

## FRANZ SCHUBERT

(1797-1828)

### Sonata in A major, D. 959 (43:46)

- 1 I. Allegro (16:52)
- 2 II. Andantino (9:28)
- 3 III. Scherzo: Allegro vivace (5:09)
- 4 IV. Rondo: Allegretto (12:10)

### Moments Musicaux, Op. 94 (31:10)

- 5 I. Moderato (5:37)
- 6 II. Andante (6:28)
- 7 III. Allegro moderato (1:49)
- 8 IV. Moderato (5:29)
- 9 V. Allegro vivace (2:34)
- 10 VI. Allegretto (8:43)

**Victor Rosenbaum, piano**

*Recorded in concert at the Jerusalem Music Centre  
February 19, 1995*

© and © 1996, Bridge Records, Inc. All rights reserved Total Time: 75:14

## Schubert Revisited

Two hundred years after the birth of Franz Schubert in 1797, the wondrousness of Schubert's lyricism, his rich harmonic vocabulary, and expressive directness make his music so immediately engaging as to guarantee Schubert a permanent position in the panoply of great Western composers. Even so, the full extent of Schubert's genius is still not fully recognized, much of his music is rarely, if ever, performed, and his grasp of larger formal structures continues to be questioned. It is my contention that, besides the melodic and harmonic inspiration that Schubert brought to his music, he had, in fact, a masterful grasp of form, structure, and compositional relationships that gives his music not only a greater coherence than usually thought, but the emotional power and dramatic intensity that can only result from a well-wrought, fully realized formal design and "scenario".

The compositions on this disc are "late" works; and although it is ironic to speak of "late" works by one who died at the age of 31, a close examination of the music and an attentive listening will confirm that they bear all of the earmarks that this designation suggests: a complete and utter mastery of compositional processes, the deep and affecting psychological and philosophical understanding that one associates with maturity and old age, and the kaleidoscope of emotions--defiance,

nostalgia, joy, resignation--that precede death.

The *Sonata in A Major, D. 959*, was written in 1828, a year in which Schubert, knowing he was fatally ill, wrote with an almost unimaginable furiosity in an apparent race against time--composing, among other works, the F minor four-hand *Fantasy* for piano, the *String Quintet in C*, the thirteen songs which were published as *Schwanengesang*, the *Mass in E-flat*, and the "Great" *Symphony in C-Major*. In fact, the Sonata was one of three large-scale sonatas (along with the B-flat major and C minor) written in September, just weeks before the composer's death. In spite of the circumstances, Schubert did not seek the conciseness, say, of Beethoven's last three sonatas--distilled and compressed--but rather explores the distant boundaries of a kind of infinite expansiveness, requiring a patient, concentrated--almost meditative--kind of attention that contemporary audiences may often feel unable or unwilling to bring to the listening experience. But those who can--and do--will, I feel, be amply rewarded by music that is transcendently beautiful, compelling in its dramatic intensity, and deeply touching.

The Sonata's heroic, six-bar opening statement is not only noble and grand, but also--in a manner more often associated with Beethoven--contains the compositional elements of much of the forty-four-minute work. Central among these are the octave leap in the bass voice (along

with its characteristic "one-two punch" quarter note rhythm) and the rising and falling parallel, scalar thirds in the middle voices. The octave idea becomes a driving, demonic repeated note figure in the highly chromatic development section which, in its stormy and anguished character--and material--seems to anticipate the ferocious and terrifying middle section of the Andante movement. The octave leap also figures prominently in the sighing, left hand gesture of the opening and closing sections of the second movement, as well as in the crisp, sprightly Scherzo, especially in the Trio section. The ascending and descending parallel thirds, in addition to their prominent role in the first movement opening, become the basis for the eloquently simple and sweet second theme and are evident, as well, in the Scherzo theme. Even in the last movement, where the main theme is borrowed from the "Allegretto quasi andantino" movement of the earlier *Sonata in A minor, D 537*, (in turn based on his song *Im Frühling*), Schubert ingeniously adapts and sets the theme to incorporate the rising thirds.

