



harmonia  
mundi

ALAIN PLANÈS

# SCHUBERT

THE GREAT PIANO SONATAS



# FRANZ SCHUBERT

(1797 - 1828)

LES GRANDES • THE GREAT  
**SONATES**

PIANO SONATAS • KLAVIERSONATEN

---

MOMENTS MUSICAUX • IMPROMPTUS

KLAVIERSTÜCKE • WANDERER FANTASIE

# ALAIN PLANÈS

PIANO STEINWAY

## CD 1

|  |       |
|--|-------|
| <b>Sonate n°4</b> op. post.164 D.537 en la mineur / <i>A minor</i> / a-Moll  |       |
| 1 Allegro, ma non troppo   | 10'42 |
| 2 Allegretto quasi Andantino   | 8'03  |
| 3 Allegro vivace   | 5'13  |
| <b>Sonate n°9</b> op. post.147 D.575 en Si majeur / <i>B major</i> / H-Dur   |       |
| 4 Allegro, ma non troppo   | 8'29  |
| 5 Andante  | 5'52  |
| 6 Scherzo. <i>Allegretto</i>   | 5'19  |
| 7 Allegro giusto   | 5'34  |
| <b>Sonate n°14</b> op. post.143 D.784 en la mineur / <i>A minor</i> / a-Moll |       |
| 8 Allegro giusto   | 13'19 |
| 9 Andante  | 4'13  |
| 10 Allegro vivace  | 5'28  |

## CD 2

|  |       |
|--|-------|
| <b>Sonate n°11</b> D.625 en fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll            |       |
| 1 Allegro  | 9'43  |
| 2 Adagio   | 4'45  |
| 3 Scherzo. <i>Allegretto</i>   | 4'50  |
| 4 Allegro  | 6'17  |
| <b>Wanderer Fantasie</b> op.15 D.760 en Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur |       |
| 5 Allegro con fuoco ma non troppo  | 6'34  |
| 6 Adagio   | 6'39  |
| 7 Presto   | 5'16  |
| 8 Allegro  | 3'46  |
| <b>Sonate n°15</b> D.840 "Reliquie" en Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur  |       |
| 9 Moderato   | 16'42 |
| 10 Andante   | 10'06 |

## CD 3

### **Sonate n°16** op.42 D.845 en la mineur / *A minor* / a-Moll

|   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | Moderato   | 13'25 |
| 2 | Andante poco mosso   | 11'20 |
| 3 | Scherzo. <i>Allegro vivace</i><br>Trio. <i>Un poco piu lento</i> | 7'25  |
| 4 | Rondo. <i>Allegro vivace</i>                                     | 5'11  |

### **Sonate n°7** op.122 D.568 en Mi bémol majeur / *E flat major* / Es-Dur

|   |                                    |       |
|---|------------------------------------|-------|
| 5 | Allegro moderato                   | 10'25 |
| 6 | Andante molto                      | 6'17  |
| 7 | Menuetto. <i>Allegretto</i> . Trio | 4'36  |
| 8 | Allegro moderato                   | 9'32  |

## CD 4

### **Sonate n°17** op.53 D.850 en Ré majeur / *D major* / D-Dur

|   |                                |       |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | Allegro                        | 10'20 |
| 2 | Con moto                       | 13'30 |
| 3 | Scherzo. <i>Allegro vivace</i> | 9'36  |
| 4 | Rondo. <i>Allegro moderato</i> | 9'02  |

### **Sonate n°13** op. post.120 D.664 en La majeur / *A major* / A-Dur

|   |                  |      |
|---|------------------|------|
| 5 | Allegro moderato | 7'49 |
| 6 | Andante          | 5'06 |
| 7 | Allegro          | 7'47 |

## CD 5

### **Sonate n°18 "Fantaisie"** op.78 D.894 en Sol majeur / *G major* / G-Dur

|   |                                   |       |
|---|-----------------------------------|-------|
| 1 | Molto moderato e cantabile        | 17'44 |
| 2 | Andante                           | 8'24  |
| 3 | Menuetto. <i>Allegro moderato</i> | 4'39  |

|   |                          |      |
|---|--------------------------|------|
| 4                                       | Allegretto               | 8'40 |
| <b>Six Moments musicaux op.94 D.780</b> |                          |      |
| 5                                       | I. Moderato              | 5'15 |
| 6                                       | II. Andantino            | 6'29 |
| 7                                       | III. Allegretto moderato | 1'52 |
| 8                                       | IV. Moderato             | 4'40 |
| 9                                       | V. Allegro vivace        | 1'49 |
| 10                                      | VI. Allegretto. Trio     | 8'52 |

## CD 6

### Quatre Impromptus op.90 D.899

|   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | I. Allegro molto moderato (ut mineur / <i>C minor</i> / c-Moll)       | 9'20 |
| 2 | II. Allegro (Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> / Es-Dur)          | 4'37 |
| 3 | III. Andante mosso (Sol bémol majeur / <i>G flat major</i> / Ges-Dur) | 6'15 |
| 4 | IV. Allegretto (la bémol mineur / <i>A flat minor</i> / as-Moll)      | 7'32 |

### Sonate n°19 D.958 en ut mineur / *C minor* / c-Moll

|   |                   |       |
|---|-------------------|-------|
| 5 | Allegro           | 10'40 |
| 6 | Adagio            | 9'02  |
| 7 | Menuetto. Allegro | 3'36  |
| 8 | Allegro           | 9'00  |

### Douze danses allemandes dites "Ländler" op. post.171 D.790 Twelve German Dances / Zwölf Deutsche Tänze

|    |  |      |
|----|--|------|
| 9  | I. Ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur                  | 1'20 |
| 10 | II. La majeur / <i>A major</i> / A-Dur                 | 0'52 |
| 11 | III. Ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur                | 0'45 |
| 12 | IV. Ré majeur / <i>D major</i> / D-Dur                 | 0'42 |
| 13 | V. Si mineur / <i>B minor</i> / h-Moll                 | 1'05 |
| 14 | VI. Sol dièse mineur / <i>G sharp minor</i> / gis-Moll | 0'53 |
| 15 | VII. La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-Dur    | 0'58 |

|    |   |      |
|----|---|------|
| 16 | VIII. La bémol mineur / <i>A flat minor</i> / as-Moll | 1'08 |
| 17 | IX. Si majeur / <i>B major</i> / H-Dur                | 0'35 |
| 18 | X. Si majeur / <i>B major</i> / H-Dur                 | 0'42 |
| 19 | XI. La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-Dur    | 0'49 |
| 20 | XII. Mi majeur / <i>E major</i> / E-Dur               | 1'00 |

