

# SCHUBERT

PIANO SONATAS

D 537, 568 & 664

**PAUL LEWIS**

**FRANZ SCHUBERT** (1797-1828)

**PIANO SONATA IN A MAJOR** D 664

*La majeur / A-Dur*

- |          |  |                     |       |
|----------|--|---------------------|-------|
| <b>1</b> |  | I. Allegro moderato | 12'24 |
| <b>2</b> |  | II. Andante         | 4'12  |
| <b>3</b> |  | III. Allegro        | 8'27  |

**PIANO SONATA IN E-FLAT MAJOR** D 568

*Mi bémol majeur / Es-Dur*

- |          |  |                                  |       |
|----------|--|----------------------------------|-------|
| <b>4</b> |  | I. Allegro moderato              | 10'48 |
| <b>5</b> |  | II. Andante molto                | 6'38  |
| <b>6</b> |  | III. Menuetto. Allegretto - Trio | 4'42  |
| <b>7</b> |  | IV. Allegro moderato             | 7'50  |

**PIANO SONATA IN A MINOR** D 537

*la mineur / a-Moll*

- |           |  |                                |      |
|-----------|--|--------------------------------|------|
| <b>8</b>  |  | I. Allegro ma non troppo       | 8'40 |
| <b>9</b>  |  | II. Allegretto quasi Andantino | 8'06 |
| <b>10</b> |  | III. Allegro vivace            | 4'51 |

**PAUL LEWIS**, *piano*

Si les fragments sont, par définition, l'expression d'un échec, les années 1816 à 1819 représenteraient la crise la plus profonde de la carrière artistique de Franz Schubert. Même les quelques rares sonates achevées qui émergent, tels des blocs erratiques, d'un grand nombre d'œuvres inabouties, ne sont rien moins que des constructions stables et équilibrées. Mais si les fragments sont aussi toujours l'expression d'une quête, on peut, paradoxalement, considérer ces mêmes années comme une période de productivité sans égale, phase d'exploration systématique des possibilités thématiques, techniques et formelles, sous le signe de l'essai et de l'échec, de l'avancée téméraire et du recul effarouché. Même en admettant que les fragments de Schubert soient le reflet de son impuissance – ce qui est loin d'être avéré –, il s'y exprime aussi et avant tout le bouillonnement d'une créativité débordante, qui parvient en fin de compte à conjurer jusqu'au modèle formidable et traumatisant de Beethoven.

La première œuvre qu'achève, dans cette période fiévreuse, un jeune homme âgé tout juste de vingt ans, est la **Sonate en la mineur D. 537**. Composée en mars 1817 dans cette tonalité de la mineur qui jouera toujours un rôle éminent dans le corpus schubertien, elle présente, malgré ses contrastes violents, une remarquable cohérence interne, indéniablement appuyée sur des modèles classiques ; au premier regard, on y décèlerait peu de moments d'incertitude s'il ne s'y esquissait déjà ces idiolectes caractéristiques de l'égarement et de la déchirure qui, dans les œuvres de la maturité, ne cesseront de s'affirmer avec une netteté toujours accrue. C'est ainsi par exemple que le thème principal du premier mouvement, une danse pleine de verve dans un mètre à 6/8 allégrement pointé, semble, au bout de vingt-six mesures et après un développement aux harmonies généreuses, se décourager et tarir avant que n'intervienne, sans la moindre transition, le thème secondaire, paisible et comme incomplet. Des fractures semblables, ruptures d'ensemble qui sont toujours chez Schubert plus significatives que de simples césures formelles, rythment la structure du mouvement tout entier. On les retrouve omniprésentes dans le *rondo* final, sorte de *scherzo* qui, avec ses motifs – dérivés d'éléments empruntés au développement du mouvement initial – alliant dynamisme et panache, avec ses changements souvent déroutants de perspective harmonique, s'oppose durablement au calme détendu du mélodieux mouvement médian.

La **Sonate en La majeur D. 664** fut composée pendant une de ces escapades estivales en Haute-Autriche auxquelles Schubert se livra si souvent en compagnie de son ami intime et protecteur, le juriste viennois Johann Michael Vogl, chanteur qui sera plus tard adulé à la Hofoper. Le catalogue des œuvres de Schubert révèle que ces incursions dans une idylle rustique ont toujours été pour lui une source d'inspiration féconde. Il peut y oublier un moment l'atmosphère étouffante de la grande ville, la tristesse d'une existence marquée par les revers et les humiliations, sans doute aussi le dépit que lui cause l'échec réitéré de son opéra *Les Frères jumeaux*. Loin de la métropole, il semble submergé par l'abondance joyeuse de son inspiration libérée.

