

Schubert am Klavier

Internationales Symposium

14.–16. November 2019



Philosophische Fakultät
Musikwissenschaftliches Institut



Deckblattabbildung:

„Der Sündenfall“, Aquarell von Leopold Kupelwieser, 1821

© Wien Museum, Wien

Das Symposium Schubert am Klavier wird von der Neuen Schubert-Ausgabe in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen veranstaltet und finanziert mit Mitteln des Akademienprogramms über die Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.

Programmkonzeption und Organisation:

Dr. Rudolf Faber

Jun.-Prof. Dr. Matthew Gardner

Dr. Christine Martin

Lisa Nägele (M.A.)

12:00–12:45 David Rowland
Triplets and Dotted Rhythms in Schubert's Piano Music

Mittagspause

Sektion III

Leitung: Lorraine Byrne-Bodley

14:15–15:00 Laura Tunbridge
The Piano's Voice: Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms

15:00–15:45 Andreas Dorschel
„Wie von tausend Nervgeweben“. Das Klavier in Schuberts Liedtexten

Kaffeepause

Sektion IV

16:15–17:00 Christine Martin
Variation, Figuration und Klang in Schuberts ‚später‘ Kammermusik mit Klavier

17:00–17:45 Hans-Joachim Hinrichsen
Una corda. Schuberts konstruktive Erkundung des Klavierklangs

Samstag, 16. November

Sektion V

Leitung: Hans-Joachim Hinrichsen

- 9:15–10:00 Anne M. Hyland
Rethinking Development and Variation in
Schubert's Last Piano Sonatas: What do the Drafts
and Sketches Reveal?
- 10:00–10:45 Joe Davies
Schubert and the Gothic

Kaffeepause

Sektion VI

- 11:15–12:00 Fabian Kurze
An Grenzen stoßen – die Bedeutung des Trillers
und seiner unmittelbaren Peripherie für ein
vermeintliches Ende des ersten Satzes von Franz
Schuberts Klaviersonate B-Dur D 960
- 12:00–12:45 Andrea Wiesli
„Schubert hätte nichts dagegen, wenn er's wüßte“.
Liszts Schubert-Rezeption

Abstracts

Andrea Lindmayr-Brandl

Franz Schubert als Pianist

Anders als viele zeitgenössische Komponisten war Franz Schubert weder am Klavier noch auf einem anderen Instrument ein Virtuose, und auch wenn er wohl recht gut Klavier spielen konnte, verstand er sich selbst sicherlich nicht als Pianist, sondern als ‚Compositeur‘. Sein Verhältnis zum Klavier erscheint eher pragmatisch, indem er in die Tasten griff, wenn er gebraucht wurde: als Liedbegleiter und für Tanzmusik bei Schubertiaden, als Vierhändigpartner oder als Umblätterer bei größeren Veranstaltungen. In meinem Beitrag möchte ich den öffentlichen und halböffentlichen Auftritten Schuberts als Pianist nachgehen, die widersprüchlichen Aussagen über sein Klavierspiel hinterfragen und sein Verhältnis zu den zahlreichen Wiener Klaviervirtuosen untersuchen. Schließlich interessiert mich generell die Frage, ob und wie weit die Tatsache, dass Schubert weder als Dirigent noch als Virtuose in der Öffentlichkeit präsent war, seiner Karriere als Komponist hinderlich war.

Lorraine Byrne Bodley

Ars et Amicitia: The Aesthetics of Friendship in Schubert's Circle

Whereas the cult of friendship and the aesthetic discourse of Schubert's circle have each separately received a fair amount of scholarly attention, a more thorough examination of the aesthetics of friendship on the formation of Schubert's works is needed. Schubert's compositions and correspondence offer insight into the

intimate connections between friendship and the aesthetics of the period, not only due to the extent to which such discourses resonate in his musical output, but also because of how uniquely he regards musical activity itself as friendship. This paper will reexamine Schubert's relationship with Schober, and engage in close readings of a variety of his vocal music and works for piano four hands, a medium which Alfred Einstein noted is 'symbolic of friendship'. Through this we will come to a greater understanding of the extent to which the discourses of friendship and aesthetics intersect with and fundamentally affect one another with particular intensity in Schubert's musical practice and production. We will also discover how friendship emerges as Schubert's preferred mode for conceptualizing and shaping the complex relations between a composer, his art and his ideal audience.