## CD 7

### Sonate n°20 D.959 en La majeur / *A major* / A-Dur

|   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro   | 17'42 |
| 2 | Andantino   | 8'08  |
| 3 | Scherzo <i>Allegro vivace</i> . Trio <i>Un poco più lento</i> | 4'56  |
| 4 | Rondo <i>Allegretto</i>                                       | 12'42 |

### Quatre Impromptus op. post.142 D.935

|   |   |       |
|---|---|-------|
| 5 | I. Allegro moderato (fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll)   | 10'51 |
| 6 | II. Allegretto. Trio (La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-Dur)   | 7'16  |
| 7 | III. Thema <i>Andante</i> . Variations I à V. <i>Più lento</i><br>(Si bémol majeur / <i>B flat major</i> / B-Dur) | 11'06 |
| 8 | IV. Allegro scherzando (fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll)  | 6'11  |

## CD 8

### Sonate n°21 op. post. D.960 en Si bémol majeur / *B flat major* / B-Dur

|   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I. Molto moderato                                  | 21'12 |
| 2 | II. Andante sostenuto                              | 10'11 |
| 3 | III. Scherzo Allegro vivace con delicatezza - Trio | 4'16  |
| 4 | IV. Allegro ma non troppo                          | 8'48  |

### Drei Klavierstücke [Impromptus] D.946

|   |                                      |       |
|---|--------------------------------------|-------|
| 5 | I. Allegro assai. Andante. Andantino | 8'39  |
| 6 | II. Allegretto                       | 10'56 |

# LES SONATES

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 Arthur 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 valse 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 *Wanderer-fantasie*, 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'agencement thématique, ce jeu de construction qui manipule des motifs modulaires de plus en plus minuscules, les développe, les transforme, les imbrique, leur oppose des contrepoids – ce travail sur le matériau musical était la quintessence même du classicisme viennois. Son initiateur Haydn en avait éprouvé les multiples variantes avant que Beethoven explorât toutes les directions de sa dialectique métaphysique, le conduisant jusqu'aux limites de l'abstraction. Si on voulait frapper une formule lapidaire pour définir la différence entre la pensée classique et la pensée romantique, on pourrait se servir de la relation spécifique entre la forme et l'idée : la forme est omniprésente dans les sonates du classicisme viennois, elle domine toujours et partout l'idée musicale. L'inspiration ne peut s'exprimer que si elle se plie aux lois de l'organisation. En revanche, le romantisme ne met pas seulement la forme au service de l'idée : c'est l'idée même qui détermine la forme. Si bien que les principes architecturaux, jusqu'alors rigides, s'assouplissent, passent à l'arrière-plan, font place à une technique narrative fluctuante qui procède souvent par associations et se remet sans cesse en question. Avec la "forme ouverte", le compositeur romantique quitte le domaine préservé de l'équilibre parfait.

Ce que les explications théoriques laissent forcément un peu dans le flou, les sonates de Schubert permettent de l'appréhender très concrètement. Schubert, désespéré par la prétendue suprématie de Beethoven, ne cesse

de confesser dans d'innombrables esquisses, d'innombrables fragments, les tracés que lui cause le souci de la forme ; il croit lui-même se trouver sur un chemin sans issue et ne voit pas que cette prétendue incapacité possède une valeur artistique propre, qui se manifeste précisément dans la recherche créative.

\*\*\*

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 – en ce qui concerne les formes cycliques en général et la sonate pour piano en particulier. 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, comme une 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.

## 1817

La première œuvre qu'achève, dans cette période fiévreuse, un jeune homme âgé tout juste de vingt ans, est la **sonate D. 537**. Composée en mars 1817 dans cette tonalité de la mineur qui jouera toujours un rôle éminent dans l'œuvre de Schubert, elle présente, malgré ses contrastes violents, une remarquable cohérence interne, indéniablement appuyée sur des modèles classiques ;

CD 1

1 - 3

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, sans la moindre transition, intervienne le thème secondaire, paisible et comme incomplet. Des fractures semblables, ruptures d'ensemble qui sont toujours chez Schubert plus signifiantes 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.

Dans le contexte de cette période de quête incessante s'inscrivent des phénomènes marginaux particulièrement remarquables : Schubert teste des tonalités éloignées, affectivement marquées, et des combinaisons hardies qui délaçant généreusement le corset harmonique de la sonate classique. Ainsi, le Si majeur de la **sonate** en quatre mouvements **D. 575**, dont le brouillon autographe est daté, avec une précision inhabituelle, d'août 1817, est décrit par Christian Friedrich Daniel Schubart en accord avec la description du caractère des tonalités habituelle à l'époque : *“Fortement colorée, annonçant des passions sauvages, juxtaposant les couleurs les plus violentes. Colère, emportement, jalousie, rage.”* Il est vrai que la structure harmonique, surtout celle du premier mouvement, donne une impression inhabituelle d'agitation et de nervosité. Au bout de dix mesures seulement, le thème principal, une fanfare fortement rythmée, choque par une modulation en Ut majeur à peine préparée qui remet sérieusement en cause la tonalité fondamentale. Celle-ci semble tout à fait perdue de vue quand survient, après une brève respiration, une variante du thème dans un mélange androgyne de sol mineur et

CD 1

4 - 7

de Sol majeur, contre-sujet chatoyant et irisé de l'impétueuse ouverture. Le reste du parcours est jalonné de pas moins de huit changements d'armure, avec des excursions harmoniques de plus en plus téméraires. Cette extrême inconstance trouve une sorte de variante malicieuse et gaie dans les modulations primesautières du scherzo, réplique alerte à la mélancolie de l'andante précédent et transition avec la joyeuse farandole du finale. Cet *Allegro giusto* conclusif est un des témoignages les plus éloquents de l'humour de Schubert. Un humour qui pour une fois n'a rien de sarcastique.

## 1818

### CD 2

1 - 4

Deux œuvres inachevées (D. 625 et D. 840) permettront une incursion dans l'atelier du compositeur. La **sonate en fa mineur D. 625** que sa tonalité, sa disposition formelle et l'intensité parfois violente de ses sentiments situent incontestablement dans la mouvance de l'*Appassionata*, date de septembre 1818. La perte du manuscrit autographe engendre bien des perplexités. C'est ainsi qu'on ne peut se mettre d'accord sur le nombre et l'ordre de succession des mouvements médians : tandis que certains musicologues plaident pour l'intégration d'un adagio plus ancien en Ré bémol majeur (D. 505) mentionné comme le deuxième de quatre mouvements dans le catalogue d'incipits dû à la main de Ferdinand Schubert, l'unique copie contemporaine, qui figure dans la collection Wittczek-Spaun, présente seulement un scherzo en Mi majeur, remarquable par sa verve ludique et la joyeuse audace de son harmonisation. Les sources des mouvements extrêmes sont également lacunaires. Le premier, sombre et sévère, s'interrompt brusquement au début de la reprise et s'enlise dans des trilles sinistres, comme pour souligner encore l'aspect rhapsodique de l'inspiration. Et deux passages du bouillonnant finale ne sont que fugitivement esquissés à la partie supérieure. Pourtant, malgré les problèmes que pose l'état des sources, cet ouvrage fait indubitablement partie des œuvres pianistiques novatrices de Schubert en raison de sa profondeur et de ses idées originales.