Cette sonate voit le jour presque en même temps que le célèbre quintette *La Truite* à Steyr, en juillet 1819, au cours d'un séjour de plusieurs semaines chez le négociant Josef von Koller où, selon Albert Stadler, la muse n'était honorée qu'*alla camera*, en règle générale le soir après une promenade en commun ou au terme d'une journée bien remplie. Elle est dédiée à la fille de Koller, Josefina dite Pepi, qui, de l'aveu enthousiaste de Schubert, était très jolie et jouait gentiment du piano. Les trois mouvements de cette œuvre, presque atypiques dans leur expression avec leur structure plutôt conventionnelle et cette douceur mélodique qu'on a souvent comparée à l'équilibre mozartien, ne peuvent pourtant faire oublier les éléments d'incertitudes embusqués dans les alternances d'ombre et de lumière, l'enchevêtrement des pistes harmoniques, le fréquent brouillage de la tonalité fondamentale. Quand Schubert, par exemple dans l'*Andante*, erre entre le majeur et le mineur avec une mélancolie d'écorché vif, les nerfs de sa sensibilité musicale sont à nu. Ou quand, en contradiction avec les préceptes classiques, il obscurcit l'harmonie de la reprise dans la danse finale, ce n'est pas une simple coquetterie destinée à agacer l'attente de l'auditeur, ni un trait d'esprit gratuit, mais la conséquence inéluctable d'un développement qui présente des évolutions thématiques et harmoniques tellement radicales que la musique ne peut se contraindre à réintégrer le carcan d'une norme rigoureuse. Ces exemples montrent que, dans l'œuvre de ce jeune homme de vingt-deux ans, le matériau musical s'émancipe déjà et vibre d'une vie autonome qui échappe en apparence au contrôle du compositeur.

Jusqu'au cœur du XX<sup>e</sup> siècle, la musique pour piano de Schubert s'est heurtée à des préjugés : de ses sonates, on n'exécutait que des mouvements isolés de leur contexte, choisis de façon arbitraire, réduits à l'état de petites pièces de salon. On leur reprochait de manquer de profondeur, de respirer un esprit platement bourgeois – et surtout d'être trop faciles à jouer. Même le grand Artur Schnabel n'était pas parvenu à faire goûter du grand public les sonates entières. Car l'idole du moment, c'était encore le virtuose aux doigts véloces, dont les œuvres du Viennois ne pouvaient servir la gloire, et Franz Schubert était une exception parmi les funambules du clavier qui composaient à son époque. Mozart avait poursuivi dans la moitié de l'Europe une brillante carrière de virtuose, Beethoven bouleversé les salons par l'étourdissante extravagance de son jeu. Les noms de Dussek, Czerny, Kalkbrenner étaient sur toutes les lèvres, et que dire de Chopin et de Liszt, jeunes prodiges à peine sortis de l'enfance ? Franz Schubert, lui, ne donnait pas de concerts publics ; tout au plus se produisait-il – souvent à contrecœur – devant un petit cénacle d'intimes et de disciples. Pour eux, il accompagnait ses *lieder*, tant bien que mal et sans doute plus mal que bien, "parfois si maladroitement que ses doigts courts et épais lui refusaient pratiquement toute obéissance. Il était encore plus à plaindre lors de nos réceptions", se souviendra Eduard von Bauernfeld, ami de Schubert et témoin direct : "Notre 'Bertl', comme nous le surnommions affectueusement, devait jouer et rejouer ses valses les plus récentes pour accompagner un interminable cotillon... Pauvre petit bonhomme grassouillet, ruisselant de sueur, il ne pouvait se mettre à l'aise qu'à l'heure de notre modeste souper. Pas étonnant qu'il nous ait parfois faussé compagnie, et que même certaines schubertiades aient dû se dérouler en l'absence de Schubert." Parmi les pianistes de Vienne et d'ailleurs, il n'était guère plus qu'un amateur.