Although, as many observers have noted, the last movement of this Sonata appears to have been patterned closely on the last movement of Beethoven's *Sonata, Op. 31, No. 1* (suggesting Schubert's own insecurity in controlling a rambling, rondo form), my experience of the movement, and other of Schubert's large-scale, later works is that the structural mastery is consummate. If only we can give ourselves over fully to its

time frame, this Sonata can compellingly carry us on its expansive, poignant, and ultimately, powerful journey of human experience from the monumental opening chords to the astonishing evocation of them at the conclusion of the work.

The six piano pieces known as *Moments Musicaux, Op. 94*, were published in 1828, but two of the pieces originally appeared in collections of the publisher Leidesdorf: No. 3, in F minor, as *Air Russe* in 1823 and No. 6, in A-flat Major, as *Plainte d'un Troubadour* a year later. The other four pieces all date from the fall of 1827, just one year before the composition of the *Sonata, D. 959*. One might expect the *Moments Musicaux*, being a collection of "short" pieces, to demonstrate Schubert's universally acknowledged mastery of small form, as exemplified in more than six hundred songs. But, even here, Schubert seems intent on expanding the implications and expressive dimensions of the short piano piece. Only the wistful F minor dance (No. 3) remains an unabashed miniature. In the others, the actual duration might be shorter (Nos. 1, 4, and 5) or longer (Nos. 2 and 6); however, the character and expressive impact are not trifling, but rather deeply probing, affecting, and substantial. In that sense, these may be described as "big" little pieces, not only in the emotional scope explored, but in the handling of form and the extreme concentration and inspired use of compositional elements.

The basic formal design--with one notable exception--for all six pieces is ternary, or "song" form. These A-B-A structures usually subsume small "a-b-a" designs within each large section. But just as interesting as the formal plan for providing contrast are the compositionally unifying elements with which Schubert, like Beethoven, was becoming increasingly fascinated. The first piece, in C major, for example, begins with an opening horn-call-like triplet figure, hovering above and below the dominant pitch 'G', followed by a duple, chordal cadence under a descending melodic line. The middle section, in G major, also hovers around 'G' as the "thread" tone, embodies triplet motion, and cadences in a duple, chordal, but melodically *ascending* passage. Both the A and B sections make extensive use of major-minor alternations, implied shifts from triple to duple meter, and hemiolas, as in bars 6 and 7. The most strikingly dramatic passage in the first piece combines all of these elements. Measure 13, in a sudden assertion of E minor, quickly leads to a rhythmic compression from the regular three-beat measure (already somewhat confounded by a third beat accent) to a two-beat grouping, one-beat outbursts, and finally, the ultimate disorientation: silence! When sound returns, it is harmonically ambiguous, leaving the listener uncertain for the moment as to whether the E's and G's drifting in from the distance are part of the E minor or C major tonalities.

The notable exception to ternary form in the *Moments Musicaux* occurs

in the second piece, an Andantino in A-flat major. The stroke of compositional genius, in this case, is to lead the listener into believing that the form is a simple A-B-A, much like the first piece. Indeed, it begins with a lilting, touching lullaby-like theme in the tonic key, with a few anguished moments that portend the deeply sad middle section. That section seems to share much (in material and character) with the Andante of the *Sonata, D. 959*, including the F-sharp minor tonality and an accompanying triplet pattern (including even a slurred "sighing" figure on the second and third parts of the triplet). After the normal and expected return to the A section and what could easily have been the piece's conclusion, the B material returns unexpectedly and almost violently. This wild and unanticipated outburst takes the piece into emotional realms that the more conventional and expected A-B-A would never have explored, and heightens the association with the Sonata's second movement--almost as if the shorter piece contained the emotional and compositional seeds that would emerge in a more full-blown movement a year later.