Matthew Gardner

The Pianoforte in Schubert's Vienna: Makers, Instruments and Tonal Qualities

There can be little doubt that the pianoforte was one of Schubert's instruments of choice, featuring not only in an array of solo pieces, but also in chamber music and as an accompaniment to Lieder. Given the popularity of the instrument in Vienna during the early nineteenth century, this is perhaps not surprising – at least 135 keyboard instrument makers were active in the city between 1790 and 1815, the print trade shows there was a desire for piano music and arrangements, and reports of the growing ownership of instruments are common. However, very little is known about Schubert's own instruments, and which specific makers and models he preferred throughout his career. Evidence that he was acquainted with one of the leading makers Conrad Graf survives, but details beyond this are scarce. The instruments themselves underwent

substantial change during Schubert's lifetime, with preference moving away from the lighter tone of late eighteenth-century models, to the larger compass and more weighty tonal qualities of the instruments of the 1820s and 30s, in part as a reaction to the demands of composers. By considering select instruments and individual works for pianoforte by Schubert, this paper revisits what is known and not known about the instruments Schubert may have used, whilst also making some observations about the connections between his keyboard music and the typical tonal qualities of the instruments that were available in early nineteenth-century Vienna.

David Rowland

Triplets and Dotted Rhythms in Schubert's Piano Music

Several examples exist among Schubert's music for piano where triplets exist alongside dotted rhythms, among them the second and last movements of the Sonata in B-flat, D 960 and the fourth movement of the Sonata in C minor, D 958. Editors and other commentators disagree over whether the dotted rhythms should be synchronised with the triplets, or whether the short notes following the dots should have their own distinct rhythmic identity. The problem is by no means unique to Schubert and this sort of notation is found from Baroque times until at least the middle of the nineteenth century. How can performers make sound judgements about the performance of these rhythms? This paper will survey the evidence of the instrumental tutors and other texts that speak of performance issues as well as situating the problem as it applies to Schubert within a broader view of the meaning of notation through the eighteenth and nineteenth centuries. Questions of alignment within both manuscript and printed sources will also be examined.

Laura Tunbridge

The Piano's Voice: Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms

This paper situates Schubert's writing for the piano in his lieder amongst the compositional practices of Beethoven, Schumann and Brahms. In particular, I will examine the notion, well-established in song scholarship of the past forty years, that over the course of the nineteenth century the piano came to represent another voice within the duo, be it as an alternative perspective on the poem being sung or as an 'other' within the scenario. Schubert's treatment of the piano is often celebrated as a turning point in the relationship between voice and piano, as introductions and interludes set the scene for a song ('Auf dem Wasser zu singen' D 774, 'Die Stadt' D 957) or signal changes of emotional state ('Nacht und Träume' D 827). In this he is said to achieve something beyond Beethoven's lieder – though the 'distant voices' of his songs suggest some similar impulses – and to prefigure the piano postludes of Schumann and the emotional landscape painting of Brahms.

Writings about the piano's 'voice' in these scenarios suggest an endeavour to accord the instrument equivalent musical weight to that granted the singer and poetic text. The hierarchy of instruments in other genres – sonatas and chamber ensembles – is usually configured differently, with the keyboard taking precedent. Does the gradual increase in the piano's significance, then, simply reflect its ever-increasing dominance of nineteenth-century repertoire? Or, in envisioning the composer at the keyboard do we then imagine (typically) him assuming a louder authorial voice than the singer to his side? Through considering these questions, this paper hopes to unsettle now established hermeneutic strategies and to think again about the importance of the piano within Schubert's lieder.