On ne s'étonnera donc pas que – au contraire, par exemple, de la *Wandererfantasie*, dont l'impétuosité théâtrale et la digitalité ardue outrepassaient sans aucun doute les compétences techniques du compositeur – les sonates de Schubert se présentent dépourvues de fulgurance acrobatique. On y chercherait en vain des gammes étincelantes, des tempêtes d'accords furieux. Schubert y parle le langage du poète, intime et méditatif ; leurs rares passages agités sont dus toujours à l'explosion du sentiment, jamais au plaisir narcissique de la virtuosité. Toujours proches du *lied*, elles racontent ; elles se gardent d'argumenter, et plus encore de discuter. Sur ce point, les œuvres de la maturité se distinguent à peine des intuitions géniales de la jeunesse.

L'exemple de la **Sonate en mi bémol majeur D. 568** montre combien le vocabulaire des dernières années rejoint celui de la période intermédiaire. Après avoir terminé trois mouvements, Schubert avait cessé de travailler en juin 1817 à cette œuvre initialement écrite en ré bémol majeur, l'abandonnant dans l'état paradoxal d'un fragment achevé. C'est sans doute seulement dans les dernières semaines de sa vie qu'il reprend la partition aux fins d'édition : il transpose l'ensemble en *mi* bémol majeur pour qu'il soit plus facile à lire, retravaille en profondeur et étoffe considérablement les trois mouvements déjà écrits, et leur adjoint – sans la moindre contorsion stylistique – un menuet coupé d'un trio en forme de *ländler* qui reprend les accents intimes et discrets des mouvements plus anciens. Il faut une oreille très subtile, attentive à certaine mélancolie légère aux silences éloquents, pour y déceler la trace des séismes mentaux dont d'autres œuvres contemporaines offrent un témoignage si varié. La sonate s'ouvre sur un *Allegro moderato* de facture traditionnelle, qui semble confirmer au détour de chaque thème la vénération de Schubert pour Mozart : le dessin en est tantôt chantant, tantôt dansant, ludique aussi dans le dialogue animé de la voix supérieure et de la basse – caractères que l'on retrouve dans de longs passages du finale qui se déploie calmement sur une mesure à 6/8. Dans sa ferveur, l'*Andante molto* en *sol* mineur est plus original : le chromatisme insistant de l'harmonie avec ses cadences interrompues et brouillées est fort éloigné de l'assurance harmonique du classicisme viennois.

Traduction : Brigitte Hébert

If fragments are, fundamentally, an expression of failure, then the years between 1816 and 1819 ought certainly to be described as the most far-reaching creative crisis in Franz Schubert's career as an artist. The few completed sonata compositions stand out from the considerable number of torsos like outcrops of rock – and yet, for all that, they are anything but solid, well-balanced successes. However, if fragments are always, at the same time, an expression of searching, then paradoxically this same period should be considered as a time of unparalleled productivity, as a phase in a logically consistent investigation into material, technical and formal possibilities according to a process of trial and error, advance and retreat. At any rate, if Schubert's fragmentary works do reflect something, it is no mere failure of imagination, but rather an almost overwhelming creative potential with which, in the end, even the example of Beethoven, as monumental as it was traumatic, would be overcome.

The earliest complete work from this time of feverish creativity for the young man who had just turned twenty is the **Sonata in A minor D 537**. It was composed in March 1817 and is in A minor, a key that was again and again to play a crucial role across the whole spectrum of Schubert's oeuvre. Its remarkable inner unity (despite the powerful of strong contrasts), unmistakably referring to Classical models, might at first glance reveal few moments of uncertainty, were there not already intimations here of the typical idioms of exasperation and inner strife which will become more and more sharply defined in the later works of his maturity. Hence, for instance, the dancing main theme of the first movement, with its energetically dotted 6/8 metre, appears to peter out in resignation after twenty-six bars and a harmonically expansive continuation, before the entry, without any transition, of the calm, almost fragmentary-seeming second subject. Discontinuities of this kind, which in Schubert are invariably more meaningful than formal caesuras alone, run through the overall structure of the whole first movement in the form of significant unexpected pauses. These also dominate the scherzo-like rondo finale, which with its dynamic, rhetorically charged motifs (derived from elements of the first movement development) and its often disconcerting changes in harmonic perspective steers a radically different course from the relaxed serenity of the song-like middle movement.

