate C-Dur D840, unvollendete (1825)*

1 *Moderato* 22:02

2 *Andante* 9:11

## **Trois Impromptus D946 (1828)**

Three Impromptus D946 (1828)

*Drei Impromptus D946 (1828)*

3 *Allegro assai – Andante – Tempo Primo* 9:17

4 *Allegretto* 11:37

5 *Allegro* 6:06

Ludwig Sémerjian  
piano-forte Conrad Graf 1824

Il n'est guère étonnant que les œuvres inachevées de Schubert, qui forment un corpus unique dans l'histoire de la musique, figurent aujourd'hui parmi ses compositions les plus fascinantes et les plus populaires. La fascination pour l'inachevé ne s'inspirait-elle pas d'un sentiment immémorial ? De tout temps, les restes architecturaux de l'Antiquité ont suscité l'émerveillement et l'admiration des sociétés qui en étaient les héritières. Ces superbes vestiges symbolisaient les mystères ineffables d'un passé inconnu.

Très tôt, les artistes ont été attirés par le pouvoir mystique de ces ruines antiques et les incorporent souvent dans leurs œuvres. Dans leurs représentations de la Nativité, les peintres de la Renaissance faisaient figurer des ruines au loin pour symboliser l'état incomplet de la foi ancienne en regard de la nouvelle Révélation. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cependant, les poètes et écrivains de l'école romantique naissante commencèrent à voir les ruines sous un nouveau jour, c'est-à-dire comme des œuvres d'art entières et autonomes. Pour eux, leur état fragmentaire faisait partie de leur essence même et était à la source de leur grandeur.

L'on peut dire la même chose de certaines œuvres de musique inachevées. Assez curieusement, l'*Art de la fugue* de Bach, le *Requiem* de Mozart ou la *Neuvième Symphonie* de Bruckner sont aujourd'hui vus comme des œuvres entières. Le drame de la mort des compositeurs alors qu'ils créaient ces chefs-d'œuvre a en quelque sorte été intégré dans les œuvres elles-mêmes, lesquelles en ont revêtu un pouvoir évocateur qu'aucune composition menée à bonne fin ne peut égaler.

Les œuvres inachevées de Schubert échappent toutefois à la règle. Ces œuvres ne sont pas demeurées inachevées en raison du décès du compositeur. Schubert a simplement délaissé certaines de ses meilleures compositions sans raison apparente, parfois après en avoir écrit plus de la moitié. Pour comprendre pourquoi Schubert aurait laissé inachevées tant de ses œuvres les plus importantes, il nous faut revenir à ces jeunes poètes des débuts du romantisme à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans la ville universitaire allemande d'Iéna, un petit groupe de jeunes poètes, dirigés par Friedrich Schlegel (1772-1829), avaient été profondément marqués par les grands monuments de l'Antiquité classique. Ces ruines illustres représentaient pour eux le sommet de l'art, joignant la perfection des formes classiques au romantisme des structures partiellement détruites. Voulant évoquer cet idéal esthétique dans leurs propres versions littéraires de la ruine, Schlegel et ses disciples publièrent en 1798 une série de 451 courts



textes souvent insolites sous le titre de «Fragments» dans un magazine littéraire au nom approprié, l'*Athenæum*. Bien que ces fragments aient été des œuvres achevées au sens technique du terme, ils conservaient un certain aspect d'incomplétude. L'ambiguïté des contenus était telle qu'il était difficile de saisir exactement d'où ils partaient ou quelle fin ils visaient. Comme si les écrits avaient été véritablement inachevés, les lecteurs devaient faire preuve d'imagination pour s'en représenter les images. Au lieu d'évoquer simplement des ruines, ces poètes inventèrent un style d'écriture qui en reproduisait le caractère fondamentalement incomplet. Cette idée du fragment comme œuvre d'art se répandit rapidement dans le monde des lettres et devait exercer une profonde influence dans les autres domaines artistiques.

En musique, les compositeurs romantiques virent le fragment comme un moyen de se libérer des structures rigides du classicisme, et surtout de la forme sonate. En général, la sonate classique s'ouvrait par un moment de stabilité tonale et gagnait en tension vers le milieu, pour finalement se résoudre dans un autre moment de stabilité rappelant la première partie. Les compositeurs romantiques s'opposaient totalement à une telle construction. Ils aimaient commencer leurs œuvres dans un état d'instabilité, réduisant la tension vers le milieu, puis revenaient à un état d'instabilité vers la fin. Cela avait pour effet d'ouvrir le cadre du morceau, laissant supposer un passé avant les premières notes et un avenir après le dernier accord. Si une telle conception se situait aux antipodes des formes classiques, elle convenait parfaitement à la forme plus ouverte du fragment. Le *Carnaval* et les *Dichterliebe* de Schumann ou les *Préludes* de Chopin ne sont que les plus célèbres des nombreux recueils de tels fragments parus dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.

Schubert, toutefois, n'avait aucune intention de composer des fragments. Les esquisses de chacune de ses œuvres inachevées indiquent qu'il avait effectivement tenté de les terminer suivant les procédés classiques traditionnels. Il se peut que cela justement ait été à l'origine de ses difficultés.

À partir de 1820 ou à peu près, le style de Schubert avait pris un tour résolument romantique. Ses structures demeuraient celles de la sonate classique, mais le contenu musical avait maintenant tendance à suivre des principes plus romantiques. Sa première œuvre d'envergure dans ce nouveau style fut également — et cela est révélateur — son premier grand chef-d'œuvre inachevé. L'unique mouvement du quatuor à cordes en *do* majeur de 1820, connu sous le nom de *Quartettsatz*, commence dans un état de turbu-

lence sans équivalent dans aucune de ses œuvres antérieures, et il se termine comme il a commencé, en fait sur cette même phrase passionnée entendue au début. Une telle structure donnait à l'œuvre un aspect circulaire, ouvert, plus caractéristique des formes romantiques que d'un mouvement de sonate classique. Schubert tenta d'ajouter un deuxième mouvement, mais il abandonna après quelques mesures seulement. Le quatuor fut donc laissé à ce mouvement unique. En dépit de ses meilleurs efforts, Schubert avait ainsi créé un véritable fragment romantique.

Ce quatuor fut suivi en succession rapide de deux autres chefs-d'œuvre inachevés. De sa symphonie en *si* mineur de 1822, cette grande *Inachevée*, Schubert termina les deux premiers mouvements et commença le troisième avant de s'arrêter, et dans la sonate pour piano en *do* majeur de 1825, la dernière de ses grandes œuvres inachevées, Schubert se rendit jusqu'au milieu du finale avant d'abandonner. Le problème dans chaque cas était que dans le style classique, le finale avait pour fonction de résoudre les tensions dans l'ensemble de la structure. Les derniers mouvements d'une œuvre devaient être plus légers et d'un style plus simple que les mouvements d'ouverture. Or, cela allait à l'encontre de la conception romantique d'une fin réelle et les œuvres inachevées de Schubert figurent parmi les plus romantiques qu'il ait produites. Soudain, un long mouvement de résolution plus léger, comme celui que l'on trouve dans le passionné *Quintette pour cordes en sol mineur* de Mozart, ne semblait plus nécessaire ni même désirable. Mais Schubert demeurerait toujours un compositeur beaucoup trop classique pour envisager un finale d'un pathos déchirant, à la manière d'un Tchaïkovski dans sa *Pathétique* ou d'un Mahler dans sa *Neuvième*. Soudain, il était dans une impasse.

Ayant abruptement tourné le dos au confort du style post-classique, Schubert, dans ses œuvres inachevées, se lança donc avec audace dans une formidable expérience visant à réconcilier les formes classiques et romantiques. C'était un changement radical, pour lequel Schubert lui-même semble avoir été mal préparé. Si les premiers mouvements traditionnellement complexes de la sonate pouvaient se prêter à de telles manipulations, il n'en allait pas de même pour les constructions simples d'un finale classique — du moins, pas sans qu'il n'en perde sa raison d'être. (C'est pourquoi les grands morceaux romantiques les plus accomplis de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, des Ballades de Chopin à la *Sonate* de Liszt, sont en un seul mouvement.) Malgré ses efforts, Schubert ne pouvait voir plus loin que les complexes mouvements d'ouverture traditionnels de ces œuvres remarquables. Comme les romantiques, il avait mis en chantier des

## La Sonate inachevée

en *do* majeur  
D840

8

œuvres sans avoir une idée précise de leur conclusion. Il était probablement inévitable dès le départ que ces grandes œuvres chargées d'émotion ne puissent être menées à leur conclusion.

Évidemment, Schubert ne pouvait longtemps se satisfaire de telles solutions. Dès le quatuor à cordes en *sol* majeur écrit en 1826, son style revint à un esprit beaucoup plus classique. Toutefois, les formes classiques n'étaient plus imposées de l'extérieur, mais plutôt exigées par la matière musicale elle-même. Ainsi, la série d'œuvres inachevées de Schubert prit fin.