Andreas Dorschel

„Wie von tausend Nervgeweben“. Das Klavier in Schuberts Liedtexten

Das ‚Klavier‘ kommt in Schuberts Liedtexten nur zwei Mal vor. Beide Male erhält es aber Prominenz: Es erscheint im Titel der Gedichte ‚An mein Klavier‘ von Christian Daniel Friedrich Schubart sowie ‚Laura am Klavier‘ von Friedrich Schiller (als Schubert-Lieder sind dies D 342 und D 388). Durchaus unterschiedlich, ja gegensätzlich präsentieren die beiden Gedichte das Instrument, introvertiert versus extrovertiert. Schubarts Klavier, „sanft“, „traut“ und „rein“, ist, zumal in der von Schubert von sieben auf vier Strophen verkürzten Version des Gedichts, ein Instrument des Rückzugs des empfindsamen Individuums auf sich selbst. Schillers Klavier setzt hingegen eine Spielerin und einen Hörer in ein Verhältnis, das von Gefahr grundiert ist. Umschläge des Lieblichen ins Majestätische, des Stürmenden ins Holde und wieder ins melancholisch Düstere markieren den Kern der pianistischen Macht über die Gemüter.

Christine Martin

Variation, Figuration und Klang in Schuberts „später“ Kammermusik mit Klavier

Seit langem steht Schuberts Kammermusik der Jahre 1826–1828 im Mittelpunkt der Erforschung seiner Instrumentalmusik. Während harmonische, rhythmische und formale Aspekte dieser Werke vielfach untersucht wurden, hat man ihre auffällige Klangqualität zwar häufig konstatiert, aber überwiegend auf die individuelle harmonische Gestaltung zurückgeführt. Walther Dürr sah gerade in „Schuberts Interesse an Klanglichkeit“ eine der Kompositionsstrategien, mit denen er in seinen letzten Lebensjahren gezielt nach

neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte. Das besondere Klangspektrum seiner ‚späten‘ Kammermusik wird vor allem durch eine Figuration im Klavierpart erzeugt, in der Schubert Improvisationsmuster und Figurentypen der Klaviervariation im 19. Jahrhunderts adaptierte. Dies zeigt sich besonders in virtuosen Konzertstücken wie der Fantasie in C für Violine und Klavier D 934 und den Variationen in e für Flöte und Klavier über das Lied ‚Trockne Blumen‘ D 802, aber auch im Klaviertrio in Es D 929. Virtuose Figuration, in der sich die Kunstfertigkeit der Instrumentalisten manifestierte, fungiert in Schuberts Variationszyklen und langsamen Sätzen als Klangfolie, auf der er das Thema in Szene setzt. Während die für den kammermusikalischen Dialog charakteristische thematische Entwicklung in den Hintergrund tritt, wird der Klang in Schuberts Kammermusik zu einem neuartigen und zentralen Parameter der Werkgestalt.

Hans-Joachim Hinrichsen

Una corda. Schuberts konstruktive Erkundung des Klavierklangs

Die Entwicklung des Wiener Klavierbaus zwischen 1810 und 1830 ist gekennzeichnet durch den Versuch, den besonderen Klangcharakter der Wiener Klaviere mit den neuen technischen Errungenschaften zu vereinbaren. Obwohl nicht im Detail bekannt ist, welche Komponisten welche Werke für welches Instrument geschrieben haben, sind doch Vermutungen über den Einfluss der spezifischen Mechanik bestimmter Instrumente auf den jeweiligen Kompositionsstil mit Gründen anzustellen. Im Vergleich mit Werken zweier Komponisten anderer Generationen (vor ihm: Beethoven, nach ihm: Mendelssohn) sollen einige Eigentümlichkeiten von Schuberts Kompositionen für Klavier näher beleuchtet werden, soweit sie die Koordination von Klanglichkeit und Struktur betreffen.

Anne M. Hyland

Rethinking Development and Variation in Schubert's Last Piano Sonatas: What do the Drafts and Sketches Reveal?

