

**PETER LANG**  
**Klavierzyklus 2016**

**Konzert 4**

**FRANZ SCHUBERT**  
(1797-1828)

Mittwoch, 16. November 2016  
19.30 Uhr  
Solitär  
Universität Mozarteum  
Mirabellplatz

# Programm

## Klaviersonate D-Dur, op. 53, D 850 („Gasteiner Sonate“)

*Allegro vivace*

*Con moto*

*Scherzo: Allegro vivace*

*Rondo: Allegro moderato*

-- Pause --

## Klaviersonate A-Dur, op.posth., D 959

*Allegro*

*Andantino*

*Scherzo: Allegro vivace*

*Rondo: Allegretto*

# Peter Lang

Der Pianist Peter Lang, geboren 1946 in Lambach/Österreich, erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, dem Organisten und Chordirektor Hermann Lang. Anschließend folgten musikalische Studien mit Kurt Neumüller, Bernhard Paumgartner, Kurt Overhoff und Gerhard Wimberger am Mozarteum in Salzburg sowie mit Friedrich Gulda und Géza Anda.

Bereits im Jahr 1955 begann seine Konzerttätigkeit und schon im Alter von 15 Jahren konzertierte Peter Lang mit der Camerata Salzburg unter Bernhard Paumgartner. Im Jahr 1965 erfolgte sein Debüt bei den Salzburger Festspielen. Als Solist arbeitete er mit herausragenden Orchestern, u.a. den Wiener Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, der Camerata Salzburg, dem Berliner Sinfonie-Orchester, den Münchner Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem Litauischen Kammerorchester, dem Tokyo Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, und gastierte in allen wichtigen Musikzentren dieser Welt. Kammerkonzerte gestaltete er u.a. mit Ruggiero Ricci und dem Ensemble Wien-Berlin. Im Rahmen der Salzburger Mozartwochen arbeitete er mit Claudio Abbado, Kiri Te Kanawa und Walter Levin.

1978 erfolgte seine Berufung an die Universität Mozarteum Salzburg als Professor für das Konzertfach Klavier. Von 1979 bis 2002 leitete Peter Lang die Abteilung Tasteninstrumente am Mozarteum und gründete im Jahre 1985 die interdisziplinären „Musikalischen Akademien“, die er bis 1995 leitete. Seit 1980 unterrichtet er Meisterklassen in Europa, USA und Fernost. Neben seiner Konzert- und Lehrtätigkeit fungiert er als Juror bei internationalen, hoch angesehenen Wettbewerben in Europa, USA, Japan und Russland, u.a. beim Internationalen Mozartwettbewerb Salzburg seit 1982 sowie beim Tschaikowsky-Wettbewerb Moskau in den Jahren 1998 und 2007. Von 1988 bis 1991 leitete er die Internationale Sommerakademie Mozarteum. Seit einigen Jahren widmet sich Peter Lang wieder vorwiegend seiner künstlerischen Tätigkeit und der Nachwuchsförderung.

Von 2011 bis 2012 brachte Peter Lang alle 32 Klaviersonaten Beethovens in überaus erfolgreichen Zyklen von jeweils acht Konzerten zur Aufführung. 2013 wurde ihm die Ehrenmitgliedschaft der Universität Mozarteum verliehen.

# Franz Schubert

## Der Sonatenkomponist Schubert

Über Schubert als Komponist wissen wir viel, über Schubert als Mensch glauben wir viel zu wissen – und doch bleiben uns viele seiner Ideen und Motivationen verborgen. Noch rätselhafter scheint aber zu sein, warum seine Nachwelt derart lange gebraucht hat, um seine Klaviermusik zu ‚entdecken‘. Wer wollte auf die *Impromptus*, die *Moments musicaux*, die G-Dur-Sonate D 894, die B-Dur-Sonate D 960, die beiden heute gespielten Sonaten verzichten?