C'est donc un choc fondamental entre deux styles qui obligea Schubert à laisser inachevées certaines de ses œuvres les plus ambitieuses. À la manière des grandes ruines, cependant, leur nature fragmentaire les a également élevées à un plan artistique supérieur. Bien que cela n'ait jamais été son intention, Schubert, en laissant à l'état d'inachèvement ses propres structures classiques, avait réussi à mettre au monde la vision de Schlegel de l'œuvre d'art romantique idéale.

Lorsque la sonate inachevée en *do* majeur de Schubert fut publiée pour la première fois en 1861, trente-sept ans après sa composition, les éditeurs la présentèrent comme sa « dernière sonate » et lui donnèrent le nom de *Reliquie* (Relique). Ils modifièrent peut-être même la date sur le manuscrit de Schubert pour mieux camoufler la duperie. En réalité, cette sonate fut écrite en avril 1825, plus de trois ans avant la mort de Schubert, et il devait en composer de nombreuses autres par la suite. La supercherie avait sans doute pour but de susciter l'intérêt du public à la parution de cette œuvre demeurée inconnue. Les éditeurs auraient pu toutefois se contenter des mérites de la sonate, car elle est, même en son état de fragment, l'une de ses œuvres les plus admirables et peut-être sa plus expérimentale.

Dans le premier mouvement surtout, l'approche orchestrale du piano représentait une façon toute nouvelle de traiter l'instrument. Schubert ne cherchait pas à ajouter de l'éclat, pratique relativement courante depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais une véritable grandeur symphonique. La sonate exige une grande virtuosité du timbre, et l'interprète doit également se voir comme un chef d'orchestre, cherchant à établir l'équilibre, la couleur et les textures des grandes masses sonores créées par le compositeur. En explorant ainsi les sonorités du piano du début du XIX<sup>e</sup> siècle, Schubert annonce les techniques utilisées plus tard par Liszt, voire Moussorgski.

Schubert expérimente également avec la structure de l'œuvre. Le premier mouvement s'ouvre sur ce qui semble être le passage traditionnel vers la dominante en *sol* majeur, mais au dernier moment, avec l'une de ses modulations les plus stupéfiantes, Schubert bascule dans un *si* mineur aussi improbable qu'exotique. La présentation dans un ton aussi distant du deuxième sujet a pour effet de réduire sa tension harmonique avec la tonique, si bien que, lorsque le *sol* majeur arrive enfin (naissant en fait du *si* mineur précédent), il a perdu toute sa tension avec la tonique. Cette réduction de la tension harmonique après l'ouverture d'une œuvre était un procédé typiquement romantique, que Schubert incorpore ici dans la structure de la sonate classique. Une deuxième intrusion de l'esthétique romantique se trouve à la fin du développement, où l'on s'attend au retour énergique de la tonalité principale (ici, *do* majeur) et à la longue résolution des tensions précédentes dans la réexposition. Or, les sensibilités romantiques étaient opposées à ce genre de dénouement convenu qui suivait inévitablement la libération de la tension harmonique si loin de la fin d'un morceau. Grâce à un compromis brillant, Schubert se sert de ce moment crucial, alors que la réexposition est attendue, pour maintenir une très forte tension. Après le paroxysme de la section du développement, on observe en effet une sorte d'accalmie venant avec la réapparition partielle du thème principal. Mais celui-ci est dans le mauvais ton, en *si* majeur, et aussi éloigné qu'il se peut de la tonique en *do* majeur (bien qu'il ait pour effet de résoudre la section en *si* mineur de l'exposition, intégrant ainsi logiquement dans la structure ce qui aurait pu paraître un simple caprice). Quelques mesures plus tard, la réexposition semble revenir, cette fois en *fa* majeur, plus proche de la tonique que *si* majeur, mais encore suffisamment éloignée pour nous garder en haleine. Par ces ambiguïtés, Schubert fusionne le développement et la réexposition, prolongeant ainsi la tension harmonique suffisamment longtemps pour éviter tout effet de relâchement. Le refus d'articuler clairement des éléments structuraux

9

aussi importants allait devenir un sceau du style romantique (qui marquait lui-même un retour aux textures fluides du baroque), tout comme le retour tardif de la tonalité principale, juste avant la fin du morceau — dans la sonate de Schubert, le retour au *do* majeur vient à la fin du mouvement, où il peut maintenant être célébré avec triomphe. Les compositeurs de la génération suivante, comme Bruckner et Brahms, pourront remercier Schubert de leur avoir indiqué comment les structures classiques pouvaient toujours servir de véhicules pour de grandes œuvres romantiques.

Le deuxième mouvement en *do* mineur est moins complexe, mais tout aussi inspiré. Il prend la forme d'un long rondo comprenant une première section mélancolique alternant à deux reprises avec un passage plus fluide, à la manière d'une barcarolle. Grâce à un subterfuge extraordinaire, l'utilisation de ce motif de barcarolle pour accompagner le retour du premier thème, l'unité entre les deux sections est assurée. L'aspect le plus remarquable du mouvement tient à ses alternances quasi-obsessives entre majeur et mineur. Cela survient pour la première fois dans la deuxième exposition du thème initial, lorsqu'un accord en mode majeur vient immédiatement répondre à sa contrepartie dans la tonique de *do* mineur. C'est après coup seulement que nous comprenons que le deuxième accord, en *do* majeur, n'est nullement une tonique, mais une dominante de la sous-dominante (*fa* mineur) qui suit. Mozart avait utilisé cette même progression, avec le même effet magique, à la fin du deuxième mouvement (également en *do* mineur) de son *Concerto pour piano en mi bémol K. 482*. Dans un cas comme dans l'autre, l'émotion puissante de ces alternances entre les modes mineur et majeur est l'effet direct de leur dialogue raisonné au sein de la progression harmonique d'ensemble.

Les deux derniers mouvements de la sonate sont inachevés. Du menuet, il ne manque que la dernière section. Schubert y serait probablement revenu après avoir terminé le dernier mouvement. Après 272 mesures, cependant, le finale fut à son tour abandonné. Les mesures existantes de ce dernier mouvement indiquent que Schubert entendait suivre la pratique classique et résoudre les tensions de l'œuvre dans un finale relativement léger. À un certain moment, il aura compris qu'il ne composait ce mouvement que pour respecter la tradition classique, et non par nécessité stylistique personnelle. Contrairement à Mozart et Beethoven, Schubert n'éprouvait nullement, du moins à cette étape de son évolution, le besoin de résoudre l'œuvre de cette manière. Tout son propos avait déjà trouvé son expression dans la complexité des deux premiers mouvements, et ainsi l'œuvre fut laissée en l'état de remarquable fragment.

Inachevés en un sens totalement différent sont les trois Impromptus écrits en mai 1828, l'année de la mort de Schubert. Cette série nous est parvenue dans leur version finale. Schubert aurait probablement apporté quelques dernières corrections à l'approche de la publication, mais son décès six mois plus tard l'en empêcha. Comme Schubert n'avait pas non plus fourni une page de titre, l'œuvre fut finalement publiée en 1868 (révisée de façon anonyme par Johannes Brahms) sous le titre plutôt vague de *Drei Klavierstücke* (Trois pièces pour piano). À l'évidence, cependant, il s'agissait d'un nouveau recueil d'Impromptus, à ajouter aux deux précédents que Schubert avait publiés, ses opus 90 et 142. Le manuscrit non corrigé nous donne des aperçus fascinants des procédés de composition de Schubert dans cette dernière période de sa vie. La forme de chacun des trois Impromptus est celle d'un simple rondo. À l'origine, les premier et deuxième Impromptus comportaient deux sections centrales contrastantes, ou trios, alors que le troisième n'en comptait qu'une seule. Cela tendait toutefois à alourdir le début du triptyque. Schubert revint donc au premier Impromptu et, bien que celui-ci ait été entièrement terminé, en ratura sans pitié le second trio de manière à obtenir une structure générale mieux équilibrée de deux morceaux en trois parties encadrant un morceau plus long en cinq parties. L'on voit ici à quel point les principes classiques d'équilibre des grandes structures revêtaient une importance de premier ordre pour le Schubert des dernières années. Jamais auparavant n'aurait-il consenti à un tel sacrifice. Manifestement, Schubert voyait ces trois derniers Impromptus comme une œuvre d'un seul tenant, chacun remplissant sa fonction propre à l'intérieur d'une structure plus vaste.

Le premier Impromptu s'ouvre dans un tempo de tarentelle. Dans la section médiane plus lente, Schubert exploite à merveille la capacité du piano contemporain d'imiter les sons de certains instruments de la musique folklorique régionale, par exemple les arpèges délicats de la guitare, les trémolos tambourinants du cymbalum ou les *glissandi* de la cithare. Le charmant deuxième Impromptu est le plus lyrique des trois et agit comme mouvement lent à l'intérieur de l'ensemble. Ses mélodies naïves, la simplicité des accompagnements et ses éclats dramatiques en font un exemple de la forte influence du bel canto italien sur la musique pour piano de l'époque. Le dernier Impromptu, en *do* majeur, apporte une conclusion brillante à l'ensemble. L'extraordinaire section médiane, en *ré* bémol, arrive comme une intrusion angélique dans toute cette bravoure, tissant une toile sonore hypnotique au moyen d'un kaléidoscope d'harmonies. La brillance de la première partie revient ensuite et l'œuvre se termine sur une grande coda éblouissante.