The **Sonata in A major D 664** was written on one of the summer tours in Upper Austria which Schubert made with his close friend and supporter, the Viennese lawyer and later star singer at the Hofoper, Johann Michael Vogl. These sojourns in the idyllic countryside were always a fertile source of inspiration to him, as may easily be verified in his catalogue of works. There for a while he was able to shake off the oppressiveness of the big city, the cheerlessness of his own existence plagued by disappointments and humiliations, and probably also the frustrations of the constant cancellations of the premiere of his one-act opera *Die Zwillingsbrüder*. It is almost as if, far from the metropolis, he was overpowered by the wealth of his happily liberated musical imagination.

An almost exact contemporary of the famous 'Trout' Quintet, the sonata was composed at Steyr in July 1819, during a stay of several weeks in the house of the ironmonger Josef von Koller where, according to Albert Stadler, 'homage was paid to the muse only *alla camera*, and as a rule in the evenings after a congenial walk or a day's work'. It is dedicated to Koller's daughter Josefine, called 'Pepi', who, according to Schubert's infatuated description was 'very pretty' and an 'excellent' pianist. Almost atypical in their gentle, song-like tone, which is frequently reminiscent of Mozartian symmetry, the three rather conventionally structured movements of the piece cannot, however, conceal the fact that even here, behind the alternation of light and shade, the tortuous harmonic paths, and the often-occluded tonic key there are moments of seeking. In the Andante, for instance, when Schubert vacillates with thin-skinned melancholy between the major and the minor, all the nerves of his musical sensibility are exposed. Or when, in contravention of the Classical rules, he blurs the harmony at the recapitulation of the dancelike finale, this is no mere coquettish flirting with the listener's expectations, not a joke for its own sake, but the compelling consequence of a development section that has produced such fundamental thematic and harmonic elaborations that the movement cannot be forced back into the straitjacket of any law-abiding norm. As these examples show, the independence and individuality of the musical material that seem to be beyond the composer's control are already noticeable in his work at the age of twenty-two.

Until well into the twentieth century Schubert's piano music had to fight against prejudices, the performance history of his sonatas being arbitrarily reduced to include merely a few individual movements characterised as small popular pieces. Their expression is too banal, their spirit too insipid, it was said – but above all, their pianistic demands were too insignificant. Thus, it was difficult even for the great Artur Schnabel to make whole sonata cycles palatable to a wide audience. The reason for this was that nimble-fingered virtuosos were still idolised, and Schubert's works were of little use to them. Indeed, among the many composing keyboard acrobats of his time, Franz Schubert was an outsider. Mozart had shone as a virtuoso in half of Europe, and Beethoven had revolutionised the salons with his breathtaking and extravagant playing. Dussek, Czerny and Kalkbrenner were on everybody's lips, not to mention the exceptionally youthful child prodigies Chopin and Liszt. Franz Schubert, on the other hand, did not perform in public, playing, at most, within the private circle of his friends and supporters, and even that sometimes unwillingly. Here he accompanied his lieder, apparently not very adeptly, and at times so awkwardly 'that the short, thick fingers hardly wanted to obey him. It was even worse for him at our house entertainments,' recalled Eduard von Bauernfeld, a friend and eyewitness, 'since our "Bertl", as he was sometimes fondly called, had to play his newest waltzes again and again until an endless cotillion had run its course, so that the short, corpulent, sweating little man was able to regain his composure again only at the modest supper. No wonder that he sometimes fled from us, and even many a "Schubertiad" had to take place without Schubert.' Among the pianists of Vienna and the world, he was hardly more than an amateur.

It is hardly surprising, then, that Schubert's sonatas get by without artistic fireworks – in contrast to the 'Wanderer' Fantasy, for example, which with its wild and extremely devious digital demands was undoubtedly beyond the composer's own technical capabilities. In vain one seeks here lightning scale passages and thunderstorms of furious chords. Schubert's language in his sonatas is that of a lyric poet, a language of introversion. Its few outbursts always originate in the emotions, not in a narcissistic inclination toward virtuoso display. In his invariably song-like diction, a story is told; nothing is discussed here, and certainly not contentiously argued. In this, the mature works hardly differ from the youthful strokes of genius.