Tout comme la Sonate D.850, 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.

La Sonate en La majeur D.664 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 que 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, Josefine dite Pepi, qui, de l'aveu enthousiaste de Schubert, était *très jolie* et jouait *gentiment* du piano. Les trois mouvements du morceau, 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'enchèvement 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 simple coquetterie destinée à agacer l'attente de l'auditeur, ni trait d'esprit gratuit, mais la conséquence inéluctable d'un développement qui

présente des évolutions thématiques et harmoniques tellement radicales que l'harmonie 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. Nulle trace ici de bourgeoise placidité.

## 1823

### CD 1

8 - 10

Si on peut être surpris de constater que Schubert n'a pas composé, ni même esquissé, de sonates entre 1820 et 1822, la transmutation – dans l'esprit romantique – de la forme sonate traditionnelle en morceau soumis tout entier à une idée poétique unique et contraignante, semble définitivement opérée dans la **sonate en la mineur D.784**, composée au début de 1823. L'idée poétique, c'est ici l'expression spécifique d'un égarement mélancolique et rêveur, qui anticipe en plus d'un point sur le caractère des œuvres tardives. Le thème principal du premier mouvement, avec sa sécheresse d'épure et son harmonisation énigmatique, n'évoque plus que de loin la sonorité du piano, et ses sommets abrupts à l'ample dynamique, quasi orchestraux, font véritablement penser à Beethoven. Il est relayé par l'oasis d'une idée secondaire qui, tel le mirage d'un paysage idyllique, reste en suspens. Même la douceur d'un andante que baigne une ombre étrangement désenchantée cède bientôt la place à des accents tragiques, tandis que l'*allegro vivace* terminal, dans son effervescence inquiète, semble torturé par la même fièvre qui agitera le finale de la sonate en ut mineur D.958. Nul doute possible : avec cette œuvre de la maturité, Schubert a trouvé un style de sonate personnel, à l'intersection de la forme cyclique, du débordement symphonique et de la libre fantaisie. On aurait toutefois tort d'y voir l'indice d'une assurance enfin conquise. Même les œuvres tardives montrent que ce caractère inachevé, ambivalent, toujours si profondément vulnérable, est à jamais indissociable de la créativité schubertienne.

“De tout temps, la fantaisie a été reconnue comme le genre musical dans lequel l’art du compositeur, libéré des chaînes de la forme, peut se déployer de façon visible et éprouver totalement sa valeur.” Cette phrase annonçant dans le *Wiener Zeitung* du 24 février 1823 la parution de la **Wandererfantasie D. 760** ressemble à un slogan publicitaire. Non contente d’évacuer astucieusement la discussion longue et passionnée sur la prééminence de l’inspiration spontanée ou de l’ordonnancement planifié, elle ne laisse rien transparaître du dilemme auquel le maître du lied viennois se trouvait systématiquement confronté quand il s’efforçait, dans l’ombre de Beethoven, de composer des sonates pour piano. Jusqu’à l’avènement du romantisme, fantaisie et sonate passaient pour des genres diamétralement opposés, reposant sur des principes esthétiques inconciliables, exclusifs l’un de l’autre. Mais Schubert ne pouvait (ne voulait ?) tracer une séparation franche entre la liberté et la loi, ses développements vagabonds anéantissant trop souvent l’espoir d’une stricte cohérence. Dans ces moments-là, il perd la forme de vue : les idées s’émancipent et il semble impossible d’aboutir à une conclusion convaincante de l’argumentation. Cela explique la quantité de fragments erratiques ou de cycles fragmentaires qui bordent le chemin conduisant à ses sonates pour piano. Ce sont les jalons d’une évolution laborieuse qui n’atteindra son terme univoque et définitif – si elle l’atteint jamais – que très tard.

Si la lutte avec la grande forme cyclique représentait pour Schubert un problème particulièrement ardu, ses fantaisies sont-elles une sorte de capitulation face aux exigences de la sonate ? Tout au plus de nom. En réalité, c’est la même tâche qu’il s’impose ici, mais en inversant la perspective : si les sonates présentent maints traits d’improvisation, les fantaisies se plient à des schémas qui rappellent ceux de la sonate, s’attaquant mine de rien au modèle classique sous le camouflage d’une forme libre. Une observation attentive révèle notamment que la *Wandererfantasie* en Ut majeur D. 760 est un parfait exemple de *Grande Sonate* avec ses quatre mouvements traditionnels – encore que sillonnés d’improvisations –, sections clairement délimitées

dont, selon un procédé très moderne, une cellule rythmique unique assure la cohérence. Comme beaucoup d'autres pièces instrumentales de Schubert, elle prend appui sur un lied existant. C'est ainsi que les variations de l'adagio en ut dièse mineur sont fondées sur un thème emprunté au *Wanderer* ("Le Voyageur"), lied composé six ans plus tôt et dont les paroles, dues au poète du dimanche Georg Philipp Schmidt, mettent une fois de plus en scène l'étranger solitaire – ce personnage qui, *alter ego* poétique du compositeur, hante tous ses psychogrammes. Les autres mouvements étonnent par les variations haletantes, impétueuses du motif du *Wanderer*, par la vitalité intacte qu'exhale une passion effervescente couplée avec un panache pianistique d'un brio sans exemple dans les œuvres pour clavier de Schubert.