Le conservatisme de la société viennoise du *Biedermeier*, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, a eu des répercussions profondes sur la facture de pianos dans cette ville. Dans les centres plus industrialisés de Londres et Paris, la demande croissante de récitals publics de piano avait mené les fabricants de piano à produire des instruments toujours plus brillants. Dès la deuxième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, ils étaient sur le point de créer le piano moderne que nous connaissons aujourd'hui. À Vienne, toutefois, le récital de piano restait essentiellement une affaire privée. Les manufacturiers ne voyaient aucune raison d'abandonner les traditions de la facture du piano-forte des grandes maisons du sud de l'Allemagne du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans les années 1770 et 80, Andreas Stein à Augsburg et Anton Walter à Vienne avaient perfectionné la mécanique primitive du piano-forte en créant ce qui fut par la suite appelé la mécanique de Vienne. Le secret du lyrisme délicat de leurs instruments reposait sur l'extrême simplicité de cette mécanique. Un système étonnamment léger à poulie unique permettait au pianiste de produire à très vive allure des gradations infinies du toucher, ce qui se rapprochait énormément des couleurs constamment variées de la voix humaine. À Vienne du moins, ces idéaux étaient demeurés bien vivants dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle — et la maison Bösendorfer continuera à construire des pianos dotés de cette mécanique de Vienne jusqu'en 1908. Bien que les instruments fussent devenus plus imposants (passant de cinq à six octaves, puis enfin à six octaves et demie) et que les pédales eussent finalement remplacé les genouillères, les fabricants viennois du début du XIX<sup>e</sup> siècle avaient conservé, à quelques raffinements près, les mécaniques de base de Walter et Stein.

Le plus important facteur de piano viennois de la nouvelle génération fut Conrad Graf (1782-1851). Il a fabriqué le dernier piano de Beethoven (un instrument à quatre cordes à chaque note spécialement conçu pour le compositeur de plus en plus sourd). Chopin, en route vers Paris, donna sur ses instruments ses premiers concerts à l'extérieur de sa Pologne natale et, en 1840, Graf offrit l'un de ses plus récents modèles à Robert et Clara Schumann à l'occasion de leur récent mariage.

Graf était également un vendeur d'une habileté consommée. Dans ce qui fut certainement l'un des premiers détournements des arts à des fins commerciales, Graf commanda au peintre Josef Danhauser un portrait de Franz Liszt jouant sur l'un de ses instruments alors qu'il était entouré des plus grands artistes de son temps, de Victor Hugo à Georges Sand, tous en extase devant la beauté du son.

Le génie de Graf — le facteur — était sa capacité d'allier le délicat lyrisme du piano-forte du XVIII<sup>e</sup> siècle aux sonorités puissantes que l'on exigeait des instruments de son époque. Alors que les mécaniques plus lourdes de Broadwood et d'Erard avaient tendance à produire une texture sonore plus uniforme, les couleurs des pianos de Graf demeuraient aussi vives que jamais. La basse à tension relâchée et au son riche soutenait de façon idéale le registre supérieur perçant et quelque peu naïf. La profusion typiquement viennoise de cinq pédales, et parfois davantage, contribuait également à la palette sonore de ces instruments. À la sourdine et la pédale forte habituelles s'ajoutaient les «pédales turques», pour les effets de percussion, et une pédale modératrice, vestige des pianos du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui amortissait le son en glissant une étroite bande de feutre entre les marteaux et les cordes. Les pianos fabriqués dans le nord de l'Europe ne comptaient habituellement que deux pédales, la pédale modératrice ayant été éliminée très tôt en faveur de la sourdine et les effets turcs étant sans intérêt pour les publics français ou anglais. Sur un piano viennois, les nombreuses pédales étaient disposées en éventail serré, ce qui permettait au pianiste d'en déprimer jusqu'à trois ou quatre à la fois. La pédale modératrice pouvait par exemple être utilisée en même temps que la pédale forte et la sourdine pour produire des effets merveilleusement suaves. La fabrication d'instruments possédant la plus grande gamme de couleurs demeurait la priorité dans les conceptions de Graf et d'autres facteurs viennois.

Le piano utilisé ici, d'une étendue de six octaves à partir du *fa*-1, a été construit par Graf en 1824. Il compte trois cordes pour chaque note de bout en bout et cinq pédales : une pour relever les étouffoirs; une autre déplace le clavier pour que seulement une ou deux cordes soient frappées; une pédale modératrice; un jeu dit «de basse» qui abaisse et fait vibrer contre les cordes graves une lamelle de papier; et enfin un jeu «de percussion», pour frapper une petite tambour encastré dans une caisse de résonance à l'intérieur du piano.

Cet instrument fait maintenant partie de la collection d'instruments à clavier historiques de l'Accademia Bartolomeo Cristofori de Florence, en Italie.

It isn't surprising that Schubert's unfinished compositions, that unique legacy in the history of music, are today considered among the most compelling and popular of his works. After all, our fascination with things unfinished goes back a long way. Throughout history, the partially destroyed structures of antiquity have been a constant source of wonder and admiration for later generations. These great relics symbolize the enduring mysteries of an unknown past.

Early on, artists were drawn to the mysterious power of these ancient ruins often incorporating them into their own works. In their depictions of the Nativity, Renaissance painters would use the image of some ruins in the misty distance to symbolize the incompleteness of the old Faith in light of the new Revelation. By the end of the 18th century, however, poets and writers of the emerging Romantic movement began to see these ruins in a new way – as fully finished and autonomous works of art. For them, their fragmentary state was part of their very essence and the source of much of their power.

The same could be said of certain unfinished works of music. Strangely, Bach's *Art of the Fugue*, Mozart's *Requiem* or Buckner's *Ninth Symphony* are today considered complete works. The drama of the composers' death while writing these great masterpieces has in a sense become integrated into the works themselves giving them an emotional force no fully finished work can match.

The case of Schubert's unfinished works, however, is rather different. These works were not left incomplete as a result of the composer's death. Schubert simply abandoned some of his finest compositions for no apparent reason, sometimes after having written more than half the work. To try to understand why Schubert may have left so many of his important works unfinished, we should briefly return to those early Romantic writers of the late 18th century.

In the German university town of Jena a small group of young poets, led by Friedrich Schlegel (1772-1829), had been profoundly impressed by the great monuments of classical antiquity. These illustrious ruins represented, in their view, the highest ideals in art, combining the perfection of classical forms with the romantic allure of partially destroyed structures. Wishing to capture this ideal in their own literary works, Schlegel and his disciples published in 1798 (in the aptly named literary magazine the *Athenaeum*) a series of 451 short, often whimsical works they called "Fragments." Although these Fragments were finished works in the technical sense, there nonetheless remained a certain incomplete quality about them. The ambiguity of their content was such that it was often difficult to grasp where they were coming from or to what end they

were aiming. As if these texts were truly unfinished, readers needed to rely on their imaginations to fully complete their meaning. Not satisfied by simply evoking the image of a ruin, these poets invented a style that captured its essentially incomplete character. This idea of a fragment as an artistic form quickly spread throughout the literary world and would have a considerable influence on the other arts.

In music, Romantic composers saw in the Fragment a means of liberating themselves from the structures of the classical style, in particular the Sonata form which by 1800, mostly due to the immense prestige of Mozart and Beethoven, had become the dominant form for almost all instrumental and even vocal music. As a general rule, a Classical Sonata began in an area of tonal stability, building its tensions towards the middle and finally resolving them with another area of stability recalling the first part. The Romantic composers' approach was completely different. They preferred to begin their works in a state of tonal instability, lowering the tension towards the middle, then returning to an unstable state once again until the end. This had the effect of opening up the frame of a piece, implying a past before the work begins and a future beyond its final chord. While this approach was generally antithetical to Classical forms, it was perfectly suited to the more open character of the Fragment. Schumann's *Carnaval* and *Dichterliebe* and Chopin's *Préludes* are only the most celebrated collections of such Fragments to appear in the early decades of the 19th century.

Schubert, however, had no intention of composing fragments. Further sketches for each his unfinished works show that he had indeed attempted to complete them following traditional Classical procedures – and this precisely may have been his problem.