The four pieces in this set dating from 1827 (Nos. 1, 2, 4 and 5), and even the last, from four years earlier, all follow the time when Schubert became aware that he was suffering from a fatal illness. No doubt much of the melancholy of these pieces reflects that awareness. In No. 4, Schubert seems to be trying to express the sadness in a more objective, almost

Bach-like manner. But the anger at his fate seems to return, and can be experienced with a visceral immediacy, in the driving, repetitive, highly accented rhythms of No. 5. The final piece, as Edward T. Cone suggests in his very interesting and provocative essay "Schubert's Promissory Note" (in *Schubert: Analytic and Critical Studies* edited by Frisch), seems, in the context of Schubert's life, to be an expression of every emotion that one can imagine in confronting apparent, impending doom: deep and painful sadness, tenderness, outrage, and--ultimately--resignation. While such attributions are, of course, conjectural, what we do know and can experience directly is that the last of the *Moments Musicaux* is one of music's most affecting pieces, expressing its anguish through subtle and complex harmonic relationships while touching upon our common humanity with utter simplicity.

--Victor Rosenbaum

## Schubert neu betrachtet

200 Jahre sind nun seit Schuberts Geburt im Jahre 1797 vergangen. Doch seine wunderbar lyrische Musik wirkt in all ihrer harmonischen Vielfalt und Ausdruckstiefe so direkt auf uns, daß sein Platz in der Reihe der großen Komponisten der westlichen Hemisphäre garantiert ist. Trotzdem wird der ganze Umfang seines Genies noch immer unterschätzt. Ein Großteil seiner Musik wird selten -wenn überhaupt- aufgeführt, und immer noch wird seine Beherrschung der großen Formen in Frage gestellt. Ich behaupte dagegen, daß Schubert zusätzlich zu all der melodischen und harmonischen Inspiration, die seine Musik erfüllt, auch ein meisterliches Verständnis für Form und Struktur besaß - ein Verständnis, das seiner Musik mehr Zusammenhang und innere Logik verleiht als gemeinhin angenommen wird. Nur so ist die emotionale Kraft und die dramatische Intensität zu erklären, die letztlich nur aus einem gut-durchgearbeiteten und ganz verwirklichten formalem Plan und "Szenario" erwachsen kann.

Die Werke auf dieser CD sind "Spätwerke", (obwohl es ironisch scheinen mag, bei jemandem, der nur 31 Jahre alt wurde, von "Spätwerken" zu sprechen). Eine eingehende Untersuchung der Musik und aufmerksames Zuhören wird all die Eigenschaften zeigen, die der Begriff "Spätwerk" suggeriert die völlige Beherrschung der Kompositionsvorgänge, ein tiefes

anrührendes psychologisches und geistiges Verstehen, welches man mit Alter und Reife verbindet und dazu die vielfältigen Emotionen, die dem Tod vorausgehen - Trotz, Wehmut, Freude und Ergebung.

Die **Sonate in A-Dur D.959** entstand im September 1828. Schubert weiß daß er unheilbar krank ist und komponiert in diesem Jahr in einem kaum vorstellbaren Furioso im Wettlauf gegen die Zeit - neben anderen Werken entstehen die f-moll Fantasie für Klavier zu vier Händen, das Streichquintett in C-Dur, die 13 Lieder, die dann als *Schwanengesang* veröffentlicht wurden, die Es-Dur Messe und die "Große" Symphonie in C-Dur. Die Sonate in A entstand zusammen mit zwei anderen großformatigen Sonaten (der B-Dur und der c-moll) nur wenige Wochen vor dem Tod des Komponisten. Trotz dieser Umstände ging es Schubert nicht so sehr um Prägnanz - wie zum Beispiel der in Beethovens letzten drei Sonaten, welche ganz und gar destilliert, konzentriert und zusammengefaßt erscheinen. Eher werden hier die weiten Grenzen quasi unendlicher Ausdehnungen erkundet. Die geduldige, konzentrierte, ja fast meditative Aufmerksamkeit, die einem dadurch abverlangt wird, überfordert oft heutige Zuhörer - sei es aus Mangel an Bereitschaft oder auch aus mangelndem Vermögen, sich auf eine solches Hörerlebnis einzulassen. Ich glaube aber, daß diejenigen, die sich darauf einlassen, reich belohnt werden mit einer tief berührenden Musik von größter Schönheit und fesselnder dramatischer Intensität.