## 1825

CD 2

9 - 10

Deux ans plus tard, en avril 1825, un autre projet ambitieux devait être abandonné prématurément. Abandonné ? Il serait peut-être plus judicieux de décrire la **sonate en Ut majeur D. 840** – baptisée du nom éloquent de *Relique* par l'éditeur de la première édition de 1861 – comme une mine de matériaux destinés aux trois sonates achevées de l'année 1825. On trouve par exemple des correspondances hautement significatives entre les thèmes initiaux des sonates D. 840 et D. 845 : timide motif à l'unisson, brèves questions suivies de réponses tout aussi brèves, couleurs orchestrales. Frappants aussi, sans parler de la parenté typologique de mouvements médians empreints d'une émotion paisible, les motifs de danse, et un ton populaire de plus en plus manifeste qui marquera toujours davantage les œuvres tardives. Cette *Relique* est un véritable monument, moins en raison de ses dimensions imposantes que de son esprit sublime, de l'audace inouïe avec laquelle l'ordre des tonalités casse le moule classique de la forme sonate, et du déploiement concentré – et pourtant quasi symphonique – du matériau sonore. Pourquoi l'œuvre a-t-elle finalement échappé au contrôle du compositeur, si bien que les troisième et quatrième mouvements ne sont guère qu'une esquisse plus ou moins poussée ? Il est



sans doute impossible de trouver à cette question une réponse satisfaisante. Toujours est-il qu'à la fin du mois de mai de cette même année 1825, Schubert termine donc sa grande **sonate en la mineur D. 845**, la première qu'il destinât à la publication, et qui parut effectivement à Vienne un an plus tard sous le numéro trompeur d'opus 42. Cette œuvre dédiée à l'archiduc Rodolphe, élève princier de Beethoven et pianiste médiocrement doué, exigeait, selon le jugement d'un contemporain, d'être jouée "*par un pianiste capable de penser, car elle n'est comparable qu'aux plus grandes et plus audacieuses sonates de Beethoven*". Le premier mouvement est une variante capricieuse et extrêmement subjective de la forme sonate, dans laquelle trois sujets fortement individualisés s'affrontent en modifiant sans cesse leurs rapports de force. Pourtant, ici aussi, le compositeur escamote le plus souvent l'opposition traditionnelle pour créer une antithèse organique à la dialectique abrupte de Beethoven en saturant les sonorités, en changeant sans cesse la perspective, en modifiant insidieusement les coloris. Seul, le grand crescendo dramatique de la coda, poignant malgré son étrange emphase, pose une énigme tant il rappelle avec insistance l'irréfutable hiérarchie thématique de la sonate classique. Que devons-nous entendre ? S'agit-il d'un hommage tardif aux formidables modèles de la génération précédente, l'adhésion grandiloquente à leurs idéaux ? Ou est-ce l'annonce de ces apothéoses démesurées que nous retrouverons dans la grande Symphonie en Ut majeur D. 944, terminée trois ans plus tard, mais commencée vraisemblablement en été 1825 ? Schubert, ce maître de l'ambivalence subtile, cesse d'être intelligible chaque fois que son discours se fait affirmatif.

L'*Andante* qui suit est d'une tout autre venue. Un thème d'allure aussi aimable qu'anodine se dissout dans des variations dont la luxuriance témoigne d'une imagination quasi illimitée. Elles affirment progressivement une autonomie angoissante, perdent pour finir la trace de la cellule initiale, et mènent le mouvement à son terme dans les sonorités floues d'accords en triolets. Le *Scherzo* surprend par son rythme syncopé et la structure asymétrique de ses périodes de cinq mesures : ce n'est pas par hasard que ces hardiesses

insolentes, qui ne s'apaisent que dans les arabesques chantantes d'un trio séraphique, rappellent le modèle beethovénien du genre. Pour finir, un *Rondo* primesautier. Cet *Allegro vivace*, que des croches infatigables poussent vers un but incertain, offre un bon exemple de la gaieté spécifique à Schubert – une allégresse effrénée qui évoque, plus que la joie véritable, l'exubérance de la folie.

#### CD 4

1 - 4

Si le numéro D.664 peut encore à maints égards être considéré comme la dernière et la plus ambitieuse des sonates de jeunesse, le **D. 850** ouvre définitivement la voie à la triade substantielle des dernières années. Cette pièce en ré mineur composée en août 1825 à Bad Gastein pour le pianiste Carl Maria Bocklet est bien plus extravertie et bien plus virtuose qu'aucune des précédentes sonates, et largement dépourvue de cette ambiguïté exacerbée que Schubert avait coutume d'emprunter au lied pour l'appliquer à la musique instrumentale. Les thèmes en sont surprenants d'audace et de mordant, le rythme impétueux dans les répétitions d'accords et les triolets véloces du premier mouvement. Mais ce qui semble au début investi d'une énergie toute beethovénienne ne tarde pas à se nuancer de schubertisme dans les digressions harmoniques qui en pervertissent le sens ; moins intime, moins rêveuse que les pièces précédentes, celle-ci n'en présente pas moins une grande diversité de couleurs rhétoriques et de valeurs intrinsèques, diversité à laquelle s'ajoute comme un mystère insondable.

Bien loin d'être aussi chantant que la plupart de ses mouvements lents, et sans cesse traversé par les réminiscences des turbulences rythmiques de l'*Allegro* initial, le deuxième mouvement, curieusement affecté de l'indication *con moto*, rappelle davantage l'univers sonore du poète Schubert. Son vocabulaire harmonique quasi illimité souligne l'intensité lumineuse, comme éclairée de l'intérieur, des formulations thématiques. Après les attaques agressives d'un *Scherzo* abrupt dans le dynamisme de son argumentation contrastée, et qu'interrompt de façon inattendue un trio méditatif, le rondo final semble d'abord un retour immotivé dans la sphère d'une inoffensive cordialité. La bonhomie popu-

laire d'un thème principal *facétieux* avait même violemment déplu à Robert Schumann – pourtant ardent admirateur de son cadet –, qui avait déclaré ce mouvement “injouable”. Mais la délicatesse du compositeur est telle que la simplicité du matériau musical ne sombre à aucun moment dans l'inanité. Bien plus : Schubert sidère une nouvelle fois son auditeur en retenant discrètement le tempo des dix dernières mesures, dont il casse progressivement le mouvement. Le dernier mot revient au seul début du thème principal – laconique, narcissique, mais avec des accents d'une coquetterie singulière. Et cela aussi est un trait fondamental du romantisme : l'ironie légère.