Around 1820, Schubert's compositional style had taken a decidedly Romantic turn. His structures remained those of the Classical sonata, but the musical content now tended to follow more Romantic principles. His first large-scale instrumental work in this new style was, significantly, also his first unfinished masterpiece. The single movement *String Quartet in C Minor* written in 1820 (known as the *Quartettsatz*) begins in a state of turbulence unparalleled in any of his earlier works, and it ends as it began, in fact with the very same passionate opening phrase. This gave the work a circular, unending character more characteristic of Romantic forms than of a typical Classical sonata movement. Schubert attempted to add a second movement but quit after only a few bars leaving the first movement to stand alone. Despite his efforts, Schubert had thus created a true Romantic Fragment. The Quartet was soon followed by two more unfinished masterworks. In the *B-minor Symphony* of 1822 (the famous *Unfinished*), Schubert completed



the first two movements and began to write a third before stopping, and in the 1825 *Piano Sonata in C Major* (the last of his great unfinished works) he got as far as the middle of the Finale before abandoning the effort. Schubert's problem in each case was that in the Classical tradition, the role of the Finale was to resolve the tensions of the entire work and therefore needed to be lighter and simpler in style than the opening movements. This, however, was contrary to the Romantic conception of an effective ending, and Schubert's unfinished compositions are among the most romantically inclined of his works. A lighter, resolving movement, like the one Mozart supplied for his otherwise impassioned *G-minor String Quintet*, suddenly didn't seem necessary or even desirable. Yet Schubert was still too much of a classicist to contemplate a Finale with the frank pathos of Tchaikovsky's *Pathétique* or Mahler's *Ninth Symphony*. Schubert found himself at an impasse.

Having abruptly turned his back on a comfortable post-Classical style, Schubert, in his unfinished works, set out on a grand experiment to combine Classical and Romantic forms. It was a bold move for which even Schubert himself seems to have been ill-prepared. If the traditionally complex opening movements of a sonata might be favourable to such manipulation, the more simply constructed Classical Finale was not – at least not without losing its *raison d'être*. (This is why the most successful large-scale Romantic works of the first half of the 19th century, from Chopin's *Ballades* to Liszt's *Sonata*, are single movement works.) Schubert, though he tried, simply couldn't see beyond the complex opening movements of his unfinished works. In true Romantic fashion, he had set works in motion without having a clear end in sight. Leaving these emotionally charged works unfinished was probably inevitable from the start.

This, however, was not a satisfactory solution for Schubert in the long run. By 1826, beginning with his *G-major String Quartet*, Schubert returns to a style more thoroughly Classical in spirit. The Classical forms are no longer imposed from without but implied by the material itself, and his structures, despite their enormous expansion, become more tightly-knit than ever. As a result, Schubert's great series of unfinished works came to an end.

It was thus a fundamental clash of styles that forced Schubert to leave some of his most ambitious works unfinished. Yet, like the ancient ruins, their fragmentary state also elevated them to a higher artistic plane. By leaving his own Classical structures unfinished, Schubert had unintentionally succeeded in realizing Schlegel's vision of the ideal Romantic work of art.

When Schubert's unfinished *Sonata in C Major* was first published in 1861, thirty-seven years after it was written, the publishers advertised it as his "last Sonata" giving it the dubious title *Reliquie* (Relic). They may even have altered the date on Schubert's manuscript to hide their deception. In reality the Sonata was written in April of 1825, more than three years before Schubert's death, with many more sonatas still to come. This bit of false marketing was most likely intended to bolster public interest for the appearance of this almost unknown work. The publishers could have just as well relied on the work's merits, however, for it is, even in its fragmentary state, one of Schubert's finest works and perhaps his most experimental.

In the first movement especially, Schubert's orchestral approach to the piano was a new way of treating the instrument. The goal was not added brilliance, a common enough practice since the middle of the 18th century, but true symphonic grandeur. The Sonata demands a great virtuosity of tone, requiring the interpreter to search for the right balance of colour and texture for the great blocks of sound Schubert creates. In exploring the sonorities of the early 19th-century piano in such a way, Schubert anticipates the techniques used much later on by Liszt and even Mussorgsky.

Schubert also experiments with the structure of the work. The first movement proceeds with what seems to be the traditional move to the dominant G major, but at the last moment, with one of his most electrifying modulations, Schubert veers to the remote and exotic key of B minor. Presenting the second subject in such a remote key has the effect of reducing its harmonic tension with the tonic so that when the dominant G major does finally arrive (it actually grows out of the preceding B minor), it has lost all its pull with the tonic. The lowering of the harmonic tension at this point in a work was a typically Romantic procedure which Schubert incorporates here into the Classical sonata structure. Another intrusion of the Romantic aesthetics comes at the end of the development section where we expect the emphatic return of the principle tonality (in this case C major) and the long resolution of previous tensions in the recapitulation. Romantic sensibilities, however, disliked the sense of anti-climax that inevitably follows such a release of harmonic tension so far from the end of a movement. In a brilliant compromise, Schubert uses this crucial point, where we expect the arrival of the recapitulation, to maintain a high level of tension. After the enormous climax of the development, we do indeed sense the arrival of the recapitulation with the partial re-appearance of the principle theme. But it's in the wrong key, in fact in B major, about as far removed from the

expected C major as you can get (although it does serve a purpose in resolving the B minor section of the exposition, thus logically integrating into the structure what could otherwise have seemed a mere exoticism). A few measures later the recapitulation seems to begin again, this time in F major, a key more closely related to the tonic but still distant enough to keep us guessing. With these ambiguities Schubert is able to fuse the development with the recapitulation, in effect prolonging the harmonic tension long enough to avoid any sense of anti-climax. The unwillingness to articulate clearly such important structural events would become a hallmark of the Romantic style (itself a return to the fluid textures of the Baroque), as would delaying the return of the principle tonality until as near to the end of a work as possible – in Schubert's Sonata the grand return of C major is reserved for the very end of the movement, where it can now be celebrated triumphantly. Composers of a later generation like Bruckner and Brahms could thank Schubert for showing them how the sonata forms could still serve as viable vehicles for large-scale Romantic works.

The second movement, in C minor, is less complex though equally inspired. Its form is that of an extended Rondo with the melancholic initial section twice alternating with a smoother flowing Barcarolle-like episode. Unity between the two sections is achieved by the extraordinary idea of using the Barcarolle-like motive as an accompaniment to the return of the initial theme. The movement's most remarkable feature is its obsessive major–minor alternations. The first instance comes in the second playing of the opening theme when a tonic minor chord is immediately answered by its major counterpart. Only in hindsight do we see that the second (major) chord is not a tonic at all but a dominant of the subdominant (F minor) which follows. Mozart had used the very same progression with the same magical effect at the end of the slow movement (also in C minor) of his *Piano Concerto in E flat, K.482*. In both instances the powerful poignancy of the minor–major alteration is a direct result of its logical discourse within the harmonic progression of the phrase.

The last two movements of the Sonata were left incomplete. The Minuet is only missing its closing section. Schubert probably intended to return to it after finishing the Finale, but after 272 bars the Finale too was abandoned. The existing measures of the last movement show that Schubert intended to follow the typically Classical practice of resolving the work's tensions with a Finale lighter in style than the opening movements. At a certain point, however, he must have realized that he was writing this type of Finale

more out of respect for Classical traditions than from any personal stylistic necessity. Schubert, at least at this point in his development, did not feel the need, as Mozart and Beethoven always did, to resolve a work in such a manner. Everything he had to say could be found in the complexities of the opening movements and the work was thus left a mighty fragment.

Unfinished in a totally different sense are the three Impromptus written in May of 1828, Schubert's last year. They have come down to us in the form of a final draft. Schubert probably would have made certain corrections when he prepared the work for publication, but his death some six months later cut short his plans. Since Schubert also hadn't supplied a title page, when the work was finally published in 1868 (anonymously edited by Johannes Brahms) it was given the rather generic title of *Drei Klavierstücke* (Three Piano Pieces). In all evidence, however, these pieces represented a new set of Impromptus to add to the previous two Schubert had already published as his Op. 90 and Op. 142.

The uncorrected nature of the manuscript gives us some fascinating insights into Schubert's compositional procedures at this late point of his career. Each of the three Impromptus are in straightforward Rondo form. Originally, the first and second Impromptus contained two contrasting middle sections, or Trios, while the third had only one. This, however, tended to make the work top-heavy, so Schubert went back to the first Impromptu and, although it had been fully realized, mercilessly crossed out its second Trio section in order to achieve a more balanced overall structure of two three-part pieces framing a longer five-part one. This demonstrates how important the Classical principles of large scale structural balance and symmetry had become for Schubert in his later years. He would never have made such a sacrifice in an earlier work. Clearly Schubert considered these three late Impromptus as one unified work, each with its own function within the larger structure.