Die heroischen ersten sechs Eröffnungstakte der Sonate sind nicht nur großartig und edel, sondern enthalten schon - darin ganz an Beethoven erinnernd - eine Großzahl der kompositorischen Elemente der übrigen 47 Minuten des Werkes. Besonders auffallend sind der Oktavsprung im Bass, der mit einem charakteristischen, sich behauptenden Rhythmus gekoppelt ist, sowie die aufsteigenden und fallenden parallelen Terzen in den Mittelstimmen. In der hochchromatischen Durchführung verwandelt sich das Oktavmotiv in eine repetitiv dämonisch-treibende Figur. Ihr stürmisch-schmerzlicher Charakter und Material scheint bereits den wilden und erschreckenden Mittelabschnitt des *Andante* vorwegzunehmen. Der Oktavsprung ist auch sehr prominent in der Seufzerfigur der linken Hand in den Eröffnungs- und Schlußabschnitten des 2.Satzes, sowie im frisch-lebendigen *Scherzo*, hier besonders im *Trio*. Die steigenden und fallenden Terzen, die schon in der Eröffnung des 1.Satzes eine so wichtige Rolle spielten, werden dann die Grundlage für das recht einfache und liebliche zweite Thema und sind ebenfalls im Thema des *Scherzo* zu erkennen. Sogar im letzten Satz, indem das Hauptthema dem *Allegretto quasi andantino* seiner a-moll Sonate D.573 entlehnt ist (welches wiederum auf seinem Lied "Im Frühling" basiert), arbeitet Schubert das Thema so einfallsreich um, daß es wieder die steigenden Terzen enthält.

Kritiker haben immer wieder angemerkt, daß der letzte Satz dieser Sonate sehr an dem Vorbild des letzten Satzes der Sonate op.31/1 von Beethoven orientiert ist und wollten damit Schuberts Unsicherheit, eine ausschweifende Rondoform kontrollieren zu können, suggerieren. In meiner Erfahrung jedoch nicht nur mit diesem, sondern auch mit anderen ausgedehnten Spätwerken Schuberts, sind diese Großformen vollendet gemeistert. Solange wir uns nur ihrem Zeitrahmen hingeben können, kann uns diese Sonate in ihren Bann ziehen und uns auf eine ausgedehnte, überwältigende und kraftvolle Reise durch Zeit und Raum menschlicher Erfahrungswelten schicken - von den monumentalen Akkorden des Anfangs bis hin zu deren erstaunlicher Wiederbeschwörung am Schluß des Werkes.

Die sechs **Moments Musicaux** op.94 wurden 1828 veröffentlicht, obwohl zwei der Stücke bereits zuvor in Sammlungen des Verlegers Leideshof erschienen; Nr.3 in f-moll als *Air Russe* 1823, und Nr.6 in As-Dur als *Plainte d'un Troubadour*, ein Jahr später. Die anderen vier Stücke entstanden im Herbst 1827- ein Jahr vor der großen A-Dur Sonate. Man könnte erwarten, daß die *Moments Musicaux*, als eine Collection von "kurzen" Charakterstücken, Schuberts allgemein anerkannte Meisterschaft der kleinen Form zeigen würden; eine Meisterschaft, die er zum Beispiel in über 600 Liedern veranschaulicht hat. Aber sogar hier scheint es Schubert vielmehr darum zu gehen, die emotionalen Dimensionen des

traditionellen kurzen "Klavierstücks" substanziell zu erweitern. Einzig der sehnsüchtige f-moll Tanz (Nr.3) ist tatsächlich eine unverhohlene Miniatur. Die tatsächliche Dauer der übrigen Stücke mag nun kürzer (Nr.1,4 & 5) oder länger (Nr.2 & 6) sein; durch ihren tief forschenden Charakter und expressiven Gehalt jedoch sind sie weit von jeglicher Trivialität und Banalität entfernt. Sie sind deshalb eigentlich recht "große" kleine Stücke; nicht nur wegen des in ihnen ausgeloteten gefühlsmäßigen Umfangs, sondern auch wegen der inspirierten Behandlung der Form und der extremen Konzentration, die in ihnen steckt.

