audite

# Franz SCHUBERT

## *Sonata in D major, Op. 53*
## *Three Piano Pieces*

**Sergey Koudriakov, piano**

***We are grateful for the generous support of the Alice Rosner Foundation, the Gratian Anda-Fonds and Steinway & Sons, Berlin.***

*recording:* October 10 - 12, 2007
*recording location:* Jesus Christus Kirche, Berlin-Dahlem
*equipment:* Sennheiser MKH 20, MKH 40
Neumann KM 130, KM 134, U87
Brüel & Kjær 4006
custom-made mic-amps, RME mic-amps
Stax SRM Monitor, Dynaudio Air, ME Geithain RL 906
*recording format:* pcm, 44,1 kHz / 24bit
*pcm-dsd conversion:* Philips AFC, Sigma Delta type D
*sacd authoring:* Philips SACD creator
*disc type:* hybrid SACD, stereo and surround layer
*recording producer:* Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff
*front illustration / inlaycard:* "Reflexes", Thomas Lefeldt © 2006
*photos:* Yvonne Böhler, Zürich
*design:* »audite« Musikproduktion

audite

e-mail: info@audite.de • http: //www.audite.de
℗ 2008 + © 2008 Ludger Böckenhoff

# FRANZ SCHUBERT

## Sonate D-Dur op. 53 D 850
## Drei Klavierstücke D 946

**Sergey Koudriakov, Klavier**

**Das Rätsel Schubert?**

Von Schuberts Musik geht für Interpreten, Hörer und Komponisten über alle kulturellen Grenzen hinweg eine ungebrochene Faszination aus. So wollte der amerikanische Avantgarde-Komponist Morton Feldman die qualvolle Länge und Stille seines Werks *The Viola in My Life* auch als Ausdruck einer nicht bezähmbaren Trauer über den frühen Tod Schuberts verstanden wissen. In unfassbarer Kontinuität und Produktivität schuf Schubert – der das Komponieren als seine einzige Bestimmung auf der Welt ansah – innerhalb eines einzigen Jahrzehnts Hunderte von Meisterwerken, deren Originalität und Imaginationskraft uns tief berührt, ohne dass wir das Geheimnis ihrer Wirkung wohl jemals werden restlos ergründen können. (Und ist dies überhaupt erstrebenswert oder notwendig?) Seine Musik gehört in die Kategorie jener Ausnahmewerke, *„die besser sind, als man sie spielen kann“*, wie es der große Schubert-Interpret Artur Schnabel einmal treffend zum Ausdruck brachte. Vermag man sich bei den Liedern noch vorstellen, dass Schuberts Fantasie durch die dichterischen Vorlagen angeregt war, so ist der Anspruch seiner Klavier- und Kammermusik kaum durch die Motivation erklärbar, sie für seinen Freundeskreis zu schreiben und gemeinsam mit ihm aufzuführen.

Während bis weit in das 20. Jahrhundert hinein die Schubert-Literatur gerne das Klischee des ebenso unbewusst wie unbekümmert schaffenden Naturgenies pflegte, stellt sich uns ein weitaus differenzierteres Bild dar. Wir wissen heute, dass Schuberts kurzes Leben von zahlreichen Krisen geprägt war, dass er die gesellschaftlichen Umwälzungen der nach-napoleonischen Zeit und des Wiener Kongresses genau registrierte und dass er (wie viele Intellektuelle und Künstler der Zeit) enorm unter der geistigen Enge und Zensur eines politischen Systems litt, das von Metternich mit den Karlsbader Beschlüssen von 1819 installiert worden war und bis 1848 Bestand haben sollte. Schubert verkörpert einen



tragischen Künstlertypus, dessen schmale literarische Äußerungen in Form von Briefen, Tagebüchern, Gedichten und der bemerkenswerten Novelle *Mein Traum* einen Lebensentwurf offenbaren, der *„von Aufbegehren und Leid, Veränderungswillen und Resignation“* (Walter Dürr) gezeichnet war. Angesichts des beschränkten äußeren Radius seines Leben wurde das Komponieren also selbst so etwas wie eine literarische Tätigkeit – gewissermaßen ein permanent geführtes Tagebuch in Tönen, das nicht nur den subjektiven seelischen Zustand seines Autors, sondern auch die Mentalität der Zeit als tönende Chiffre festhielt. Der Zustand der Entfremdung, den Schubert offenbar als eine grundlegende existenzielle Erfahrung empfand, sollte durch die Kunst reflektiert und verarbeitet werden, wie er in einer Notiz vom März 1827 schrieb: *„Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen.“*