The first Impromptu begins in the tempo of a *Tarantella*. Its slow middle section wonderfully exploits the contemporary Viennese piano's ability to imitate the sounds of some regional folk instruments, like the delicate arpeggios of a guitar, the drumming tremolos of the cimbalom or the rapid *glissandi* of the zither. The lovely second Impromptu is the

## Three Impromptus D946

most lyrical of the three, acting like a slow movement within the structure. With its sentimental melodies, simple accompaniments and dramatic outbursts, it shows the strong influence of the Italian *bel canto* style on the piano music of the period. The *virtuoso* final Impromptu, in the bright key of C major, provides a brilliant conclusion to the set. Its extraordinary middle section, in D-flat major, comes like an other-worldly intrusion into all the bravura, weaving a hypnotic web of sound as it travels through a kaleidoscope of harmonies over a lullaby-like rhythm. The brilliance of the first part then returns and the work is rounded off with a sparkling coda.

## Conrad Graf

Tradition and  
Innovation

The conservative nature of Biedermeier society in early 19th-century Vienna greatly impacted the piano manufacturing industry of that city. In the more industrialized centres of London and Paris, the growing demand for large public piano recitals had led piano builders there to produce ever more brilliant instruments. By the second decade of the 19th century they were well on their way to developing the modern piano action as we know it today. In Vienna, however, the piano recital generally remained a private affair. Manufacturers saw no reason to abandon the traditions of the great mid-18th-century south German fortepiano makers.

In the 1770's and 80's, Andreas Stein in Augsburg and Anton Walter in Vienna had perfected the early fortepiano mechanism by creating what was to become known as the "Viennese Action." The secret to their instruments' intimate lyricism lay in the extreme simplicity of the action. An incredibly light, single pulley system allowed the performer infinite gradations of touch at the rapidest rate resulting in a very close approximation of the constantly varying colours of the human voice. In Vienna at least, these ideals remained relevant well into the 19th century. (The Bösendorfer firm would continue building pianos with a Viennese Action until as late as 1908.) Though the instruments had grown in size (from five to six and finally to six and a half octaves in range), and foot pedals had finally replaced the knee levers, the Viennese pianos of the early 19th century preserved, with only minor refinements, the basic mechanisms of Walter and Stein.

The most important of the new generation of Viennese piano builders was Conrad Graf (1782-1851). He was the maker of Beethoven's last piano (a quadruple strung instrument specially designed for the increasingly deaf composer). Chopin, en route to Paris, chose Graf's instruments for his first concerts outside Poland, and in 1840, Graf present-

ed one of his most recent models to Robert and Clara Schumann on the occasion of their recent marriage. Graf was also a consummate self-promoter. In what was surely one of the first instances of the fine arts being used for commercial purposes, Graf commissioned from the painter Josef Danhauser a portrait of Franz Liszt playing on one of his instruments while surrounded by some of the best known artistic personalities of the day, from Victor Hugo to Georges Sand, who are depicted clearly enraptured by the beauty of the piano's sound.

Graf's genius as a piano builder was his ability to combine the delicate lyricism of the 18th-century Viennese fortepiano with the powerful sonorities demanded of the instruments of his day. While the heavier actions of Broadwood and Érard tended to produce a more uniform texture of sound, Graf's pianos retained the contrasting colours in their different registers. The loosely strung, sonorous bass provided support for the piercing, somewhat naive upper ranges. Also contributing to the tonal palette of his instruments was the typically Viennese profusion of five (and sometimes more) pedals. To the usual *una corda* and damper pedals were added the so-called "Turkish Pedals" (for percussion effects), and a moderator pedal, a holdover from 18th-century pianos, which muffled the sound by slipping a thin strip of cloth between the hammers and the strings. The pianos being made in northern Europe usually had only two pedals, the moderator having been eliminated early on in favour of the *una corda* pedal and Turkish effects were of no interest to the French or English publics. On a Viennese piano the many pedals were arranged in a close, fan-like pattern allowing the performer to depress three or even four at one time. The moderator could, for example, be employed together with the damper and *una corda* pedals to produce some enchantingly silvery sonorities. Producing instruments with the greatest variety of colours possible remained a priority in the designs of Graf and the other piano builders in Vienna.

The instrument used in the present recording was built by Graf in 1824. It has a span of six octaves starting from low F and is triple strung throughout. Of its five pedals, one operates the dampers, another shifts the keyboard allowing just one or two strings to be struck and a third operates the moderator. There are also two "Turkish" pedals: a so-called "Bassoon stop," which lowers a thin strip of paper to vibrate against the lowermost strings, and a "Percussion stop," which sounds a small drum housed in an amplifying box inside the piano. The piano is now part of the great collection of historical keyboard instruments of the *Accademia Bartolomeo Cristofori* in Florence, Italy.

LUDWIG SÉMERJIAN

Es überrascht kaum, dass gerade Schuberts unvollendete Kompositionen, dieses einzigartige Erbe der Musikgeschichte, zu seinen reizvollsten und populärsten Werken gezählt werden, hat doch das Unvollständige von jeher eine besondere Faszination ausgeübt. Immer wieder sind die verfallenen Denkmäler des Altertums Quelle des Staunens und der Bewunderung gewesen, und Ruinen symbolisierten die beständigen Mysterien einer unbekanntem Vergangenheit.

Künstler wurden durch die mystische Macht des Verfallenen angezogen und haben es oft zum Bestandteil ihrer Werke gemacht. In Darstellungen der Geburt Christi haben die Renaissance-Maler das Bild einer Ruine in dunstiger Ferne verwendet, um die Unvollständigkeit des alten Glaubens im Lichte der neuen Offenbarung zu symbolisieren. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts jedoch begannen die Dichter und Schriftsteller der aufsteigenden romantischen Bewegung Ruinen in neuer Weise, nämlich als autonome Kunstwerke zu sehen: Für sie war der fragmentarische Zustand der Ruine wesentlich und selbst Ursprung ihres Zaubers.

Das Gleiche könnte von gewissen unvollendeten Werken der Musik gesagt werden. Seltsamerweise gelten Bachs *Kunst der Fuge*, oder Mozarts *Requiem*, Bruckners *Neunte Symphonie* heute als vollendet, obwohl sie es formal nicht sind; die Todesahnung der Komponisten ist wohl während der Niederschrift mit in diese großen Meisterwerke eingegangen, was ihnen eine emotionale Kraft verleiht, die kein formvollendetes Werk zu erreichen imstande wäre.

Mit Schuberts unvollendeten Werken verhält es sich allerdings anders; nicht des Komponisten Tod war der Grund ihrer Unvollständigkeit. Schubert hat der Nachwelt einige seiner schönsten Werke, obwohl bereits größtenteils durchkomponiert oder gar über das bestehende Werk hinaus entworfen, scheinbar unfertig überlassen. Um dies zu verstehen, müssen wir uns kurz den frühen romantischen Dichtern des ausgehenden 18. Jahrhunderts zuwenden.

Eine kleine, unter Friedrich Schlegels (1772-1829) Führung in Jena tätige Gemeinschaft junger Dichter war zutiefst von den gewaltigen Bauwerken des klassischen Altertums beeindruckt. Klassische Formvollendung mit dem romantischen Reiz verfallender Strukturen vereinigend, stellten diese illustren Ruinen in ihrer Sicht das höchste Kunstideal dar, das sie in literarischer Neuschaffung einzufangen trachteten. Im Jahre 1798 veröffentlichten Schlegel und seine Anhänger in der Literaturzeitschrift mit dem bezeichnenden Namen *Athenaeum* eine Reihe von 451 kurzen, oft sonderbaren Texten, die sie *Fragmente* nannten. Obwohl diese

Fragmente im technischen Sinne vollständige Werke waren, wiesen sie eindeutig Züge von Unfertigkeit auf, und die inhaltlichen Mehrdeutigkeiten machten es schwierig, das Woher und Wohin der Texte genau zu erfassen. In scheinbar absichtlicher Unvollständigkeit belassen, waren die Texte durch die Einbildungskraft des Lesers zu ergänzen. Einfach das Bild einer Ruine wachzurufen, erschien den Dichtern als ungenügend; sie schufen vielmehr einen Stil, der unmittelbar den Charakter des Ruinenhaften literarisch umsetzte. – Ihre Vorstellung vom Fragmentarischen als einer Kunstform verbreitete sich schnell in der literarischen Welt und sollte einen beträchtlichen Einfluss auf andere Kunstgattungen ausüben.

In der Musik sahen romantische Komponisten im Fragment einen Weg, sich von den festen Formen des klassischen Stils, im besonderen der Sonatenform, zu befreien. In der Regel begann die klassische Sonate in einem Raum tonaler Stabilität, gewann an Spannung zur Mitte hin, um zur tonalen Stabilität, den Anfang widerspiegelnd, zurückzukehren. Der romantische Gang ist davon völlig verschieden. Romantische Komponisten bevorzugten es, ihre Werke in einem Zustand von Instabilität zu beginnen und die Spannung zur Mitte hin zurückzunehmen, um sodann zur Instabilität bis zum Ende hin zurückzukehren. Dies bewirkte ein Aufbrechen des zeitlichen Rahmens, indem eine Vergangenheit vor Werksbeginn und eine Zukunft nach dem Schlussakkord hinzuzudenken war. Diese Antithese zur klassischen Form passte ausgezeichnet zur Unbegrenztheit des Fragments. Schumanns *Carnaval* und *Dichterliebe* oder Chopins *Préludes* sind nur die berühmtesten Sammlungen solcher Bruchstücke, die im frühen 19. Jahrhundert erschienen sind.