Schubert ist kein ‚naiv-intuitiver‘ Tondichter und schon gar kein Autodidakt, wie Friedrich Nietzsche annahm,<sup>1</sup> sondern vielmehr ein außergewöhnlich gründlich ausarbeitender Komponist von größter Gewissenhaftigkeit, vollkommener Meister aller satztechnischen Schwierigkeiten. Sicherlich ist vieles lang, sperrig, anspruchsvoll, ‚bizar‘ (wie man damals gesagt hätte) – also wie bei Beethoven. Doch während sich Musiker, Kritiker und Publikum schon immer alle Mühe um ein tief gehendes Verständnis und eine angemessene Aufführung von Beethovens Werken gegeben haben, nahm man von Schubert im 19. Jahrhundert vor allem das Eingängige an. Als Liederkomponist wurde er viel bewundert, aber als Schöpfer von Instrumental- und insbesondere Klavierwerken durfte ihn erst das 20. und 21. Jahrhundert neu entdecken.

„Die Einsicht, daß Schubert ein großer Klavierkomponist und einer der überragenden Meister der Sonate war, hat lange auf sich warten lassen. Unser Dank gebührt Artur Schnabel und Eduard Erdmann, die als Interpreten und einflußreiche Lehrer den Weg dazu bereitet haben. Sie blieben innerhalb ihrer Generationen die Ausnahmen, über die man den Kopf schüttelte“, schrieb 1974 Alfred Brendel, selber ein herausragender Schubert-Interpret.<sup>2</sup> Mittlerweile spielen fast alle großen Pianistinnen und Pianisten Schuberts Klaviersonaten, einige haben Gesamtaufnahmen vorgelegt (neben Brendel u.a. Wilhelm Kempff, Ingrid Haebler, Andrés Schiff, Paul Badura-Skoda, Michael Endres, Christian Zacharias, Martino Tirimo), viele andere (wie Maurizio Pollini, Daniel Barenboim, Markus Schirmer) haben die ‚späten‘ Sonaten eingespielt. Noch wichtiger: Schuberts Sonatenwerk ist in den Konzertsälen angekommen.

Zu diesem gehören freilich auch eine Reihe unvollendeter Sonaten und Sonatensätze. Oft ist das Problem, weshalb der Komponist abbrach, nicht zu erkennen; da Schubert die Reprise im Sonatensatz meist schematisch handhabt, lassen sich viele dieser Sonaten ergänzen und wie fertig gestellte Werke aufführen. Bei einem Komponisten, der derart viele Werke als Fragmente hinterließ oder offenbar verwarf, könnte man vermuten, dass es mehr um das Performative des Komponierens als um das fertige Endprodukt geht: Der Weg ist das Ziel.

Dieses Motto kann ebenso für seine Kompositionstechnik stehen. Selbst wenn zu Anfang Zielgerichtetheit anklingt, zerschlägt sie sich meist bald: Schubert strebt nicht ein Ziel an, sondern erreicht es irgendwann eher beiläufig. Er findet die Erfüllung während des Musizierens, während sie Beethoven durch das Musizieren sucht und erst beim Schlußstrich erlangt. Dem entspricht auch Schuberts Art, in den Kopf- und Finalsätzen der Sonaten zu modulieren: Zuhörend vermag man im raschen Wechsel der Tonarten oft gar keinen Plan zu erkennen und ist verblüfft, wenn er trotz dieser Vorgehensweise in der anvisierten Tonart ankommt. Auch hier sieht man dem Komponisten bei einer performativen Handlung zu, ist das Ziel der Weg.

Schuberts Klaviersonaten ließen sich chronologisch grob in vier Gruppen einteilen: Ersten Sonaten des Achtzehn- bis Zwanzigjährigen (1815–1817) und einer Reihe von Fragmenten (vor allem 1819–1824) folgen vier für den Druck bestimmte, von ihm selber durchgezählte „große Sonaten“ (1825–1826): I. in a-Moll D 845, II. in D-Dur D 850, III. in Es-Dur D 568 (die Überarbeitung eines 1817 entworfenen Werks) und IV. in G-Dur D 894. Unterbrochen wird die Sonatenfolge 1827 von zweimal vier *Impromptus* (D 899 und 935), die weit über die Länge damaliger Klavierstücke hinausgehen, zyklisch gedeutet werden können und gewissermaßen einen Gegenentwurf zur traditionellen Klaviersonate darstellen.