Die Kunst stand für Schubert zunächst im Kontext einer gesellschaftlichen Utopie, die sich in der Erfahrung der Freundschaft konkretisieren sollte. Indem die Freundschaft das „Göttliche der Menschheit“ ausdrückte, war sie Ausdruck einer aufgeklärt bürgerlichen „Tugend“, die das Selbstverständnis von Schuberts Linzer Freundeskreis prägte. In den Anschauungen des nachfolgenden Wiener Freundeskreises, dessen geistiger und politischer Kopf Johann Senn 1820 verhaftet wurde, verlagerte sich das Ideal der Tugendhaftigkeit indes auf die Kunst selbst. In Schuberts Gedicht *Klage an das Volk* vom September 1824 heißt es dann auch resignierend: „Nur Dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt / Im Bild die Zeit der Kraft und Tat zu schildern.“ Dieser Hintergrund wirft auf die Eigenart und Rätselhaftigkeit von Schuberts Musik ein anderes Licht. Bereits der junge Theodor W. Adorno forderte in einem seiner schönsten, im Schubert-Gedenkjahr 1928 publizierten Essays, Schuberts Musik neu zu lesen und sie als eine „Flaschenpost“ zu

verstehen, die eine Prophetie der Unbehaustheit des modernen Bewußtseins wie eines fernen Glücksversprechens enthält: „Wir weinen ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht, und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, daß wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem schwindenden, überfluteten Auge hält sie die Chiffren der endlichen Versöhnung vor."

**Schuberts Klaviermusik**

Schuberts Klaviermusik entfaltet sich vor dem Hintergrund des übermächtigen Werks Beethovens. Seit den ersten selbständigen Schritten ist sie von dem Bewusstsein getragen, dass Beethovens frühe und mittlere Sonaten *exempla classica* waren, deren innere Folgerichtigkeit und machtvolle Entwicklungslogik schlechterdings nicht übertroffen werden konnte. Die späten Sonaten von op. 101 bis op. 111 wiederum führten in ein „Geisterreich" (Thomas Mann) bar jeglicher Konvention und entzogen sich der Vergleichbarkeit. Schubert musste also einen anderen, vor dem Druck der gleichzeitig machtvoll aufstrebenden Salon- und Virtuosenmusik Dusseks, Hummels und Webers gewissermaßen dritten Weg finden, was sich als außerordentlich schwierig erwies. In seinen überragenden Beiträgen für Klavier vierhändig bzw. für zwei Klaviere ebnete er sich ein solches Terrain durch quasi-symphonische Klanglichkeit und Spielfreude, während die solistische



Klaviermusik zunächst Dokument eines Scheiterns war. So gliedert sich das Solo-Klavierwerk in mehrere Etappen und Anläufe, bis Schubert zu einer ihm eigenen Ausdrucksform fand. Nach juvenilen kontrapunktischen Übungsstücken begann er mit der E-Dur-Sonate D 157 von 1815 eine Reihe von Sonaten, die überwiegend nicht vollendet wurden. Die Sonate A-Dur D 664 vom Juli 1819 markiert ein neues Stadium der Auseinandersetzung, an deren Ende weitere acht vollendete Sonaten, die *Wanderer-Fantasie*, die *Moments Musicaux* und *Impromptus* sowie die *Drei Klavierstücke* stehen sollten – mit der Sonate C-Dur D 840 (die sog. „Reliquie") von 1825 freilich auch ein weiterer Torso, den Ernst Krenek 100 Jahre später vervollständigte.