Schubert hingegen hatte nicht die Absicht, Fragmente zu schaffen. Weitere Entwürfe zu all seinen unvollendeten Werken belegen vielmehr sein Bestreben, sie in traditionell klassischer Vorgehensweise zu vervollständigen. Und genau das mag wohl sein Problem gewesen sein.

Ab etwa 1820 hat Schuberts Stil eine deutlich romantische Wendung erfahren. Die Strukturen blieben zwar die der klassischen Sonate, der musikalische Gehalt jedoch neigte jetzt mehr romantischen Prinzipien zu. Seine erste umfangreiche Komposition in diesem neuen Stil war bezeichnenderweise auch sein erstes unvollendetes Meisterwerk. Das einsätzigige *Streichquartett in c-moll* aus dem Jahre 1820 (der sogenannte *Quartettsatz*) beginnt in turbulenter Erregung ohnegleichen in Schuberts früheren Werken, und es endet wie es begann, mit derselben leiden-

schaftlichen Phrase des Anfangs, was dem Werk einen zirkulären, endlosen, typisch romantischen Charakter verleiht. Schubert unternahm den Versuch, das Quartett mit einem zweiten Satz fortzusetzen, hat ihn jedoch nach einigen Takten aufgegeben; so blieb der eine Satz allein, wodurch Schubert ein echtes Fragment geschaffen hat. Dem *Quartettsatz* folgten zwei weitere unvollendete Meisterwerke. In der großen *h-moll-Symphonie* von 1822 (die *Unvollendete*) hat er die ersten beiden Sätze ausgearbeitet, bricht jedoch nach Beginn des dritten Satzes plötzlich ab, und in der *Klaviersonate in C-dur* von 1825 (das letzte seiner großen unvollendeten Werke) gelangt er bis zur Mitte des Finale, bevor er aufgibt. In allen Fällen bestand das Problem in der Rolle des Finale, in dem sich gemäß dem klassischen Muster alle Strukturspannungen aufzulösen haben. Die letzten Sätze eines Werks mussten stilistisch leichter und einfacher als die Eröffnungssätze sein, was jedoch der romantischen Idee eines Schlusses mit Nachwirkung widersprach, und von Schuberts Werken sind gerade die unvollendeten diejenigen mit der romantischsten Ausprägung. Ein klassisch unbeschwerter, ausgleichender Schlusssatz etwa wie der, den Mozart für sein im übrigen so leidenschaftliches g-moll-Quartett bereitstellte, erschien nicht mehr nötig, war sogar unerwünscht. Andererseits war Schubert noch zu sehr der Klassik verpflichtet, um ein Finale mit dem freien Pathos einer Tschaikowskischen *Pathétique* oder einer Mahlerschen *Neunten Symphonie* zu entwerfen. – Schubert befand sich offensichtlich in einer festgefahrenen Situation.

Indem er einem bequemen nachklassischen Stil entschlossen den Rücken gekehrt hatte, machte er sich in seinen unvollendeten Werken kühn auf den Weg des groß angelegten Versuchs, klassische und romantische Formen zu vereinen. Es war ein radikaler Vorstoß, für den er selber, wie es scheint, kaum vorbereitet war. Wenn auch der traditionell komplexe Eröffnungssatz einer Sonate für solche Experimente geeignet sein mochte, so galt dies doch nicht für ein klassisch schlicht strukturiertes Finale – wenigstens nicht, ohne seiner *raison d'être* verlustig zu gehen. (Dies erklärt, warum die bedeutendsten, umfangreicheren romantischen Werke der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, von Chopins *Ballades* bis Liszts *Sonata*, einsätzig sind.) Trotz verschiedener Anläufe vermochte Schubert nicht, über die Eröffnungssätze hinauszuschauen: In echt romantischer Manier hat er Werke in Bewegung gesetzt, ohne ein klares Ende im Blick zu haben. So war es wohl von Anfang an unausweichlich, diese großen, emotional geladenen Werke unvollendet zu lassen.

Auf die Dauer freilich war dies keine befriedigende Lösung für Schubert. Um 1826 kehrte er mit dem *Streichquartett in G-dur* zu einem deutlicher klassisch geprägten Stil zurück, dessen Form jedoch nicht länger von außen bestimmt war, sondern sich aus der musikalischen Substanz selber ergab, und die Strukturen waren trotz ihrer beachtlichen Ausdehnung dichter gewebt als je zuvor. So ist die Folge seiner unvollendeten Werke zu einem Ende gekommen.

Zwar hat ein tiefer Widerstreit verschiedener Stile Schubert genötigt, einige seiner anspruchvollsten Werke unvollendet zu lassen, doch hat ihr fragmentarischer Zustand – ähnlich dem der großen Ruinen – sie auf eine höhere künstlerische Ebene gehoben. Indem er seine eigenen klassischen Strukturen unvollendet ließ, hat Schubert Schlegels Vision vom idealen romantischen Kunstwerk verwirklicht, ohne dies je angestrebt zu haben.

**A**ls 1861 Schuberts unvollendete *Sonate in C-dur* – 37 Jahre nach ihrer Niederschrift – veröffentlicht wurde, bezeichneten sie die Herausgeber als seine „letzte Sonate“ und nannten sie *Reliquie*. Sie änderten sogar das Datum auf Schuberts Autograph, um die Irreführung zu vertuschen. Tatsächlich war sie jedoch im April 1825 geschrieben, also mehr als drei Jahre vor Schuberts Tod, und manch andere Sonate sollte noch nach ihr entstehen. Dies Stück gefälschter Werbung sollte wohl das öffentliche Interesse für das Erscheinen des bislang unbekanntes Werks fördern. Die Herausgeber hätten sich jedoch ebenso gut auf die inneren Werte des Werks verlassen können, denn es gehört trotz seines fragmentarischen Zustands zu den herausragendsten Schubertschen Werken und ist vielleicht sein gewagtestes.

## Die unvollendete Sonate

in C-dur  
D840

Schuberts orchestrale Behandlung des Klaviers, besonders im ersten Satz, war etwas völlig Neues für das Instrument. Ziel war nicht eine aufgesetzte Brillanz – eine übliche Praxis seit der Mitte des 18. Jahrhunderts –, sondern wirkliche symphonische Größe. Die Sonate fordert eine Virtuosität der Klanggestaltung, die vom Pianisten verlangt, die richtige Balance, die Farbe und das Gefüge der großen Klangblöcke herauszufinden. Die Klangmöglichkeiten eines Klaviers des frühen 19. Jahrhunderts auf diese Weise erkundend, nimmt Schubert die Techniken vorweg, die Liszt und sogar Mussorgski erst sehr viel später verwenden werden.

Schubert experimentiert auch mit der Werkstruktur. Der erste Satz schreitet voran in Richtung des üblichen Wechsels zur Dominante G-dur, doch im letzten Moment schwenkt Schubert über eine höchst elektrisierende Modulation hin zur fernen, exotisch anmutenden Tonart h-moll. Die Gestaltung des zweiten Themas in solch entfernter Tonart bewirkt die Verminderung der harmonischen Spannung zur Tonika, indem das aus dem h-moll schließlich entwachsene G-dur seine Gegensätzlichkeit zur Tonika verloren hat. Das Abschwächen der harmonischen Spannung nach der Eröffnung war ein typisch romantischer Vorgang, den Schubert hier in die klassische Sonatenstruktur einbettet. – Ein weiteres Moment romantischer Ästhetik lässt sich am Ende der Themenentwicklung ausmachen, wo man in der Reprise eine emphatische Rückkehr zur Grundtonart (C-dur), einhergehend mit einer ausführlichen Auflösung der vorangehenden Spannungen, erwartet. Der damit verbundene, so weit vom Satzende entfernte dramatische Tiefpunkt hätte jedoch nicht der romantischen Gefühlswelt entsprochen. In einem geistvollen Kompromiss benutzt Schubert die Erwartung der Reprise, um die Spannung an diesem kritischen Punkt hochzuhalten. Nach der enormen Steigerung der Spannung im Entwicklungsteil entsteht in der Tat, unterstützt durch das teilweise rückkehrende Hauptthema, die Ahnung einer baldigen Ankunft. Die Tonart ist jedoch H-dur, die „falsche“ Tonart als der harmonisch denkbar entferntesten von der Tonika C-dur. (Gleichwohl macht es Sinn, den h-moll-Abschnitt der Exposition aufzulösen und logisch in die Gesamtstruktur einzubinden, der sonst bloß ein exotischer Einfall geblieben wäre.) Ein paar Takte weiter deutet sich die Reprise erneut an, diesmal in F-dur, schon näher an der Tonika als H-dur, aber noch zu weit für klare Erwartungen. Durch dies in-der-Schwebe-Halten der harmonischen Offenheit verschmilzt Schubert den Entwicklungsteil mit der Reprise und vermeidet jedes Absinken der Spannung. Die Abneigung, solch wichtige Strukturereignisse klar zu artikulieren (eine Art Rückgriff auf die fließenden Strukturen des Barock) wie auch der äußerste Aufschub der Rückkehr zur Grundtonart

werden zu Kennzeichen des romantischen Stils: In Schuberts Sonate ist das strahlend rückkehrende C-dur den letzten Takten des Satzes vorbehalten, wo es nun geradezu triumphal gefeiert werden kann. – Die spätere Komponistengeneration eines Bruckner und eines Brahms kann Schubert dankbar sein, ihnen gezeigt zu haben, wie die klassischen Formen weiterhin Träger romantischer Werke großen Ausmaßes sein können.