Die G-Dur-Sonate D 894 erschien nicht mehr zu Schuberts Lebzeiten und rückt daher zu den drei postum erschienenen Sonaten, die er im September 1828 wenige Wochen vor seinem Tod komponierte: in c-Moll D 958, in A-Dur D 959 und in B-Dur D 960. Gleichwohl er sein vorzeitiges Ableben wohl kaum vorausgesehen haben kann, strahlen diese letzten vier Sonaten für uns die Aura eines Vermächtnisses, die Verklärtheit eines ‚Spätwerks‘ aus. Vor allem die G-Dur- und die B-Dur-Sonate beginnen lyrisch und verhalten, wirken trotz Dur-Tonart melancholisch und tiefgründig, halten Abgründiges und Verzweiflung bereit: Dies unterscheidet sie von den heute gespielten Werken.

## Sonate für Klavier D-Dur, D 850

Im Sommer 1825 reiste Schubert über Oberösterreich und die Stadt Salzburg nach Gastein. Großen Anklang fand dabei die kurz zuvor vollendete a-Moll-Sonate D 845. Als ihr Pendant und Gegenstück gilt die mit August 1825, also während des Gastein-Aufenthalts, datierte D-Dur-Sonate D 850, die 1826 als „Seconde Grande Sonate“ op. 53 beim Verleger Artaria im Druck erschien.

Die Themen des **ersten Satzes** (*Allegro*) kontrastieren deutlich, sind aber stets durch drei gut erkennbare rhythmische Motive verbunden: Eine ‚Abzugsfigur‘ (zwei Noten im Viertelabstand mit Bindebogen), Ketten von Achteltriolen und eine später hinzukommende punktierte Figur spielen mehr oder weniger in jedem Teil eine Rolle. Nur zu Beginn ist der Satz zielstrebig: „Es ist, als ob sich jemand zwar feurig auf den Weg mache, dann aber über verschiedene Stationen doch letztlich im Kreis geführt wird“, beschreibt Walther Dürr 1991 dieses Vorgehen.<sup>3</sup>

Im Hauptthema zu Beginn folgen einem kräftigen D-Dur-Grundakkord vier Achtel, die erwähnte Abzugsfigur und eine Triolenkette; es wird in d-Moll wiederholt, frei modulierend fortgeführt und schließlich von der punktierten Figur gezügelt. Das unisono gespielte Seitenthema in A-Dur basiert auf der Abzugsfigur, also dem zweiten Takt des Hauptthemas, beinhaltet auch die punktierte Figur in beschleunigter Form und passt sich rasch an die Triolenbewegung an. Unvermutet und durch langsames Tempo hervorgehoben (*un poco più lento, Pedale*) tritt ein Motiv in G-Dur ein, das Achteltriolen und Punktierung in klanglicher Wirkung kombiniert. Die Triolen-Bewegung erweist sich jedoch als dominierendes Element des Stücks. Zu Beginn der Durchführung wird nach einem überraschenden Sprung nach B-Dur das Hauptthema als Horn-Motiv gedeutet und dann orchestral fortgeführt. Diese klangliche Wirkung wiederholt sich zu Anfang der Coda, hier allerdings in der Grundtonart D-Dur.

Der **zweite Satz** ist nicht eigentlich langsam, sondern *Con moto* zu spielen. In der Taktart (3/4), der Harmonik voller Zwischendominanten und auch seinen Dimensionen erinnert er an Schuberts *Impromptus*. Das erste Thema ist anmutig, tänzerisch, aber verhalten; erst ein später eintretendes, impulsiveres Thema (erkennbar an Punktierung und Synkope) erweist sich als für große Gefühlsausbrüche bis zum Fortissimo ebenso geeignet wie für träumerische Pianissimo-Passagen. Es überträgt seine Eigenschaften, die extreme Dynamik

wie seine utopisch anmutende Aura, auf das wiederkehrende erste Thema. Das in die Mitte des Satzes gesetzte dritte Thema mit beiden Händen im Unisono ist aus einem Motiv des ersten Themenblocks abgeleitet und hat einen fast sprechenden Charakter, wird aber schon bald zugunsten der beiden anderen Themen wieder aufgegeben. Formal könnte man ein Bogenrondo identifizieren, was aber dem schwärmerischen Satz nicht gerecht wird – er ist Höhepunkt der Sonate und zugleich durch seine Länge anspruchsvoll zu gestalten.