## 1826

Comparées à la fermeté de la dialectique beethovénienne, dont le formidable aplomb semble viser en permanence à la perfection des formes, même les sonates de Schubert les plus tardives ont l'allure de premiers pas mal assurés. Quand les thèmes fondamentaux se font entendre pudiquement, rien ne semble décidé, le but n'est pas clairement défini, les chemins ne sont pas ouverts ; c'est comme une quête en territoire inconnu. Quand on affirme que toute la vie de Schubert n'a été qu'une lutte épuisante pour conquérir la forme, une forme bien à lui, capable de traduire ses inspirations vagabondes et ses sentiments capricieux, c'est bien plus qu'un lieu commun. Voir dans la primauté de l'idée sur la forme un manque de maîtrise et de maturité serait absurde – la preuve : cette fluidité sans autre but que son cheminement même est un principe qui, loin d'être jamais contesté ou dépassé au cours de l'évolution de l'artiste, ne cessera de s'émanciper. L'un des plus fascinants exemples en est la dix-huitième des vingt-deux sonates complètes, écrite en octobre 1826, deux ans avant la mort prématurée du compositeur. Sortie en avril 1827, la version gravée porte le titre *Fantaisie ou Sonate*, qui montre bien la perplexité ressentie par l'éditeur viennois Tobias Haslinger devant le style indécis de cette œuvre chatoyante. En effet, le travail de Schubert remettait en cause pour longtemps la frontière naguère clairement tracée entre écriture rigoureuse et discours libre.

Le premier mouvement de cette **sonate en Sol majeur D.894**, ample récit lyrique aux allures d'improvisation empreint d'une gravité douce, fait presque totalement abstraction des oppositions thématiques, reportant les contrastes sur l'ambiguïté d'une perpétuelle oscillation entre modes majeur et mineur. Il s'ouvre sur un thème méditatif, apparemment étranger au tempo, ce qui l'apparente – et peut-être pas fortuitement – au début du quatrième concerto pour piano de Beethoven. Le deuxième thème introduit, de façon quasi incidente, un mouvement dansant, générateur de tensions qui se déchargent au cours du développement en quelques éclairs saturés d'émotion dramatique, avant que la reprise cède à nouveau la place à la sérénité de l'introduction. Tout aussi original, l'*Andante* de forme "grand lied" adopte le ton et l'humeur des lieder pour piano, confondant les domaines de la musique vocale et de la musique instrumentale. Archaïsant et pourtant éthéré, le menuet, intermezzo chorégraphique au trio baigné d'une étrange lumière surnaturelle. Un reflet de sa gaieté vigoureuse, voire rustique, éclaire encore l'univers du *Rondo* final, qui n'est qu'apparemment superficiel, et dont le pouvoir de fascination réside dans ces inépuisables modèles d'ombre et de lumière si fondamentalement caractéristiques du langage musical de Schubert. La sonate se termine aussi rêveusement qu'elle a commencé : avec la répétition laconique d'un accord dérivé du motif initial.

## 1828

*"Il est vrai qu'aussi facilement qu'il puisse oublier, le monde remarque cependant presque toujours ce qui sort de l'ordinaire, même si je suis tenté de le comparer à un troupeau de vaches, qui lève la tête lorsqu'un éclair illumine le ciel et se remet ensuite paisiblement à brouter ; Schubert, Paganini, Chopin furent de tels éclairs."* On peut certes reprocher à Robert Schumann de comparer les hommes à des bovins et peut-être aussi de mettre Paganini, téméraire acrobate du violon et sensationnel prestidigitateur parmi les compositeurs, sur le même pied que les deux génies les plus sublimes de son temps. Il faut

pourtant admettre que Schumann possédait un instinct infallible pour reconnaître les esprits brillants quand le grand public ne leur accordait encore que peu d'attention. Il fut ainsi un fervent admirateur d'Hector Berlioz, de Chopin aussi bien sûr, mais surtout de Schubert dont la biographie, assez malheureuse et riche en anecdotes, sert parfaitement et durablement le séduisant cliché du génie méconnu demeuré dans l'ombre de Beethoven. Sa mélancolie, apparentée à celle d'un Caspar David Friedrich, est l'expression d'une conception de la vie éminemment romantique, qui désespère de pouvoir concilier l'idéal et la réalité et dans laquelle l'homme a le sentiment de s'être douloureusement éloigné de la nature. Exprimée d'une manière particulièrement pénétrante dans le *Voyage d'hiver*, écrit tout juste un an plus tôt, cette nostalgie existentielle jette aussi une ombre sur la **sonate en ut mineur (D. 958)**, la première de cette triade d'œuvres que Schubert composa au cours de l'été 1828, quelques mois à peine avant sa mort prématurée. Il eut encore le temps de la jouer lui-même, peu de temps après l'avoir achevée, lors de ses soirées presque familiales, et elle fut *chaudement applaudie*. Une inquiétude, provoquée par l'ambiguïté des impressions, règne dans cette sonate, même là où un ton agréable succède à des accents de fureur démoniaque, ce qui semble manifestement contredire notre affirmation. Ainsi, le finale, souvent mal compris, n'est certainement pas une joyeuse tarentelle ; il s'agit bien plus d'une danse carnavalesque, ambivalente, morbide même, qui ne mène nulle part, tourne en rond, et se perd finalement dans le néant.

Certes, la triade des dernières sonates, dédiées à Johann Nepomuk Hummel, semble au sein de son œuvre tardive un bloc formidable et cohérent, mais à y regarder de plus près, on voit que, même ici, c'est le processus de la recherche qui l'emporte sur l'énoncé des objectifs. Schubert, en proie à une fièvre créatrice quasi surhumaine, composa ces pièces à la fin de l'été 1828, à peine deux mois avant sa mort, alors que crises morbides et déceptions professionnelles se faisaient déjà aiguës. Sa musique était considérée comme tourmentée, méditative, pas assez brillante ; ne correspondant plus qu'à un

CD 6

5 - 8

goût marginal, elle se trouvait reléguée dans l'ombre de ces morceaux de salon produits par des Viennois à la mode comme Friedrich Kalkbrenner, délaissée pour l'étourdissante virtuosité acrobatique d'étrangers adulés des auditeurs. Dans les concerts publics, c'est à peine si l'on entendait encore les œuvres de Schubert, désormais réservées à ces soirées domestiques devenues une institution, ces *schubertiades* qui soumettaient obstinément aux oreilles d'un auditoire trié sur le volet toutes les nouveautés sorties de la plume du génie presque oublié.