Der zweite Satz in c-moll ist weniger komplex, doch ebenso einflussreich. Er hat die Form eines ausgedehnten Rondos mit einem melancholischen Anfangsabschnitt, der sich zweimal mit einer sanft fließenden barkerolenhaften Episode abwechselt. Vereint werden die beiden Abschnitte in ungewöhnlicher Weise, indem das barkerolenhafte Motiv als Begleitung zum rückkehrenden Anfangsthema verwendet wird. Das auffälligste Merkmal des Satzes sind die nahezu zwanghaften Dur-Moll-Wechsel. Der erste Beleg tritt beim zweiten Erscheinen des Eröffnungsthemas auf, wo einem Grundton-Mollakkord unmittelbar sein Dur-Gegenstück folgt. Erst auf den zweiten Blick sieht man, dass das C-dur des Gegenstücks keineswegs die Grundtonart, sondern die Dominante der ihr folgenden Subdominante f-moll ist. Mozart hatte genau dieselbe Abfolge mit derselben erstaunlichen Wirkung verwendet, und zwar am Ende des zweiten Satzes (auch in c-moll) seines Klavierkonzerts in Es-dur, KV 482. In beiden Beispielen ist die heftige Schärfe dieser Moll-Dur-Wechsel eine logische Folge innerhalb der übergreifenden harmonischen Entwicklung.

Die letzten beiden Sätze der Sonate wurden nicht beendet. Im Menuett fehlt nur der Schlussabschnitt. Vermutlich wollte Schubert an diese Stelle nach Beendigung des Finale zurückkehren, das aber nach 272 Takten ebenfalls aufgegeben wurde. Die existierenden Takte weisen aus, dass Schubert die klassische Praxis der Auflösung in einem unbeschwerten Finale im Sinne hatte. An einem gewissen Punkt muss es ihm jedoch bewusst geworden sein, dass er dabei war, den Satz in klassischer Schicklichkeit ohne inneres Bedürfnis zu schreiben. Anders als Mozart und Beethoven hat Schubert – spätestens zu dieser Zeit seiner Entwicklung – nicht die Notwendigkeit verspürt, ein Werk in solcher Weise zu beschließen. Alles, was er zu sagen hatte, war in den Komplexitäten der ersten beiden Sätze zum Ausdruck gekommen; so wurde das Werk als mächtiges Fragment belassen.

Unvollständig in ganz anderem Sinn sind die drei Impromptus, die im Mai 1828, in Schuberts Todesjahr, entstanden und uns in Form eines letzten Entwurfs überliefert sind. Wahrscheinlich hätte Schubert, wäre sein Ende nicht so nahe gewesen, noch kleine Besserungen für eine schließliche Veröffentlichung angebracht. Da dem (von Johannes Brahms anonym redigierten) Manuskript von Anfang an die Titelseite fehlte, wurde es 1868 unter der neutralen Überschrift *Drei Klavierstücke* herausgegeben; jedoch sind diese klar von der Art der beiden Stücke, die Schubert zuvor unter op. 90 und 142 als *Impromptus* veröffentlicht hatte.

Die unkorrigierten Manuskripte erlauben einen aufschlussreichen Einblick in Schuberts Kompositionsverhalten zu dieser späten Zeit. Alle drei Impromptus haben einfache Rondoform. Ursprünglich hatten die ersten beiden je zwei kontrastierende Mittelstücke oder Trios, während das dritte nur eines enthielt. Doch dies machte das Ganze zu kopflastig, so hat Schubert im ersten Impromptu erbarmungslos das zweite Trio gestrichen, um ein besseres Gleichgewicht der Gesamtstruktur zu erhalten, die nun aus zwei dreiteiligen Stücken besteht, die ein längeres fünfteiliges einrahmen. Das zeigt, wie wichtig dem späten Schubert das klassische Prinzip des weitreichenden Strukturgleichgewichts geworden ist. Niemals hätte er in einem früheren Werk ein solches Opfer gebracht. Offensichtlich hat Schubert diese drei späten Impromptus als funktionale Bestandteile in einer umfassenderen Struktur gesehen.

Das erste Impromptu beginnt im Zeitmaß einer Tarantella. Im langsameren Mittelteil nutzt Schubert in bezaubernder Weise die Möglichkeiten eines zeitgenössischen Klaviers, die Klänge regionaler Volksmusikinstrumente nachzuahmen, wie etwa zarte Gitarren-Arpeggios, trommelnde Zimbal-Tremolos oder die Glissandi einer Zither. Das liebliche zweite Impromptu, das lyrischste der drei, wirkt wie ein langsamer Satz innerhalb der Gesamtstruktur. Mit seinen naiven Melodien, der einfachen Begleitung und den theatralischen Ausbrüchen zeigt es den deutlichen Einfluss des italienischen Bel-Canto-Stils auf die Klaviermusik der Zeit. Das brillante Schluss-Impromptu in C-dur enthält einige der virtuosesten Passagen der Schubertschen Klavierliteratur. Der ungewöhnliche Mittelteil in Des-dur taucht auf wie ein außerirdischer Eindringling in all die Bravour, der gleichsam mit einem Kaleidoskop aus Harmonien über einem Wiegenliedrhythmus ein hypnotisches Klangnetz webt. Die Brillanz des ersten Teils wird dann wieder aufgenommen, und das Ganze wird durch eine strahlend virtuose Coda abgerundet.

Der Konservatismus des Biedermeier im Wien des frühen 19. Jahrhunderts übte einen beträchtlichen Einfluss auf den Klavierbau in der Stadt aus. Der wachsende Anspruch nach öffentlichen Klaviervorträgen in den weiter industrialisierten Zentren von London und Paris hatte die Klavierhersteller veranlasst, die Brillanz ihrer Instrumente ständig zu steigern; bereits in den Zehnerjahren des 19. Jahrhunderts waren sie auf dem Wege, die uns heute geläufige Mechanik zu entwickeln. In Wien hingegen war der Klaviervortrag vornehmlich Privatsache geblieben, so dass die Hersteller keinen Grund sahen, die erfolgreiche Tradition des Fortepianobaus süddeutscher Machart des mittleren 18. Jahrhunderts aufzugeben.

In den Siebziger- und Achtzigerjahren des 18. Jahrhunderts hatten der Augsburger Andreas Stein und der Wiener Anton Walter die Fortepianomechanik durch die später sogenannte Wiener (Prel-)Mechanik perfektioniert. Das Geheimnis des intim-lyrischen Instrumentenklangs lag in der mechanischen Einfachheit: Ein überraschend leichtes Ein-Rollenblock-System erlaubt dem Pianisten einen feinst dosierbaren, höchst flüssigen Anschlag, der der schmiegsamen Coloratur der menschlichen Stimme sehr nahe kommt. Zumindest in Wien blieb dies Klangideal bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bestimmend. (Die Firma Bösendorfer hat noch 1908 Klaviere mit der Wiener Mechanik gebaut.) Obwohl die Instrumente größer wurden (von fünf zu sechs und schließlich zu sechseinhalb Oktaven) und Pedale die Kniehebel ersetzen, haben die Wiener Klavierbauer des frühen 19. Jahrhunderts Walters und Steins grundlegende Mechanik, kleine Besserungen ausgenommen, beibehalten.

Der bedeutendste der neuen Wiener Klavierbauergeneration war Conrad Graf (1782–1851). Er hatte Beethovens letztes Klavier gebaut, ein speziell für den zunehmend ertaubenden Komponisten vierfach bespanntes Instrument. Chopin wählte Grafs Instrumente für seine ersten Konzerte außerhalb Polens auf dem Weg nach Paris, und 1840 machte Graf eines seiner neuesten Klaviere den just vermählten Robert und Clara Schumann zum Hochzeitgeschenk. Er war selbst sein bester Werbechef. Sicher war es eines der ersten Male, dass die schönen Künste zu kommerziellem Zweck eingesetzt wurden, als Graf den Maler Josef Danhauser beauftragte, Franz Liszt auf einem Grafschen Flügel spielend zu porträtieren, wo die ihn umgebenden bekanntesten Künstler der Zeit, darunter Victor Hugo und Georges Sand, von der Schönheit des Klangs sichtlich entzückt sind.