Just how harmoniously the vocabularies of the middle and late periods actually fit together is exemplarily shown by the **Sonata in E flat major D 568**: After completing three movements, Schubert stopped work on this piece, originally in D flat major, in June 1817, leaving it in the paradoxical state of a completed torso. It was probably only in the last weeks of his life that he again busied himself with the manuscript, because of a planned publication. He transposed the piece into the more easily readable key of E flat major, thoroughly reworked the existing movements, sometimes expanding them considerably, and added – without the least stylistic break – a minuet with ländler trio that takes up the intimate, unspectacular atmosphere of the older movements. One must listen very carefully to the somewhat melancholy inflection with its eloquent contemplative pauses to detect traces of those emotional upsets which the neighbouring late works relate in such rich detail. The sonata begins with a traditional Allegro moderato that appears to confirm Schubert's reverence for Mozart at every thematic turn: sometimes songlike in nature, sometimes dancelike, and playful in the cheerful dialogue between treble and bass – characteristics that also inform long stretches of the calmly flowing 6/8 finale. More original, in contrast to this, is the intimate Andante molto in G minor, whose remarkably chromatic harmonies with their shadowed deceptive cadences are far removed from the still largely stereotyped chord progressions of the Viennese Classical school.

*Translations: Charles Johnston, Howard Weiner, and Derek Yeld*



**Wenn** Fragmente grundsätzlich ein Ausdruck des Scheiterns sind, dann müssten die Jahre zwischen 1816 und 1819 als die wohl tiefgreifendste Schaffenskrise auf dem künstlerischen Lebensweg Franz Schuberts bezeichnet werden. Aus der beachtlichen Zahl von Torsi ragen die wenigen vollendeten Sonatenkompositionen wie Felsblöcke heraus – und sind dabei doch alles andere als stabile, in sich ruhende Würfe. Wenn aber Fragmente immer zugleich auch ein Ausdruck des Suchens sind, dann darf dieselbe Zeitspanne paradoxerweise als produktive Periode sondergleichen verstanden werden, als Phase einer konsequenten Ausforschung der materialen, technischen und formalen Möglichkeiten nach Maßgabe von Versuch und Irrtum, Wagnis und Rücknahme. In Schuberts Bruchstücken jedenfalls spiegelt sich, wenn überhaupt, keineswegs bloßes Versagen, vielmehr ein geradezu überbordendes schöpferisches Potential, mit dem letzten Endes sogar das ebenso monumentale wie traumatische Vorbild Beethovens bezwungen wird.

Das früheste vollständige Werk aus dieser so fieberhaften Schaffenszeit des gerade einmal Zwanzigjährigen ist die **Sonate D 537**. Sie wurde im März 1817 niedergeschrieben und steht in a-Moll, jener Tonart, die durch Schuberts gesamtes Œuvre hindurch immer wieder eine Schlüsselrolle spielen wird. Ihre trotz heftiger Gegensätzlichkeiten bemerkenswerte innere Geschlossenheit, unverkennbar an klassische Vorbilder anknüpfend, ließe auf den ersten Blick wenig Momente der Unsicherheit erkennen, wären nicht auch hier bereits die typischen Idiome von Irritation und Zerrissenheit angedeutet, die in den späteren Reifewerken immer scharfkantiger hervortreten werden. So scheint beispielsweise das tänzerische Hauptthema des Kopfsatzes mit seinem schwingvoll punktierten 6/8-Metrum nach 26 Takten und einer harmonisch expansiven Fortspinnung resignierend zu versiegen, ehe ohne jede Überleitung der stille, beinahe fragmentarisch anmutende Seitengedanke eintritt. Brüche dieser Art, die bei Schubert stets mehr bedeuten als formale Zäsuren allein, durchziehen als signifikante Generalpausen den gesamten Bauplan des ersten Satzes. Von ihnen beherrscht ist auch das scherzohaft *Finalrondo*, das mit seiner dynamischen, gestenreichen Motivik (abgeleitet aus Elementen der Kopfsatzdurchführung) und seinen oft beirrenden harmonischen Perspektivwechseln der entspannten Ruhe des liedhaften Mittelsatzes nachhaltig entgegen steuert.

Die **Sonate in A-Dur D 664** entstand während einer jener sommerlichen Reisen durch Oberösterreich, wie Schubert sie mehrmals in Begleitung seines engen Freundes und Förderers, des Wiener Juristen und späteren Starsängers an der Hofoper, Johann Michael Vogl, unternahm. Dass ihm diese Fahrten in die ländliche Idylle stets als fruchtbare Quelle seiner Inspiration dienten, lässt sich an Schuberts Werkverzeichnis unschwer ersehen. Hier schüttelt er für kurze Zeit die Enge der Großstadt ab, die Freudlosigkeit seines von vielen Rückschlägen und Demütigungen geprägten Lebens, wohl auch den Ärger über die mehrfach geplatzte Premiere seines Operninalters *Die Zwillingsbrüder*. Fast scheint es, als übermanne ihn abseits der Metropole die Fülle seiner glücklich befreiten musikalischen Eingebungen.