Die dreiteilige Liedform ("ABA") bildet die Grundlage für das formale Design der Stücke (mit einer deutlichen Ausnahme). Normalerweise enthalten solche ABA Strukturen mehrere kleinere "aba" Subgruppen. Ebenso wichtig für das Schaffen von Kontrasten wie der formale Ablauf eines Stückes, waren es vor allem die verbindenden kompositorischen Elemente, für die sich Schubert, ähnlich Beethoven, zunehmend begeisterte. Nehmen wir zum Beispiel das erste Stück in C-Dur es beginnt mit einer Horn-artigen Triolenfigur die immer um den Dominant-Ton G herumspielt, gefolgt von einer zweifachen chordalen Kadenz unter einer absteigenden melodischen Linie. Der mittlere Abschnitt in G-Dur schwebt auch um den Ton G herum (dem "Leit-Faden"); enthält Triolenbewegung und Kadenzen in einer doppelten, chordalen, aber

diesesmal *ansteigenden* Passage. Sowohl der A wie auch der B Teil machen ausgiebigen Gebrauch von Dur-Moll Wechselspielen, Veränderungen von binären zu terziären Metren und Hemiolen (die Schwerpunkt-verschiebungen, bei denen aus einer Gruppe über zwei Takte mit jeweils drei Zählzeiten eine große Gruppe mit drei Zählzeiten, auch über zwei Takte gehend, entsteht). Ein gutes Beispiel dafür sind die Takte 6 und 7. In der auffälligsten Passage und dem dramatischen Höhepunkt des ersten Stückes sind genau diese Elemente kombiniert. Takt 13, in einem plötzlichen Umschwung nach e-moll, führt sehr schnell zu einer rhythmischen Verdichtung des regulären (durch einen Akzent auf der dritten Zählzeit bereits verwirrten) 3er Taktes hin zu einer zwei-zeitigen Gruppierung mit Ausbrüchen auf einzelnden Zählzeiten und schließlich zu ultimativer Verwirrung: Stille! Sobald Klang zurückkehrt, befindet sich der Zuhörer in harmonisch mehrdeutigem Raum. Die wie aus der Ferne herüberwehenden E's und G's verweisen sowohl auf e-moll wie auch auf C-Dur.

Die beachtenswerte Ausnahme von der dreiteiligen Liedform findet sich im zweiten Stück, dem Andantino in As-Dur. Des Komponisten Geniestreich liegt hier darin, den Zuhörer glauben zu machen, man hätte es wieder mit einer einfachen ABA-Form wie im ersten Stück zu tun. Und in der Tat beginnt es mit einem leis-beschwingten, berührenden Wiegenlied-artigen Thema in der Grundtonart mit einigen schmerzvollen

Momenten die den tief-traurigen Mittelabschnitt ankündigen. Dieser Abschnitt hat viel gemeinsam (sowohl in Material als auch im Charakter) mit dem *Andante* der A-Dur Sonate angefangen mit der gemeinsamen Tonart fis-moll bis hin zu den triolischen Begleitfiguren inclusive der gebundenen "Seufzer"-Figur auf dem zweiten und dritten Triolenachtel. Nach der normalen und zu erwarten gewesenen Wiederkehr des A-Teils, welcher ohne weiteres den Schluß hätte bilden können, beginnt ganz überraschend und fast schon gewalttätig noch einmal Material des B-Teils. Dieser wilde und unvorhersehbare Ausbruch eröffnet emotionale Bereiche, die ein konventionelles ABA-Design niemals erkundet haben würde, darin schon sehr stark das *Andante* der A-Dur Sonate vorwegnehmend. Ja es ist, als ob in diesem viel kürzeren Stück schon die emotionale und kompositorische Saat angelegt ist, die dann ein Jahr später in dem voll ausgereiften Sonatensatz aufgehen soll.