Während Schuberts Charakterstücke relativ schnell Eingang in die Konzertsäle fanden und die Lieder durch Liszts ingeniöse Bearbeitungen auch als Klavierfassungen Popularität erlangten, sollten die Sonaten erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts durch Pianisten wie Conrad Ansorge und Schnabel zögernde Verbreitung und Anerkennung finden. Schuberts Sonatenwerk stand bis dahin nicht nur im Schatten der Sonaten Beethovens, sondern auch der Œuvres Chopins, Liszts und Schumanns, in denen sich eine neue Virtuosität und Freiheit der Gestaltung Bahn brach. (Es war Brahms, der mit seiner Klaviermusik bewusst an Schubert anknüpfte und u.a. auch den posthumen Erstdruck der Drei Klavierstücke D 946 im Jahr 1879 herausgab.) Der unangefochtene Status eines Klassikers, den Schuberts Klaviermusik heute genießt, sollte nicht den Blick dafür verstellen, wie stark ihre Wahrnehmung schon im 19. Jahrhundert von der Erfahrung einer paradoxen „fremden Vertrautheit" geprägt war: Sie darzustellen, ist nach wie vor die vornehmste und zugleich schwierigste Aufgabe aller Schubert-Interpretation.

## Sonate D-Dur D 850

Die Sonate D-Dur, komponiert im Sommer 1825 in Bad Gastein zusammen mit der verschollenen „Gmunden-Gasteiner" Symphonie, war nach der a-moll-Sonate op. 42 (D 845) Schuberts zweiter bedeutender Beitrag zu dieser Gattung. Sie wurde im April 1826 veröffentlicht und war dem Wiener Klaviervirtuosen Karl Maria von Bocklet gewidmet. Wie die a-moll-Sonate entfaltet die D-Dur-Sonate in ihren vier Sätzen eine reiche und geheimnisvolle innere Klanglandschaft. Die Lust an der Entfaltung virtuosen Glanzes, die dem Beginn des ersten Satzes seinen rhythmisch packenden, vorwärtsdrängenden Zug und die Assoziation von „Pauken und Trompeten" und Horngeschmetter verleiht, wird durch die Wiederholung des Themas in Moll und die leeren Oktaven des Seitensatzes bereits in Frage gestellt. Die beiden inneren Sätzen gehen dann endgültig andere Wege. So lässt sich der langsame Satz am besten als eine Ballade oder heroisches „Lied ohne Worte" beschreiben. Den Kopfsatz an Ausdehnung weit übertreffend, entführt er den Hörer durch sein bezwingend-wehmütiges Hauptthema bald in einen Zustand traumverlorener Entrückung. Sie wird durch weitausgreifende harmonische Exkursionen herbeigeführt und schlägt auf dem Höhepunkt in den exzessiven Klangausbruch einer „verzweifelten" Dur-Apotheose um.

Auch das nachfolgende Scherzo – das längste, das Schubert für Klavier überhaupt geschrieben hat – signalisiert durch seine äußeren Dimensionen den Rang eines eigenständigen Stückes. Charakteristisch für den Satz sind ebenfalls überraschende harmonische Wendungen (mit der häufigen Nutzung von Terzverwandtschaften) und abrupte Stimmungswechsel, die keiner zielgerichteten Entwicklungslogik verpflichtet sind: Prägnante rhythmische Aufschwünge, volksliedhafte Terzenseligkeit, melancholische chromatische Eintrübungen und manchmal geradezu bestürzend karge Formulierungen folgen kaleidoskopartig aufeinander, während das wunderbare Trio tragisches Aufbegehren und lyrische Versenkung verbindet. Freilich ist der letzte Satz, ein Rondo, der rätselhafteste und interpretatorisch heikelste des Zyklus. In seiner technischen Schmucklosigkeit verweigert er den erwarteten brillanten Ausgang und greift stattdessen auf die Ausdruckssphären der drei vorangegangenen Sätze wie aus der Ferne zurück: Er lässt sie als Stationen überwundener Gefährdungen oder „Lebensstürme" Revue passieren und behauptet in seinem leisen ausklingenden Schluss eine fast philosophische Gelassenheit, die in mancherlei Hinsicht an die sublimen Finalsätze des späten Mozart erinnert. Damit hatte Schubert eine Grundfigur gefunden, die in beinahe allen künftigen Schlusssätzen seiner zyklischen Klavier- und Kammermusikwerke wiederkehren sollte.