## CD 7

1 - 4

Effectivement, les dernières sonates ébauchent toute une philosophie originale du monde et de la vie. Tout aussi bien que les ambivalences des *lieder* de la maturité, elles permettent d'étudier cette dialectique de l'être et du paraître que nous évoquions au début. Dans le cas de la **sonate en La majeur (D. 959)**, dont le caractère semble opérer une médiation entre la dramatique austérité de l'ouvrage précédent, en ut mineur, et la douceur contenue du Si bémol majeur de la dernière sonate, c'est l'éclatante vigueur rythmique de l'accord initial qui indique des pistes trompeuses. Ses contours ne tardent pas à se diluer ; la stabilité de l'harmonie majeure est ébranlée. Sur l'arrière-plan d'un mouvement de sonate composé selon les règles, l'auditeur est surpris par des éclairages harmoniques perpétuellement changeants ; des idées nouvelles posent énigme sur énigme, engendrant des fantasmagories qui finissent par envahir l'œuvre tout entière et ne sont jamais définitivement élucidées. Si bien que, pour finir, les brumes mystérieuses de la coda semblent ravir jusqu'à des sphères insoupçonnées l'accord si solide du début. Fallacieux aussi, le lyrisme résigné, calme et, dans l'ensemble, mélodique de l'andantino en fa dièse mineur. Déchiré par l'incursion violente, menaçante, de la partie centrale, enfer chromatique inouï dont les traits fantastiques surprennent par une palette pianistique futuriste qui annonce Schumann, le mouvement met longtemps à s'apaiser. Le scherzo, un intermezzo qui n'est capricieux qu'en apparence, pièce enjouée, mais dont les attitudes tirant parfois sur le grotesque dissimulent partout des dangers aux aguets, ne prépare guère à un finale qui compte parmi

les créations les plus originales de Schubert. Hésitant entre la cantilène et le morceau de bravoure, ce mouvement reprend le matériau thématique d'une sonate D. 537, mêlant sans cesse les éléments du rondo et de la forme-sonate. Ici aussi, des modulations et des tours inattendus décrivent un jeu de pistes et de labyrinthes que l'on pourrait prolonger indéfiniment. C'est ainsi que la coda, rappelant l'ouverture théâtrale du premier mouvement, conclut, de façon péremptoire et comme arbitraire, un modèle de sonate unique dans sa polysémie idéale et formelle.

L'exemple de la **sonate 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.

CD 3

5 - 8

La dernière sonate pour piano de Schubert a toujours posé des problèmes à ceux qui prétendent interpréter toute œuvre musicale comme l'expression concrète d'un épisode biographique. Aucun doute, le compositeur, gravement malade, devait avoir senti sa fin prochaine lorsque, le 26 septembre 1828, cette **sonate D. 960** mit le point final à son majestueux triptyque. Et pourtant, aucun des sempiternels clichés associés au "chant du cygne" instrumental ne semble pouvoir s'appliquer à cette étrange symphonie pianistique. Le pessimisme, le désespoir, les lamentations en sont le plus souvent absents, les accents funèbres d'un testament musical ne s'imposent nulle part, à peine si l'on perçoit çà et là l'écho d'un *Voyage d'hiver* pour piano. Nulle trace ici de ce déchirement émotionnel et formel, caractère essentiel des deux sonates précédentes en ut mineur et en La majeur. La sonate en Si bémol majeur apparaît bien plutôt comme leur antipode lyrique, comme un retour à l'univers sonore du lied : presque toute en mélodies souriantes et sans prétention, point du tout dramatique, avec une pulsation apaisée par la répétition incertaine de l'indication "moderato", tout au plus est-elle par endroits assombrie par le voile d'une mélancolie légère. Que voilà donc une conclusion étrangement irrésolue ! Sans trace de virtuosité péremptoire, elle n'est pas davantage adieu paisible.

Pour déterminer de façon convaincante la place exacte de cette sonate, il faut se référer une dernière fois à la notion schubertienne de la forme. La dichotomie thématique classique, avec sa logique et son équilibre architectural, semble ici – notamment dans le premier mouvement – totalement évincée au profit d'un dessin qui se prolonge capricieusement, se dilue en associations improvisées, et dans lequel fusionnent des idées apparentées. Jamais encore Schubert ne s'était laissé guider à ce point par les seules sonorités. Des contrastes légers, délicatement nuancés, parfois presque imperceptibles, animent la composition sans la dominer. En cela, la dernière sonate est le sommet, l'aboutissement d'une évolution stylistique cohérente ; elle exprime en quelque sorte le *credo* esthétique de Schubert. Alors que les deux premières pièces de la grandiose triade semblent lutter encore une fois avec le modèle



titanesque de Beethoven, recherchant, avec une ardeur combative, des solutions nouvelles à des problèmes stylistiques, la forme plus contemplative de la sonate en Si bémol s'enferme dans l'univers mental propre à Schubert, comme s'il avait atteint avec elle un but concret. Ce jeu subtil et pourtant bouleversant avec la lumière et la couleur, la mélodie et la plainte, qui se substitue à l'opposition dialectique, la sonate le mène jusqu'à la perfection – peut-être même, pour la première fois sans doute dans l'œuvre entier de Schubert, le mène-t-elle jusqu'à une assurance surprenante, bien que douloureuse et résignée. L'exemple type, dans le style tardif de Schubert, de cette concentration ultime, c'est l'*Andante* en ut dièse mineur, que sa simplicité désincarnée apparente au mouvement en fa dièse mineur de la sonate précédente, amputé toutefois de cet élément perturbateur qu'est le diabolique volet central. Le scherzo lui-même – à jouer *con delicatezza* et donc à des lieues des vigoureux scherzi beethovéniens – s'intègre parfaitement à la conception d'ensemble, refuse le sarcasme, sacrifie l'impulsivité rythmique à l'inspiration mélodique, formant une transition inéluctable vers la simplicité lapidaire du finale.

Cette sonate est-elle donc vraiment dépourvue des célèbres points d'interrogation si fréquents dans les compositions de ce sceptique, et qui lui permettaient de remettre en question sa propre philosophie ? Du soleil partout ? Ni ambiguïtés, ni hésitations, ni doutes ? Si tel était le cas, il serait impossible que Franz Schubert en fût l'auteur. En vérité, des contradictions – soigneusement dissimulées – émaillent l'œuvre du début à la fin, depuis le trille inquiétant à la basse qui, dans le mouvement initial, ébranle discrètement le thème principal, jusqu'à la coda du finale, qui soumet l'omniprésent motif central à des modulations de plus en plus déconcertantes, jusqu'à ce que le flot musical se tarisse brusquement, pour se clore sur le presto fougueux et inattendu du postlude. Quel sens l'auteur attribuait-il à ce morceau de bravoure rapporté ? La recherche d'une réponse nous conduit sur le terrain mouvant de l'ironie romantique. La seule chose sûre, c'est que ces finales triomphants ont presque toujours chez Schubert quelque chose d'outrancier, d'équivoque, de factice.