Conventional musicological wisdom places the techniques of development and variation in direct opposition to one another (Rosen 1994): whereas development constitutes a logical process which generates something entirely new (Temperly 2002), variation implies the reiteration of the same idea in a different manifestation or context (Sisman 2001). Similarly, historical critiques of Schubert's methods of development hold that he substitutes 'genuine' development (i.e.: that which is progressive) with sequences of variation and varied or near-literal repetition, thus blurring the boundary between musical progression (development via fragmentation) and additive expansion (repetition via sequence and variation; Adorno 1928, Salzer 1928).

Recent appraisals of Schubert's expansive developmental techniques suggest, however, that the distinction between the two is not as unambiguous as we might assume (Burstein 1997, Hyland 2013), and have begun to problematize the binary opposition of development and variation. Building on this and other previous work (Hyland and Litschauer 2016), this paper revisits Schubert's sketches for his last three piano sonatas paying particular attention to the changes made in the final versions which introduce variation or varied repetition as part of an on-going developmental process. Specifically, I assess the impact on formal function caused by the introduction of varied repeats at various levels of structure from the individual bar to the full phrase, and consider the resulting amalgamation of sonata (discursive) and variation (recursive) techniques that these works articulate (Ivanovitch 2010). Ultimately, through close examination of Schubert's compositional revisions, this paper seeks a fuller understanding of what constitutes development in a Schubertian context and the vital role of variation within that.

Joe Davies

Schubert and the Gothic

The gothic dominated the artistic imagination of the early nineteenth century, in a period that bred a fascination with all things strange and macabre. Tropes of gothic expression include excess and destabilization; blurred temporal boundaries (involving the return of the repressed); and an emphasis on the fantastic, the uncanny, and the sublime. Such features centre stage in Schubert's oeuvre, with examples found not only in his Schauerballaden, particularly 'Der Zwerg' D 771, but also within instrumental genres, notably the Andantino of the A major Piano Sonata D 959, which disturbs and entices in equal measure (Hirsch 2016).

In this paper, drawing on the work of Fred Botting (1996) and Isabella van Elferen (2012), I develop an interdisciplinary framework for contextualizing the gothic landscape of Schubert's late piano music. Case-studies are drawn from the C minor Impromptu D 899/1, the Piano Sonatas in A minor D 784 and D 845, and the Grande Marche Funèbre in C minor D 859 – pieces that have acquired a peripheral position in recent Schubert scholarship. In relocating these works from the margins, I offer a hermeneutic reading of their intertextual signs of death, musical haunting, and distorted evocations of the past, with attention devoted to the sonic properties of these tropes, as well as their associations with trends in literature and the visual arts. Of particular concern in the analytical portion of the paper is the way in which the pieces under consideration present transgressive thematic material that is at once suggestive of the real and the imaginary, the natural and the supernatural. What emerges across the course of the presentation is a view that Schubert's gothic music is characterized above all by its psychological dimension, requiring us to find meaning in its eerie inner worlds.

Fabian Kurze

An Grenzen stoßen – die Bedeutung des Trillers und seiner unmittelbaren Peripherie für ein vermeintliches Ende des ersten Satzes von Franz Schuberts Klaviersonate B-Dur D 960

„Beiden, dem Lied und der instrumentalen Musik, ist die im Aufheben der Tonfestigkeit gründende Verschmelzung von Subjekt und Musik gemeinsam. Im Lied wird dies durch das Ich unmittelbar [...] in der instrumentalen Musik ergießt sich musikalisch das Subjekt durch die nämliche Verwandlung des Tons unmittelbar in Ausdruck“ (Thrasylbulos Georgiades: Schubert. Musik und Lyrik, 1967, S. 177f.). Auch Schuberts B-Dur-Sonate, deren erster Satz ein der lyrischen Sprache nahes Hauptthema besitzt, lässt ein seelisches Leid leiblich erfahren. Das Werk zeugt von der mühsamen Suche nach einem Ende. Der Künstler am Klavier sehnt sich nach einem Ort, der vermutlich nicht erreicht werden kann, weil seine harmonisch-logische Vermittlung von Beginn an einer Utopie gleicht: Der Grundton wird an keiner Stelle sedimentiert, er scheint einzig in seinem Entzug auf.