## Drei Klavierstücke D 946

Der berühmten Trias der letzten Sonaten in c-moll, A-Dur und B-Dur gehen drei nicht minder gewichtige Klavierstücke voran, die seltsamerweise bei den großen Schubert-Pianisten nur wenig Beachtung gefunden haben. (Glücklicherweise ist ein großer Klavierabend Wilhelm Kempffs aus der Londoner Queen Elizabeth Hall vom Juni 1969 dokumentiert, auf dem er diese Stücke in unvergleichlicher Luzidität spielte.) Womöglich erklärt sich diese Zurückhaltung aus Darstellungsproblemen, die noch heikler als in den letzten Sonaten sind, denn diese drei Stücke errichten ein Niemandsland zwischen Sonate und Charakterstück. Jeder einzelne Satz behauptet und erlangt Eigenständigkeit, und doch bilden sie ein Ganzes, das mehr als die Summe seiner Teile ist. Bezeichnend ist schon die Tonartenfolge. Der erste Satz beginnt und endet in der „schwarzen" Tonart Es-Moll (in dessen Paralleltonart Ges-Dur das weltbekannte vierte Impromptus aus

op. 90 steht), welche die inneren Tonarten Es-, As- und H-Dur umrahmt. Der zweite greift mit seiner Haupttonart Es-Dur und der terzverwandten Nebentonart H-Dur zwei dieser Tonarten auf, maskiert letztere aber enharmonisch als Ces-Dur (mit sieben b-Vorzeichen!). Der letzte Satz steht im „weißen“ C-Dur, dem tonalen Gegenpol auf dem Quintenzirkel zu Ges-Dur, welches im Mittelteil erscheint und damit zur geheimen Haupttonart aller Stücke erhoben wird. Schubert errichtet ein kompliziertes Netz von Tonarten, deren variierende und überraschende Wiederkehr kaum mehr – wie noch in der D-Dur-Sonate – eine Deutung als Überwindung von Gefährdungen zulässt. Vielmehr entfalten die drei Sätze in ihrer formalen Anlage und ihren „Tönen“, d.h. poetischen Haltungen im Sinne der romantischen Gedichttheorie, Gestalten von höchster psychologischer Differenziertheit. Der amerikanische Musikologe Robert Winter hat darauf hingewiesen, dass Schubert in den ersten beiden Sätzen mit Erweiterungen der Rondo-Form experimentierte, wie sie auch in symphonischen Entwürfen derselben Zeit zu finden sind. Darauf mag auch Schuberts Umgang mit der musikalischen Zeit einen Hinweis geben: Mit 8-13 Minuten Spieldauer sind die drei Stücke länger als die vorangegangenen Impromptus und Moments Musicaux. Sie emanzipieren sich damit vom Charakterstück wie sie auf der anderen Seite in ihrer Ausdrucksfülle sich auch nicht mehr in das Korsett des Sonatenzyklus pressen lassen. So entsteht eine existentielle, in sich kreisende Spannung, die den Hörer noch lange nach dem Verklingen der ‘sonate oubliée’ in ihren Bann zieht.

*Wolfgang Rathert*

***SERGEY KOUDRIAKOV***

Der 1978 in Moskau geborene Sergey Koudriakov begann seine Ausbildung an der „Gnessin Musikschule“. 1995 wechselte er in die Meisterklasse von Prof. Mikhail Voskerensky am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium. Nach dem Abschlussdiplom folgte im Jahr 2000 ein zweijähriger Aufbaustudiengang ebenfalls bei Prof. Mikhail Voskerensky.

Sergey Koudriakov erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise bei internationalen Wettbewerben; erste Preise gewann er 2002 beim Concours de Genève, 2004 zusammen mit dem Bratschisten Ilya Hoffman beim Gaetano Zinetti-Kammermusikwettbewerb von Verona und 2006 beim Concours Géza Anda in Zürich, wo ihm die Jury auch den Mozart-Preis verlieh.

Sergey Koudriakov trat in Russland, in vielen Ländern Europas, in Japan und in den USA sowohl als Solist als auch mit Orchestern wie z. B. dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Tonhalle-Orchester Zürich oder dem Moskau Symphony Orchestra auf. Er ist gern gesehener Gast bei bekannten Festivals wie u.a. dem Festival de Radio France in Montpellier, dem Klavier-Festival Ruhr oder dem Lucerne Festival. Sein umfangreiches Repertoire umfasst Recital-, Kammermusik- und Solokonzertwerke und reicht vom Barock bis zur Moderne.