Grafs Leistung als Klavierbauer bestand in der Vereinigung des zart-lyrischen Charakters eines Fortepianos aus dem 18. Jahrhundert mit der zu seiner Zeit vom Instrument erwarteten größeren Klangfülle. Während die schwerere Mechanik eines Broadwood und eines Érard ein eher gleichmäßiges Klangbild erzeugt, haben Grafs Klaviere die alte lebendige Farbigekeit bewahrt. Der locker gespannte volle Bass bildet eine ausgezeichnete Stütze für die durchdringenden, hellen oberen Bereiche. Zur tonalen Palette dieser Instrumente trägt auch die typisch wienerische reiche Bestückung von fünf (und mehr) Pedalen bei. Zu dem üblichen Dämpfer- und dem Einsaitenpedal kommen die sogenannten türkischen Pedale für Schlagzeugeffekte hinzu sowie ein Moderatorpedal (ein Überbleibsel aus dem 18. Jahrhundert), das durch Einschieben eines Stück Tuchs zwischen Hammer und Saite den Klang gleichsam verhüllt. Die Klaviere des nördlichen Europa hatten gewöhnlich nur zwei Pedale; das Moderatorpedal wurde schon früh weggelassen, und türkische Effekte waren für das französische und englische Publikum uninteressant. Die zahlreichen Pedale des Wiener Klaviers sind dicht beieinander in Fächerform angeordnet, so dass der Pianist drei oder gar vier zusammen betätigen kann. So lässt beispielsweise das gleichzeitige Drücken des Moderator-, des Dämpfer- und des Einsaitenpedals einen wunderschönen Silberklang entstehen. Kurz, bezüglich größtmöglicher Klangvielfalt der Instrumente standen Graf und seine Wiener Kollegen an erster Stelle.

Der für die vorliegende Aufnahme benutzte Flügel ist von Graf 1824 hergestellt worden. Er hat, unten mit F beginnend, eine Spanne von sechs Oktaven, ist durchgehend dreisaitig bespannt und hat fünf Pedale: ein Dämpfer-, ein Einsaiten-, ein Moderatorpedal sowie ein „Fagottpedal“, das einen Papierstreifen gegen die untersten Saiten schwingen lässt, und ein Schlagzeugpedal, das eine kleine Trommel in einem schallverstärkenden Kasten innerhalb des Instruments betätigt.

Der Flügel gehört jetzt zu der umfangreichen Sammlung historischer Tasteninstrumente in der *Accademia Bartolomeo Cristofori* in Florenz.

LUDWIG SÉMERJIAN  
ÜBERSETZUNG VON DR. D. WICKMANN



Piano-forte Conrad Graf 1824



**A**ussi à l'aise au piano-forte du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'au piano moderne, le pianiste canadien Ludwig Sémerjian occupe une place à part sur la scène musicale actuelle. Ses interprétations sensibles et très personnelles sur des instruments tant historiques que modernes lui ont valu les louanges de la critique et ont suscité tout un nouveau public intéressé par le son des pianos anciens.

Ludwig Sémerjian a commencé ses études formelles en musique à l'Université McGill de Montréal dès l'âge de 16 ans, un précédent. Alors qu'il était encore étudiant, il s'est inscrit au Concours international de piano Aram Khatchaturian de New York, où il a remporté le premier prix.

En 1991, peu après avoir terminé ses études, Sémerjian s'est intéressé aux pianos anciens. Son habilité remarquable sur ces instruments l'a rapidement mené à collaborer avec des pionniers dans le domaine aussi réputés que Paul Badura-Skoda et Jaap Schroeder. Il s'est également produit au côté d'autres spécialistes éminents des instruments d'époque, notamment Nicholas McGeagan et Andreas Staier.

Très recherché comme récitaliste, chambriste et soliste avec orchestre, Sémerjian se produit fréquemment sur certaines scènes des plus prestigieuses ainsi que dans les grands festivals, dont le Lincoln Center à New York, la Bibliothèque du Congrès à Washington, le Festival international de Lanaudière, le Studio Glenn Gould à Toronto, l'Accademia Bartolomeo Cristofori en Italie et la Beethoven international à Bonn.

Poursuivant son exploration des voies inédites, M. Sémerjian s'est lancé, avec la maison Atma Classique, dans un projet unique d'enregistrement de l'intégrale des sonates pour piano de W. A. Mozart sur des instruments datant de l'époque de Mozart jusqu'à nos jours. Le premier enregistrement de la série a été choisi par des critiques comme l'un des dix meilleurs enregistrements de musique classique de l'année 2001.

**E**qually at ease on an eighteenth century fortepiano as on the modern concert grand, the Canadian pianist Ludwig Semerjian represents a new breed of pianist on today's concert stage. His evocative and highly personal interpretations on modern as well as historical instruments have garnered him near unanimous critical acclaim, as well as drawing a whole new public to the sounds of historical pianos.

Ludwig Semerjian begun his formal musical studies at McGill University in Montreal at the unprecedented young age of 16 and while still a student, entered and received the grand prize at the prestigious Aram Khatchaturian International Piano Competition in New York City.

In 1991, shortly after completing his studies, Semerjian began his exploration of early pianos. His remarkable natural ability on these instruments soon led to collaborations with such pioneers of the field as Paul Badura-Skoda and Jaap Schroeder as well as appearances with other eminent period instrument specialists like, among others, Nicholas McGeagan and Andreas Staier.

Now in great demand as a recitalist, chamber musician and soloist with orchestra, Semerjian regularly appears at some of the music world's most prestigious concert venues and festivals including Lincoln Center NY, the Library of Congress in Washington DC, the Festival International de Lanaudière, the Glenn Gould Studio in Toronto, the Accademia Bartolomeo Cristofori in Italy, and the Beethoven International in Bonn.

Constantly exploring unbeaten paths, Mr. Semerjian is currently embarked on the unique project of recording the complete piano Sonatas of W. A. Mozart for Atma Classique, on pianos ranging from Mozart's time to our own. The first recording of this series was voted by critics as one of the top ten classical music recordings of 2001.

**G**leichermaßen vertraut mit einem Fortepiano aus dem 18. Jahrhundert wie mit einem modernen Konzertflügel repräsentiert der Kanadier Ludwig Semerjian eine neue Art von Pianisten auf den heutigen Konzertbühnen. Seine sehr individuellen und einfühlsamen Interpretationen auf modernen wie auch historischen Instrumenten haben ihm seitens der Kritik nahezu einmütige Zustimmung eingebracht, und der Klang der historischen Instrumente hat ihm ein ganz neues Publikum hinzugewonnen.

Ludwig Semerjian hat seine formal-musikalische Ausbildung an der McGill-University in Montreal im ungewöhnlich jungen Alter von sechzehn Jahren begonnen und wurde schon als Student mit dem Großen Preis der angesehenen Aram Khatchaturian International Piano Competition in New York ausgezeichnet.

1991, kurz nach Studienabschluss, begann Semerjian mit der Erkundung früher Klaviere. Seine natürliche Geschicklichkeit im Umgang mit diesen Instrumenten führte ihn bald zur Zusammenarbeit mit Pionieren in diesem Bereich wie Paul Badura-Skoda, Jaap Schroeder sowie anderen herausragenden Spezialisten alter Instrumente wie Nicholas McGeagan und Andreas Staier.

Mittlerweile als Rezitalist, Kammermusiker und Orchestersolist international sehr gefragt, tritt Semerjian auf so renommierten Festivals und Bühnen auf wie dem des Lincoln Center in New York, der Library of Congress in Washington DC, dem Festival international de Lanaudière, des Glenn Gould Studio in Toronto, der Accademia Bartolomeo Christofori in Florenz und dem Beethoven International in Bonn.

Stets bemüht, unausgetretene Pfade zu erkunden, widmet sich Herr Semerjian derzeit dem Vorhaben, alle Klaviersonaten W. A. Mozarts für Atma Classique aufzunehmen, und zwar auf Klavieren aus Mozarts bis zu unserer Zeit. Semerjians erste Aufnahme dieser Reihe wurde in Kritiken zu den "Top Ten" klassischer Musik im Jahr 2001 ausgewählt.

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by* / *Produktion und Tonmeister:*  
**Johanne Goyette.**

Accademia Bartolomeo Cristofori. Florence, Italie / *Florence Italy / Florenz, Italien*  
Avril 2001 / *April 2001 / April 2001*

Instrument: Conrad Graf, Vienne 1824, (collection, Sammlung, Accademia Bartolomeo Cristofori)

Restauration / *Restoration / Restaurierung* : **Barbara Mingazzini**, Italie

Accord / *Tuning / Stimmung*: **Riccardo Frola**, Florence. Italie

Photo: **Dr. Dieter Wickmann**

Adjoint à la production / *Production assistant / Assistenten*: **Jacques-André Houle, Valérie Leclair**

Conception graphique / *Graphic design / Design*: **Diane Lagacé**