Der Wille zu Enden und sein Streitbar korrelativer Widerwille besitzen ihre sublimale Keimzelle in der zirkelförmigen Peripherie des tiefen Ges1-Trillers, der den Pianisten zum Abbruch der ersten Periode verleitet. Unbekümmert setzt er anschließend neu ein. Anfangs in verschlüsselter Weise dargereicht, wird die tief gründende Provenienz des wiederkehrenden Trillerkomplexes bis zum Übergang zur Reprise erst allmählich enthüllt. In seiner Urgestalt mit dem Incipit des Hauptthemas verwandt, steckt jener Komplex obere und vor allem untere Grenzen ab, die ein – vorzugsweise tetrachordisch deszendierendes – Durchschreiten des Tonraums in die gewünschte harmonische Sphäre verhindern. Dies erhellt sich von Beginn an im kinästhetischen Empfinden des spielenden Pianisten. Ein sechs Oktaven umfassendes Hammerklavier, auf dem Schubert im Jahr 1828 vermutlich seine letzten drei Klaviersonaten komponierte, bindet die Tonstufen des

Trillernachprallers, F1 und Ges1, als die zwei tiefsten Tonstufen zusammen. Ein Weiterfallen im Kontraregister auch technisch verhindert, stößt der Spieler an die dominantisch gespannte Grenze, die ein Ausweichen in ihren nächsten Verwandten auf der Klaviatur geradewegs zu provozieren vermag. Den vermeintlichen Schluss vernimmt der Hörer lediglich als Gnadenakt. Er rührt gleichwohl aus einer resignierend sowie zart feinen Korrektur des Hauptthemas in einen melodisch-schwebenden Status quo und unde.

Andrea Wiesli

**„Schubert hätte nichts dagegen, wenn er’s wüßte“.
Liszts Schubert-Rezeption**

Liszts Schubert-Bearbeitungen bilden einen zentralen Baustein von Liszts musikalischem Weltbild. In seiner kreativen Beschäftigung mit dem einfachen Walzer sowie dem raffinierten Kunstlied bis hin zur komplexen Fantasie Schubertscher Prägung findet sich nicht nur der Schlüssel zu Liszts Schaffen, sondern auch ein Zugang zur Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts.

In seinen Transkriptionen war Liszt bestrebt, den Schubertschen Klaviersatz wirkungsmächtig „selon la technique pianistique moderne“ auf die neuen Konzertflügel zu übertragen. Bei der in späteren Jahren oftmals kritisierten erheblichen Virtuosität der Bearbeitungen handelt es sich jedoch nur vordergründig um Selbstzweck oder Lautmalerei. Vielmehr ist sie für Liszt ein Mittel, um den größtmöglichen, dem Original adäquaten Ausdruck zu erzielen und die Empfindungsqualität der Schubertschen Kompositionen zu erfassen. In manchen Fällen geht der Bearbeiter sogar noch einen Schritt weiter, etwa in einer zusätzlichen Liedstrophe oder in den neu hinzugefügten, genuin Lisztschen Kadenzen. Solche die Vorlage weiterdichtende Interpolationen sind bei Liszt stets Momente, die er auf seine eigene Biografie beziehen

konnte. Liszts Schubert-Interpretation kann somit durchaus als eine Art Selbsterforschung gewertet werden.

Umso erstaunlicher sind dagegen Liszts Maximen als Herausgeber Schubertscher Klaviermusik. In seinen um 1870 im Cotta-Verlag edierten Schubert-Bänden war Liszt im Gegensatz zu den zeitgenössischen Editionen bemüht, sämtliche editorischen Zusätze durch ihre Stichart kenntlich zu machen. Er lieferte dem Benutzer der Ausgabe einen nach den damaligen Möglichkeiten einwandfreien und durchschaubaren Text, den er durch die subjektiv gefärbte interpretatorische Tradition seiner Generation keineswegs willkürlich anreicherte. Und dennoch geben seine Ausgaben Einblicke darüber, weshalb sich die Zuhörer bei Liszts Vortrag der *Moments musicaux* „wie unter Sternenhimmel in die Pußta“ getragen fühlten.