Das Thema des nicht minder ausgedehnten **dritten Satzes**, des *Scherzos (Allegro vivace)*, besteht aus einem aufbrausenden Fortissimo-Teil und einem ihm in höherer Lage antwortenden, besänftigenden, verspielten Piano-Abschnitt. Metrisch führt Schubert sein Publikum in die Irre: Der laute Teil legt durch die notierten Sforzati eine andere Taktstruktur (3/2) als notiert (3/4) nahe, was der leisere Teil erst allmählich revidiert. Diese dynamischen und metrischen Elemente dominieren das Stück bis zum Trio. Letzteres wirkt in seiner akkordisch-homophonen Gestaltung erst beruhigend, entwickelt sich dennoch bis zum Fortissimo und nützt mehrfach die frappierende Wirkung des Sprungs in terzverwandte Tonarten.

Das den **vierten Satz** bestreitende *Rondo (Allegro moderato)* beginnt unbeschwertheit wie ein leichtfüßiger Spaziergang – und endet nach einer lyrischen sowie einer dramatischen Passage auch so. Das erinnert an Finali von Mozarts Klaviersonaten, von einem Beethoven'schen Kampf um das letzte Wort ist hier wenig zu merken. Die verschiedenen Episoden hinterlassen allerdings im Rondo-Thema ihre Spuren, so dass es bei seinem letzten Auftreten durch Sechzehntel-Figurationen differenzierter und ‚entwickelter‘ wirkt. Die Sonate klingt im dreifachen Piano aus.

## Sonate für Klavier A-Dur, D 959

Das zweite auf dem Programm stehende Werk gehört zu den drei Sonaten, die Schubert im September 1828 fertig stellte, folglich zu seinen letzten Kompositionen überhaupt. Nachdem der Leipziger Verleger H. A. Probst diese Werke, die Johann Nepomuk Hummel gewidmet werden sollten, abgelehnt hatte, erschienen sie postum 1839 bei Diabelli & Co. in Wien. Zu dieser Zeit hielt sich Robert Schumann in Wien auf und machte sich auch auf die Suche nach unbekannt gebliebenen Schubert-Werken; wohl nicht zufällig hat der Verleger ihm die Sonaten gewidmet.

Der **erste Satz** (*Allegro*) beginnt entschlossen und majestätisch wie bei Beethoven (der dafür allerdings mutmaßlich nicht das ‚strahlende‘ A-Dur, sondern eher As- oder Es-Dur gewählt hätte). Faszinierend an diesem Thema ist die unterschiedliche Artikulation der Hände, rechts liegend und legato, links marcato und staccato. Triolengänge, die zunächst wie Elemente einer Einleitung wirken, erweisen sich später als fester Bestandteil des Hauptthemenblocks. Als Seitenthemen dienen ein lyrisches Motiv in E-Dur, das in der Exposition noch zweimal in dieser Tonart wiederkehrt, und ein nicht minder liedhaftes G-Dur-Motiv. Im Kontrast zu dieser Idylle steht ein aus dem Hauptthema abgespaltenes, um eine Sekunde aufsteigendes Motiv, dessen Verarbeitung in ‚harten‘ Modulationen dem am nächsten kommt, was wir gemeinhin als ‚Durchführungscharakter‘ verstehen.

Kontrastierend dazu beginnt die eigentliche Durchführung im Piano. Sie beschäftigt sich auf lyrische, dramatische und schließlich epische Weise hauptsächlich mit einem neuen Motiv, das auf eine beschleunigte Form des ersten Seitenthemas zurückgeht. Der eigenständige (Erzähl-) Charakter dieses Formteils wird durch den Beginn in C-Dur unterstrichen, dessen Generalvorzeichnung Schubert für die gesamte Durchführung beibehält. Wie bei ihm üblich, ist die Reprise eine fast wörtliche Wiederholung der Exposition, bei der nur die Modulation des Seitenthemas nach E-Dur unterbleibt. Die kurze Coda basiert auf dem Triolen-Motiv aus dem Hauptsatzthema.