## LES RECUEILS DE PIÈCES ISOLÉES

CD 5

5 - 10

Quand on songe au scepticisme réitéré de Schubert à l'encontre des grandes formes rigides, on ne s'étonne pas de voir le maître viennois se consacrer tout particulièrement à la miniature. Outre d'innombrables danses et variations, on trouve quatre célèbres recueils de pièces de caractère : les deux volumes des *Impromptus* (D. 899 et 935) de 1827, les *Klavierstücke* (D. 946) composés l'année même de la mort du compositeur et les **Moments musicaux** (D. 780), écrits entre 1823 et 1827, et qui ne forment *de facto* pas un cycle homogène. Bien que ces pièces soient rien moins que des bluette sentimentales, fleurons d'une époque où la bourgeoisie triomphante se complaisait dans la musique de salon, la postérité les a trop souvent tenues pour des fadaïses, et elles ont joué un rôle décisif dans l'élaboration d'une certaine idée qu'on se fait de Schubert, image aussi funeste que soigneusement cultivée, esquissée d'un trait sûr par son biographe Hans Gal. Il montre le compositeur *en costume Biedermeier, un aimable sourire aux lèvres*, l'invoque comme le *représentant idéal de la bonhomie viennoise, des plaisirs bourgeois d'un temps révolu*. Mais en réalité, les *Moments musicaux* – ce titre barbare de la première édition, gravée à Vienne par Leidesdorf, devait être corrigé par la suite – font partie des compositions les plus novatrices de Schubert : dépourvus de fioritures dans l'expression, libres de contraintes qui s'imposent aux formes monumentales, ils sont pourtant pleins de contrastes. On se trouve ici, et souvent de façon plus évidente encore que dans les sonates, confronté aux mystères spécifiques du verbe schubertien : surprises parfois inquiétantes, pases brutales et revirements énigmatiques, mélodies tournant sur elles-mêmes sans but apparent, phrasé arbitraire, modulations hardies, harmonies équivoques. C'est l'univers désenchanté des lieder et des cycles de la maturité, leur profondeur secrète et leur mélancolie douloureuses à peine cachées sous la surface aimable des mélodies populaires ; c'est lui qui projette son ombre sur le miniaturisme instrumental d'une idylle évanouie. Celui qu'on tenait pour un brave petit bourgeois s'y révèle le prophète d'une époque nouvelle.

L'on n'ignore pas que même cet original, qui vivait dans les hautes sphères de l'esprit, flirta pourtant çà et là avec les plaisirs de la popularité. Ses 452 danses pour piano, un véritable trésor, vinrent enrichir un genre qui jouissait alors d'une immense faveur.

Prudence cependant : ce serait une erreur de ne voir, dans ce bouquet de valse, d'écossaises ou de menuets, que de simples articles de mode ou de purs exercices de doigté, qu'un génie aurait composés à la va-vite. Les miniatures de Schubert sont tout sauf des produits fabriqués à la chaîne pour des salons avides de plaisirs, à la conception desquels auraient présidé l'esprit petit-bourgeois et la douceur de vivre viennoise. Elles s'accordent parfaitement avec les grandes formes dans la mesure où dans les longues sonates, symphonies et quatuors, Schubert réserve toujours une place à l'air de danse ou à l'élément dansant. Que de dangereuses trappes nous guettent sous la surface familière des petites compositions soi-disant anodines de Schubert : de cela témoignent avec éloquence les **Danses allemandes (D. 790)**, écrites en 1723. Des surprises harmoniques et des irritations émotionnelles, qui ne sont peut-être pas aussi nettement développées que dans les sonates et les impromptus mais qui produisent presque autant d'effet, viennent assez fréquemment assombrir l'image d'un enjouement de bonne compagnie.

S'il existait déjà auparavant, le "Klavierstück" n'atteint son apogée qu'à l'époque romantique ; lyrique, non assujéti à une forme fixe, il compte parmi les genres musicaux que Schubert utilisa d'une manière très personnelle. En donnant au premier recueil de "morceaux pour piano", paru en 1827, le nom, qui n'est pas authentique, d'"**Impromptus**" (D. 899), l'éditeur viennois Haslinger sacrifiait à l'idée alors à la mode selon laquelle ces pièces n'étaient que de simples esquisses sans grande importance, tracées d'une main légère. Il s'agirait donc de musique composée au pied levé, improvisando en quelque sorte ? Cette supposition est totalement fautive car, en fait, les impromptus de Schubert marquent la naissance de la pièce caractéristique (ou pièce de genre) romantique par excellence ; ils ne sont pas moins profonds, concentrés

CD 6

9 - 20

CD 6

1 - 4

et travaillés que les grandes sonates et s'ils demeurent proches, sur le plan stylistique, des morceaux, portant parfois le même nom, de Fields, Tomášek et Voříšek, ils sont cependant parvenus à une bien plus grande maturité. Ce fut précisément parce qu'ils étaient très difficiles que Haslinger hésita à les publier. Dans un premier temps, seuls les deux premiers morceaux furent imprimés, les autres ne suivirent que dix ans après la mort de Schubert – et qui plus est, défigurés par les retouches téméraires de l'éditeur. A cause de leur profondeur, ces pièces de Schubert étaient en contradiction trop manifeste avec ce que l'on attendait d'un genre artistique qui ne voulait être rien d'autre qu'un aimable divertissement. Un éditeur soucieux de ne prendre aucun risque éprouvait donc quelque réticence à les faire figurer dans ses collections. Le **deuxième recueil** d'improptus (D. 935) ne connut d'ailleurs pas un sort meilleur. Tous les morceaux furent refusés par Schott, un éditeur de Mayence, sous prétexte que, *“pour de simples bagatelles, ils étaient trop ardu, et que la France leur réserverait un mauvais accueil. Mais si jamais vous composez, dans une tonalité plus facile, quelque chose qui, tout en étant brillant, présenterait moins de difficultés, écrivait Schott en conclusion à sa lettre, n'hésitez pas à nous l'envoyer”*. Le goût parisien, à l'aune duquel l'on mesurait toute chose à l'époque, fut l'obstacle qui barra, provisoirement, la route à Schubert.