Diese Sonate wurde in unmittelbarer Nachbarschaft zum berühmten *Forellenquintett* geschrieben, im Juli 1819 in Steyr, während eines mehrwöchigen Aufenthaltes im Haus des Eisenhändlers Josef von Koller, wo, Albert Stadler zufolge, „der Muse nur ‚alla camera‘ gehuldigt wurde, und zwar in der Regel abends nach einem geselligen Spaziergange oder vollbrachtem Tageswerke“. Sie ist Kollers Tochter Josefine, genannt *Pepi*, gewidmet, die nach Schuberts schwärmerischer Aussage „sehr hübsch“ war und „brav“ Klavier spielte. Beinahe untypisch in ihrem sanftmütigen, liedhaften, nicht selten mit Mozarts Ebenmaß in Verbindung gebrachten Gestus, täuschen die drei eher konventionell gegliederten Sätze des Stückes indessen nicht darüber hinweg, dass auch hier im Wechsel von Licht und Schatten, in den verschlungenen harmonischen Pfaden oder der oft lange verschleierte Grundtonart Momente des Suchens verborgen liegen. Wenn Schubert etwa im *Andante* mit melancholischer Dünnhätigkeit zwischen Dur und Moll umherschweift, dann liegen die Nerven seines musikalischen Empfindens blank. Oder wenn er den Eintritt der Reprise im tänzerischen Finalsatz im Widerspruch zur klassischen Forderung harmonisch verunklart, dann ist dies kein bloßes Kokettieren mit den Erwartungen des Hörers, kein Scherz um seiner selbst willen, sondern zwingende Konsequenz aus einem Durchführungsteil, der mit so fundamentalen thematischen und harmonischen Entwicklungen aufwartet, dass sich der Satz nicht gewaltsam ins Lot einer regelhörigen Norm zurückzwingen lässt. Wie diese Beispiele zeigen, macht sich also schon im Schaffen des Zweiundzwanzigjährigen das verselbständigte, scheinbar der Kontrolle des Komponisten entschlüpfte Eigenleben des musikalischen Materials bemerkbar.

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein hatte Schuberts Klaviermusik gegen Vorurteile zu kämpfen, bestand die Aufführungsgeschichte seiner Sonaten aus einer willkürlichen Reduktion auf wenige, zu Promenadenstückchen stilisierte Einzelsätze. Zu seicht sei ihr Tonfall, zu bieder ihr Geist, hieß es – vor allem aber zu belanglos ihr pianistischer Anspruch. So war es selbst dem großen Artur Schnabel noch kaum gelungen, ganze Sonatenzyklen einem breiten Publikum nahe zu bringen. Denn noch strahlte das Götzenbild vom flinkfingrigen Virtuosen allzu hell, und ihm mochten die Werke des gebürtigen Wieners so gar nicht dienen. In der Tat war Franz Schubert unter den vielen komponierenden Tastenakrobaten seiner Zeit ein Außenseiter gewesen. Mozart hatte in halb Europa als Virtuose brilliert, Beethoven die Salons mit seinem atemberaubenden und extravaganen Spiel revolutioniert. Dussek, Czerny, Kalkbrenner waren in aller Munde, von den blutjungen Wunderknaben Chopin und Liszt ganz zu schweigen. Franz Schubert dagegen gab keine öffentlichen Konzerte, spielte allenfalls im privaten Kreis seiner Vertrauten und Anhänger, ja selbst das mitunter nur unwillig. Hier begleitete er seine Lieder, mehr schlecht als recht wohl, zuweilen so ungelent, „dass ihm die kurzen und dicken Finger kaum mehr gehorchen wollten. Noch schlimmer erging es ihm bei unseren Hausunterhaltungen“, erinnert sich später Eduard von Bauernfeld, ein Freund und Augenzeuge, „da musste nun unser ‚Bertl‘, wie er im Schmeichelton bisweilen genannt wurde, seine neuesten Walzer spielen und wieder spielen, bis ein endloser Kotillon sich abgewickelt hatte, so dass das kleine, korpulente und schweißtriende Männchen erst beim bescheidenen Souper sein Behagen wiederfinden konnte. Kein Wunder, dass er uns bisweilen ausriss und sogar manche ‚Schubertiade‘ ohne Schubert stattfinden musste.“ Unter den Pianisten Wiens und der Welt war er kaum mehr als ein Dilettant.