Der **zweite Satz**, ein *Andantino*, hat eine lyrische Klage zum Thema und erinnert – auch in seiner Dreiteiligkeit mit stürmischem Mittelteil – an Schuberts *Moments musicaux* oder an ein Chopin'sches *Nocturne*.<sup>4</sup> Das Stück antwortet gewissermaßen auf die Durchführung des Kopfsatzes. Das *Scherzo (Allegro vivace)* als **dritter Satz** ist wohl eine deutliche Referenz auf (oder Reverenz an) Beethoven, den ‚Erfinder‘ des Scherzos (statt Menuetts) im Kontext der Sonate.

Als Modell für das *Rondo (Allegretto)*, den **vierten Satz**, diente möglicherweise der Finalsatz aus Beethovens G-Dur-Klaviersonate op. 31/1.<sup>5</sup> Noch mehr als dieser Satz trägt Schuberts Finale in gewisser Weise die Züge einer Passacaglia – nicht im streng formalen Sinn, sondern indem das eindringliche, appellative Thema (das Schubert übrigens im 2. Satz der a-Moll-Sonate D 537 schon einmal verwendet hatte) immer wieder auf neue Weise vorgetragen wird, schwärmerisch, dramatisch, besinnlich, selbstvergessen, bevor es ins Stocken gerät (sechs Generalpausen) und schließlich in ein Presto, sozusagen eine Stretta, umschlägt. Der Satz endet mit kräftigen Akkorden.

So typisch und unverkennbar diese zwei Sonaten für ihren Komponisten sind, zeigen sie uns doch einen nicht ganz so geläufigen Schubert, weder den Liederpoeten noch den ‚Gesellschaftsmusiker‘ der Deutschen Tänze noch den Gebrochenen, bei dem jede Idylle in Verzweiflung umschlägt: Vielmehr sehen wir hier einen verhaltenen Optimisten, der die große Form der Sonate mit vielfältigem Leben füllt. Denkt man allerdings an den ursprünglichen zyklischen Kontext, der in einem Konzert wegen zu großer Länge der Stücke schwerlich darstellbar ist, so hat er als düsterer Prophet diese Sonaten zwischen andere gestellt, die uns dramatischer, trauriger oder abgründiger erscheinen. Ein Prophet war er vielleicht auch für das Kunstverständnis: Gerade die Brüchigkeit der Schönheit, die im 19. Jahrhundert noch kaum jemand hören wollte, macht ihn für uns so aktuell.

Rainer J. Schwob

---

<sup>1</sup> Vgl. Über Schubert. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie, hrsg. von Georg Braungart und Walther Dürr [...], Stuttgart 1996 (Universal-Bibliothek 9480), S. 230.

<sup>2</sup> Schuberts Klaviersonaten 1822–1828 (1974), in: Alfred Brendel, Nachdenken über Musik, München / Mainz 1977, 1982, S. 89–110, hier 89.

<sup>3</sup> Walther Dürr / Arnold Feil: Franz Schubert Musikführer, Unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Stuttgart 1991 (Reclam Bibliothek Leipzig 20049), S. 285.

<sup>4</sup> Armin Knab, zitiert nach Dürr / Feil: Franz Schubert Musikführer (wie Anm. 3), S. 290.

<sup>5</sup> Andreas Krause: Die Klaviermusik, in: Walther Dürr / Andreas Krause: Schubert Handbuch, Kassel / Stuttgart 1997, S. 423.

# PETER LANG – Klavierzyklus 2016

Mittwoch   9. März 2016	J. S. BACH
Mittwoch   25. Mai 2016	ROBERT SCHUMANN
Mittwoch   12. Oktober 2016	CLAUDE DEBUSSY
Mittwoch   16. November 2016	FRANZ SCHUBERT

KONZERTBEGINN jeweils 19.30 Uhr

SOLITÄR | UNIVERSITÄT MOZARTEUM  
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

## KARTEN

Einzelkarte: Euro 20,- / ermäßigt Euro 10,-  
Abonnement: Euro 60,- / ermäßigt Euro 30,-

Kartenbüro der Stiftung Mozarteum  
Theatergasse 2, 5020 Salzburg  
Tel: +43 662 873154  
E-Mail: [tickets@mozarteum.at](mailto:tickets@mozarteum.at)  
und an der Abendkasse

**ORF**

Mitglieder des  
Ö1 Clubs  
erhalten 10 %  
Ermäßigung auf  
die Kartenpreise



ÖSTERREICH 1  
CLUB