Neben seiner Konzerttätigkeit ist Sergey Koudriakov Assistent von Prof. Mikhail Voskerensky in Moskau.

**Schubert: an Eternal Mystery?**

Schubert's music continues to exercise a magnetic attraction on performers, listeners, and composers of every cultural heritage. The American avant-garde composer Morton Feldman wanted the agonizing length and tranquillity of his piece *The Viola in My Life* to be seen as an expression of unbounded sadness at Schubert's early death. Within the space of a single decade Schubert, who viewed composition as his only *raison d'être*, created hundreds of masterpieces in an unfathomable and unbroken outburst of creativity. The originality and imaginative power of these works leave us profoundly moved, yet the mystery of their impact will probably remain inexplicable forever. (Indeed, is it desirable or necessary to explain it at all?) His music falls under the heading of those exceptional creations which, as the great Schubert interpreter Artur Schnabel once aptly put it, *"are better than they can possibly be played."* With his lieder we can visualize Schubert's imagination being stirred by the poetry he set. The supreme quality of his piano and chamber music, however, seems irreconcilable with the claim that he wrote it for convivial performance within his circle of friends.

Until well into the twentieth century the Schubert literature was content to repeat the clichéd image of a natural genius creating music with unconscious nonchalance. Today our image of Schubert is more fully rounded. We know that his short life was racked by crises, that he took full notice of the social turmoil of the post-Napoleonic Age and the Vienna Congress, and that, like many intellectuals and artists of his day, he suffered enormously under the narrow-mindedness and censorship of the political system installed by Metternich with the Carlsbad Decrees of 1819, a system that would remain in force until 1848. Schubert personifies a tragic species of artist whose few verbal utterances in the form of letters, diaries, poems, and the remarkable novella *Mein Traum* reveal a life-project marked by what Walter Dürr has called *"rebellion and sorrow, resignation and the urge to change."* Given the limited purlieus of his life, composing became something akin to a literary activity, virtually an uninterrupted diary in notes that recorded not only his frame of mind but the mentality of his age in musical encryption. The state of alienation that Schubert evidently considered a fundamental experience of his existence was meant to be reflected and transmuted in his art. As he himself put it in a note of March 1827: *"The products of my mind arose through my understanding of music and through my sorrow; those produced by sorrow alone seem to cause the world the least enjoyment."*

For Schubert, art was situated first and foremost in the context of a social utopia that was meant to attain reality in the experience of friendship. By expressing the "divinity in humankind," friendship was the expression of an enlightened bourgeois "virtue" that defined the self-image of Schubert's circle of friends in Linz. The ideal of virtuousness was transferred to art itself in the views of his next circle of friends in Vienna, whose spiritual and political leader, Johann Senn, was arrested in 1820. In Schubert's poem *Klage an das Volk* ("Lament to the people") of September 1824, we can read the disconsolate lines: "Only thou, O sacred art, are still allowed / to depict the age of power and deed in imagery." This background casts a different light on the nature and the mystery of Schubert's music. Even the young Theodor W. Adorno, in one of his loveliest essays (published in 1928, the year of Schubert's centenary), demanded that Schubert's music be read afresh and viewed as a "manuscript in a bottle," prophesying the uprootedness of modern consciousness like a distant promise of happiness: "We cry without knowing why – because we are not yet as his music promised we would be, and in the unnamed happiness that his music need only be as it is to reassure us that we, too, shall one day be that way. We cannot read his music; but it holds out the portents of ultimate reconciliation to the blurred and tear-filled eye."