Kein Wunder also, dass auch Schuberts Sonaten ohne artistisches Blendwerk daherkommen – im Gegensatz etwa zur den Komponisten selbst spieltechnisch zweifellos überfordernden *Wanderer-Fantasie* mit ihrer wilden und manuell äußerst vertrackten Attitüde. Vergeblich sucht man hier blitzendes Skalenspiel oder furioses Akkordgewitter. Schuberts Sonatensprache ist die des Lyrikers, eine Sprache der Verinnerlichung. Ihre wenigen Ausbrüche sind stets der Empfindung geschuldet, nicht der narzisstischen Lust am Virtuosen. In ihrer durchweg liednahen Diktion wird erzählt, nicht argumentiert und schon gar nicht kontrovers diskutiert. Darin unterscheiden sich die reifen Werke kaum von den jugendlichen Geniestreichen.

Wie harmonisch das Vokabular der mittleren und späten Schaffensphase tatsächlich zusammenklingt, zeigt das Beispiel der **Sonate in Es-Dur D 568**: Nach der Fertigstellung von drei Sätzen beendete Schubert im Juni 1817 die Arbeit an diesem ursprünglich in Des-Dur stehenden Opus und ließ es im paradoxen Zustand eines vollendeten Torsos ruhen. Vermutlich erst in seinen letzten Lebenswochen nahm er dann die Notenblätter einer geplanten Druckveröffentlichung wegen erneut vor, transponierte das Stück in die leichter lesbare Tonart Es-Dur, arbeitete die vorhandenen Sätze noch einmal gründlich durch, erweiterte sie teils beträchtlich und fügte – ohne jeden stilistischen Klimmzug – ein Menuett mit Ländler-Trio hinzu, das den intimen, unspektakulären Tonfall der älteren Sätze aufgreift. Man muss schon sehr genau hinhören, auf den etwas wehmütigen Tonfall mit seinen beredten Gedankenpausen beispielsweise, um auf die Spuren jener seelischen Erschütterungen zu stoßen, von denen die benachbarten Spätwerke so facettenreich erzählen. Begonnen hatte die Sonate mit einem traditionsverpflichteten *Allegro moderato*, das Schuberts Verehrung für Mozart in jeder thematischen Windung zu bekräftigen scheint: Mal liedhaft, mal tänzerisch sein Duktus, verspielt auch in der munteren Wechselrede zwischen Diskant und Bass – Charakterzüge, die über weite Strecken auch das ruhig dahinfließende 6/8-Finale prägen. Eigenständiger demgegenüber das innige *Andante molto* in g-Moll, dessen auffällig chromatisierte Harmonik mit ihren verschatteten Trugschlüssen sich weit entfernt von den noch weitgehend trittsicheren Akkordverbindungen der Wiener Klassik.

Übersetzung : Irène Weber-Froboese

# Paul Lewis plays Franz Schubert DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

## THE PIANO SONATAS

Vol.1

### Sonatas D 840, 850 & 894

Impromptus D 899

Klavierstücke D 946

2 CD HMC 902115.16



Vol.2

### Sonata D 845 & "Wandererfantasie" D 760

4 Impromptus D 935 /

Moments musicaux D 780

2 CD HMC 902136.37



Vol.3

### Sonatas D 784, 958, 959 & 960

2 CD HMC 902165.66



### Piano Sonata D 575, op. posth. 147

+ CARL MARIA VON WEBER:

Sonata no. 2, op. 39

CD HMM 902324

## THE SONG CYCLES with MARK PADMORE

### Die schöne Müllerin

CD HMU 907519



### Winterreise

CD HMM 937484



### Schwanengesang

CD HMU 907520



# harmonia mundi, la **B**outique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:  
Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :  
**harmoniamundi.com**

Avec le soutien du Centre national de la musique



**harmonia mundi musique s.a.s.**  
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022  
Enregistrement : avril 2022, Studio 4, Flagey, Bruxelles (Belgique)  
Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Hugues Deschaux  
Révision piano : Thomas Hübsch | Accord : Svetlo Siarov  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Photo Paul Lewis : © Josep Molina  
Maquette : Atelier harmonia mundi

**[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)**  
**[www.paullewisplano.co.uk](http://www.paullewisplano.co.uk)**

HMM 902690