Die mit 1827 datierten vier Stücke (Nr. 1, 2, 4 & 5) und auch die anderen beiden (4 Jahre älteren) Stücke, entstanden alle um die Zeit herum als es Schubert bewußt wird, das er unheilbar krank ist. Zweifellos ist die Melancholie dieser Stücke auch eine Reflektion dieses Wissens. Im vierten Stück scheint Schubert zu versuchen, seiner Verzweiflung in einer objektiveren und - darin etwas an Bach erinnernden - allgemeingültigeren, universalen Art und Weise Ausdruck verleihen zu wollen. Doch mit dem 5. Stück scheint die Wut über sein Schicksal zurückzukommen und wir

erleben sie mit starker innerlicher Unmittelbarkeit durch die treibenden, repetitiven und stark akzentuierten Rhythmen. Das letzte Stück, wie Edward T. Cone in seinem interessanten und provokativen Essay "Schubert's Promissory Note" (in *Schubert Analytical and Critical Studies* herausgegeben von Walter Frisch) suggeriert; scheint, im Zusammenhang mit Schuberts eigenem Leben gesehen, alle Gefühle auszudrücken die man sich angesichts des drohenden Untergangs nur vorstellen kann tief-peinigende Traurigkeit, Zärtlichkeit, Gewalt und Raserei und letztlich Resignation. Obwohl solche Attribute nur Mutmaßungen sind, *wissen* wir doch immerhin eines und können es am eigenen Leibe spüren daß nämlich das letzte der *Moments Musicaux* eines der berührendsten Musikstücke überhaupt sein muß - das seinen Schmerz durch solch subtil-verwickelte harmonische Beziehungen ausdrückt und dabei trotz alledem von solch einer überwältigend einfachen und allumfassenden Menschlichkeit erfüllt ist.

--Victor Rosenbaum  
Translation, Daniel Göritz



**Pianist Victor Rosenbaum** has been described by the Boston Globe as *"one of those artists who make up for all the drudgery the habitual concert-goer must endure in hopes of finding the occasional real, right thing."* Acclaimed by audiences and critics alike as one of the most communicative and eloquent pianists before the public, his performances are marked by *"a refreshing spontaneity and genuine temperament" ...where... "the reign of intellect never falters"* (Jerusalem Post) and by a *"command over both the instrument and the material...a display of mastery, power, and sensitivity not often seen in recital these days."* (Richmond News Leader)

Rosenbaum has performed widely in the United States, the Far East, Israel, Brazil, and the former Soviet Union, both as soloist and in chamber music with such artists as Leonard Rose, Walter Trampler, Roman Totenberg, the Vermeer and Cleveland Quartets, and as a member of the Figaro Trio. Following early training with Elizabeth Brock and Martin Marks in Indianapolis, Rosenbaum went on to study with Rosina Lhevinne at Aspen and his principal teacher, Leonard Shure, in New York, while earning degrees from Brandeis University and Princeton. Now a renowned teacher himself, Rosenbaum gives master classes around the world, is a member of the faculty of New England Conservatory, and Director of the Longy School of Music.

Producer: Abraham Gad  
Engineer: Vadim Beili  
Mastering Engineer: Silas Brown  
Notes: Victor Rosenbaum  
German translation: Daniel Göritz  
Photography: Peter Schweitzer  
Typography: Robert Reed  
Design: Digital Chameleon

Executive Producers: Becky Starobin and David Starobin

Bridge Records, Inc. PO Box 1864 New York, NY 10116  
email: Bridgerec@aol.com

© and © 1996, Bridge Records, Inc. All rights reserved Mfg. In USA