## Schubert's Piano Music

Schubert's piano music unfolds against the backdrop of the mighty oeuvre of Beethoven. Ever since its first independent steps it was sustained by the certainty that Beethoven's early and middle-period sonatas were classic examples of their genre, and that their intrinsic rigor and powerful thematic develop could never be surpassed. The late sonatas from Op. 101 to Op. 111 led in turn to a "spiritual realm" (Thomas Mann) divorced from convention and standing beyond compare. Schubert, in other words, had to find what we might call a third path differing from the salon and virtuoso music of Dussek, Hummel, and Weber that was emerging forcefully at the same time. This proved to be extraordinarily difficult. He prepared the ground for it in the quasi-symphonic timbres and ebullience of his superb contributions to the literature for piano duet and piano duo. His music for solo piano, in contrast, was initially a testament to failure. His solo piano music thus falls into several stages and run-ups until he found a mode of expression suited to his nature. After a few juvenile contrapuntal exercises he produced the E major Sonata of 1815 (D 157), launching a series of sonatas destined for the most part to remain unfinished. The A major Sonata of July 1819 (D 664) marks a new stage in his encounter with the sonata form that would end with eight complete piano sonatas, the *Wanderer* Fantasy, the *Moments musicaux*, the *Impromptus*, and the *Three Piano Pieces*, not to mention the so-called "Reliquie" Sonata in C major of 1825 (D 840), another torso that was only completed one-hundred years later by Ernst Krenek.

If Schubert's character pieces found their way relatively quickly into the concert hall, and his lieder also achieved popularity through Liszt's ingenious piano arrangements, the sonatas had to wait for the nineteenth century to come to an end before they could find tentative dissemination and recognition in the hands of such pianists as Conrad Ansorge



and Schnabel. Until then Schubert's sonatas had stood in the shadow not only of Beethoven but of the oeuvre of Chopin, Liszt, and Schumann, which had broken fresh ground in virtuosity and freedom of design. (It was Brahms who deliberately drew on Schubert for his own piano music; also for example, he published the posthumous first print of the Three Piano Pieces, D 946, in 1879.) The uncontested classical status that Schubert's piano music enjoys today should not blind us to the fact that its perception, even in the nineteenth century, was heavily colored by a paradoxical sense of "strange familiarity." Capturing this sense remains, then as now, the primary and most difficult task facing any performance of his music.

## Sonata in D major, D 850

The D major Sonata was composed in Bad Gastein in the summer of 1825, along with the lost "Gmunden-Gastein" Symphony. It was Schubert's second significant essay in the genre, after the A minor Sonata, Op. 42 (D 845), and was published in April 1826 with a dedication to the Viennese piano virtuoso Karl Maria von Bocklet. Like its A minor companion, the D major Sonata unveils a rich and mysterious inner landscape in the course of its four movements. A delight in brilliant virtuoso display lends the opening bars of the first movement a rhythmic excitement and forward propulsion coupled with associations of trumpets, kettledrums, and blaring horns. Yet these qualities are immediately called into question by the repeat of the theme in the minor mode and the open octaves of the second thematic group. The two inner movements ultimately strike out on completely different paths. The slow movement, for example, might best be described as a ballad or

a heroic "song without words". Far larger in scale than the opening movement, its compulsive and melancholy main theme soon transports the listener into a state of somnambulistic rapture, brought about by far-reaching harmonic divagations and climaxing with an unprecedented explosion of sound in a "despairing" major-mode apotheosis.

The scherzo that follows, the longest that Schubert ever wrote for the piano, also raises claims to the status of an independent piece by virtue of its length. It, too, is characterized by surprising twists of harmony (with a frequent use of mediant relationships) and abrupt changes of mood devoid of teleological motivation. Concise rhythmic upsurges, folk-like melodies bathed in parallel thirds, dark passages of melancholy chromaticism, and sometimes almost shockingly bare textures follow in kaleidoscopic succession, while the wonderful trio unites tragic rebellion and other-worldly lyricism. To be sure the final movement, a rondo, is the most enigmatic and difficult to perform in the entire cycle. With its unadorned compositional fabric it denies us the brilliant denouement we would normally expect, returning instead to the expressive realms of the three preceding movements as if viewing them from afar. Schubert has these realms parade before us as surmounted moments of danger or "life's perturbations," proclaiming in the gentle ending an almost philosophical repose reminiscent in many respects of the sublime late finales of Mozart. Schubert had thus discovered a basic model that would recur in practically every finale of his subsequent piano works and chamber music.



**Three Piano Pieces, D 946**

The famous trilogy of Schubert's final piano sonatas, in C minor, A major, and B-flat major, was preceded by three equally momentous piano pieces that have, strange to relate, attracted scant attention from the great Schubert pianists. (Fortunately we have the live recording of a magnificent recital given by Wilhelm Kempff in London's Queen Elizabeth Hall in June 1969, when he played these three pieces with incomparable lucidity.) This disinclination may possibly be due to the difficulties of their presentation, which are even more precarious than those of the final sonatas. These three pieces create a no-man's-land between the sonata and the character piece. Each piece raises claims to independence, yet altogether they form a whole that is more than the sum of its parts. The very choice of keys is revealing. The first movement opens and ends in the "dark" key of E-flat minor (the parallel key of the world-famous fourth *Impromptu* from Op. 90 in G-flat major), framing the keys of E-flat, A-flat, and B major in the middle. The second takes up two of these interior keys in its tonic E-flat major and its mediant-related secondary key of B major, disguised enharmonically as C-flat major (with a seven-flat key signature!). The final movement is in the "white" key of C major, the tonal antipode of G-flat major in the circle of fifths. Yet it returns in the central section to G-flat major, thereby elevating it to the covert tonic of all three pieces. Schubert has built up a complex nexus of key relations whose varied and surprising recurrences have little to do with surmounting danger, as in the D major Sonata. Instead these three pieces, in their formal design and their poetic stance (or "inflection," to use a term from the poetics of Romanticism), unfold into edifices of utmost psychological subtlety. The American musicologist Robert Winter has noted that Schubert, in the first two movements, experimented with the expectations of rondo form in the same way as his symphonic drafts of the same period. This approach

is evident in the way he treats musical time: each of the three pieces lasts from eight to thirteen minutes, making them longer than the preceding *Impromptus* and *Moments musicaux*. They thus break free of the character piece, just as their wealth of expression makes them too expansive to be squeezed into the corset of sonata form. The result is an existential, spiraling tension that continues to hold the listener in thrall long after the 'sonate oubliée' has come to an end.

*Wolfgang Rathert*
Translation *Dr. J. B. Robinson*

***SERGEY KOUDRIAKOV***

Sergey Koudriakov, born in Moscow in 1978, began his training at the Gnessin Music School. In 1995 he entered Moscow's Tchaikovsky Conservatoire, where he joined the piano master-class of Professor Mikhail Voskerensky. After graduating he embarked on a further intensive two-year course with Professor Voskerensky.

Sergey Koudriakov received numerous distinctions and awards in international competitions, winning first prize at the 2002 Concours de Genève, joint first prize with the violist Ilya Hoffman at the Gaetano Zinetti chamber music competition in Verona in 2004, and first prize at the 2006 Geza Anda competition in Zurich, where the jury also awarded him the Mozart Prize.

Sergey Koudriakov has appeared in Russia and many other European countries as well as Japan and the USA, both as a recitalist and as a soloist with orchestras such as the Suisse Romande, the Zurich Tonhalle Orchestra and the Moscow Symphony Orchestra. He is a welcome guest at prestigious festivals including the Radio France Festival in Montpellier, the Ruhr Piano Festival and the Lucerne Festival. His extensive repertoire, which includes recital and chamber works as well as solo concertos, ranges from the baroque to the modern era.

In addition to his performing career Sergey Koudriakov works as assistant to Professor Voskerensky in Moscow.

# FRANZ SCHUBERT
(1797-1828)

## WERKE FÜR KLAVIER

### Klaviersonate D-Dur op. 53 D 850

| | |
|---|---|
| ❶ Allegro vivace | *9:52* |
| ❷ Con moto | *16:40* |
| ❸ Scherzo *(Allegro vivace)* | *8:57* |
| ❹ Rondo *(Allegro moderato)* | *8:14* |

### Drei Klavierstücke op. post. D 946

| | |
|---|---|
| ❺ Nr. 1: Es-Moll *(Allegro assai • Andante • Tempo I)* | *10:01* |
| ❻ Nr. 2: Es-Dur *(Allegretto)* | *11:11* |
| ❼ Nr. 3: C-Dur *(Allegro)* | *5:49* |

*Gesamtspielzeit: 70:47*

**Sergey Koudriakov, Klavier**

audite
92.546
SACD