## CD 7

5 - 8

## CD 8

5 - 7

Les trois **Klavierstücke D. 946** furent composés la même année que les dernières sonates, quelques mois auparavant. À côté des *Moments musicaux* et des *Impromptus*, ils mènent au sein du répertoire une existence curieusement effacée. On ne sait pas non plus si Schubert avait prévu de les publier. Peut-être avait-il été découragé entre-temps par l'accueil extrêmement réservé fait aux premiers morceaux, qu'éditeurs et interprètes avaient trouvé trop peu accessibles, trop méditatifs, pas assez “français”. Il fallut donc attendre 1868 pour que la gravure révèle au public ces miniatures pensives, dont la subtilité dépouillée de toute mièvrerie annonce de loin les *Klavierstücke* lyriques de Schumann ou de Brahms, mais dont le double visage – tantôt véhément,

fiévreux, déchiré, tantôt intime, mystique, visionnaire – porte l’empreinte indéniable de l’univers mental de leur auteur. Une note fulgurante dans le journal de Schubert trahit la précision avec laquelle il interprétait les signes de l’évolution du goût, et le regard critique qu’il portait sur un pianisme obsédé par la technique et la virtuosité : *“Ô inspiration ! Joyau suprême de l’homme, source inépuisable où boivent les artistes aussi bien que les savants ! Reste parmi nous, même si bien peu de gens te reconnaissent et t’honorent, pour nous garder de cette soi-disant raison, de cet horrible squelette dépourvu de chair et de sang !”* Vœu pieu, bientôt écrasé par les chars triomphants d’une légion bruyante d’infatigables dompteurs de clavier, qui allaient – pour bien longtemps, hélas – éclipser la musique de Schubert.

ROMAN HINKE

*Traduction : Brigitte Hébert (sauf CD 6 : Elise Harter)*

## THE SONATAS

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 the Viennese native'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 very young 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 and 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 and repeatedly play his newest waltzes until an endless cotillion had run its course, so that the short, corpulent, and sweating little man was able to regain his composure again only at the modest supper. No wonder that he sometimes ran away 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 manual demands was undoubtedly technically beyond the composer's own capabilities. In vain one seeks here lightning

scale passages and furious thunderstorms of 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 its entirely 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.

Thematic elaboration, the constructive playing with even the smallest motivic derivations, developing and transforming, intertwining and counterbalancing them – this shaping and moulding of the musical material is what determined the nature of the Viennese classical style. Haydn gave birth to the idea and tried out its viable options for variation before Beethoven exploited every aspect of its metaphysical dialectic and, at the same time, pushed it to the limits of abstraction. If one were to attempt to squeeze the difference between the Classical and the Romantic turn of mind into a handy rule of thumb, the specific relationship between form and thought would serve as well as anything: form is omnipresent in the sonata movements of the Viennese Classical School – indeed it thoroughly and persistently governs the musical thought. No idea may be articulated if it does not conform to the rules of the formal structure. In Romanticism, on the other hand, the form serves the idea – in fact, it is the idea that dictates the form, with the result that the hitherto strict architectural principles are progressively relaxed, thrust into the background, give way to a flowing, frequently associative type of narrative discourse, and are constantly being called into question. With his so-called open form, the Romantic quite deliberately forsakes the sheltered world of perfect balances.

That which must remain relatively hazy in a theoretical discussion of this kind may be examined with particular pertinence in Schubert's sonatas. Despondent at what he considered to be the invincible superiority of Beethoven, he repeatedly evinced his struggle with musical form in innumerable sketches and fragments. Believing himself to be engaged in a hopeless undertaking, he lost sight of the characteristic artistic value of his supposed impotence – the value that manifests itself precisely in the creative impulse of his quest.

\*\*\*

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 – with regard to multi-movement forms in general, and the piano sonata in particular. 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.

## 1817

### CD 1

1 - 3

The earliest complete work from this time of feverish creativity for the young man who had just turned twenty is the **Sonata D537**. It was written down in March 1817 and is in A minor, a tonality that was again and again to play a crucial role across the whole spectrum of Schubert's oeuvre. Its remarkable inner unity (despite the presence 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 entrance, 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.

Among the particularly striking side effects connected with this period of restless searching is Schubert's experimentation with remote, emotionally heightened keys and bold tonal associations that go far to unlace the harmonic corset of the Classical sonata movement. This is how B major, the key of the four-movement **Sonata D575**, whose draft manuscript is (with unusual precision) dated 'August 1817', is described in Christian Friedrich Daniel Schubart's then-current description of the characteristics of the different tonalities: 'Highly coloured, indicating wild passions, composed of the most lurid colours. Rage, fury, jealousy, frenzy.' And the harmonic scheme of the first movement, in particular, does indeed produce an extraordinarily restless and nervous effect. After only ten bars the rhythmically clear-cut, fanfare-like first subject shocks us with a barely prepared shift to C major, thus seriously casting doubt on the tonic key. The latter seems to disappear entirely from view when, after a short pause for breath, a variant of the motif enters in an androgynous mixture of G major and G minor – a gleaming, iridescent alternative scenario to the impulsive opening section. The subsequent itinerary of the movement takes in no fewer than eight changes of key signature, in the course of which the harmonic excursions become ever more reckless. We meet a sort of cheerful, sly variation on this excessive capriciousness in the blithely modulating Scherzo, which has up its sleeve a cheeky riposte to the prevailingly nostalgic tone of the preceding Andante, and builds a bridge to the merry 'last dance' of the finale. This concluding Allegro giusto, like almost no other movement of his, provides eloquent testimony of Schubert's humour – here, for once, wholly devoid of sarcasm.

CD 1

4 - 7

## 1818

### CD 2

1-4

Two unfinished works will provide us with an insight into Schubert's compositional workshop. The **Sonata in F minor (D625)**, which in its key, its formal layout and its intense, occasionally impetuous emotional atmosphere clearly takes Beethoven's 'Appassionata' as its reference, dates from September 1818. The loss of the autograph has caused confusion on a number of points. Hence there is no unanimity on the number and order of the middle movements: whereas many specialists plead for the insertion of an Adagio in D flat composed at an earlier date (D505), which the manuscript thematic catalogue drawn up by Schubert's brother Ferdinand indicates as the second of four movements, the only contemporary copy, from the Witteczek-Spaun collection, merely contains a Scherzo in E major, remarkable for its playful humour and harmonic impudence. The outer movements, too, have come down to us only in sketchy form: the shadowy, recalcitrant first movement unexpectedly breaks off at the entrance of the recapitulation, and quite simply peters out in lugubrious trills, as if to underline the rhapsodic streak in the invention. In the fiercely hot-headed finale, too, there are two passages that are only cursorily sketched out in the treble. Yet despite the far from unproblematic state of its sources, this is a work whose originality and profundity of thought undoubtedly earn it a place in the ranks of Schubert's revolutionary piano compositions.

## 1819

### CD 4

5-7

Like the Sonata D850, the **Sonata in A major D664** 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 recognised in the 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 Zwillingbrüder*. 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 in A major D664 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 its gentle, song-like tone, which is frequently reminiscent of Mozart's 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 persistently veiled principal 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 feeling are exposed. Or when, in contravention of the Classical rules, he blurs the harmony of the entrance of the recapitulation of the dance-like final movement, this is not a mere coquetish flirting with the listener's expectations, not a joke for its own sake, but the compelling consequence of a development section that produced such fundamental thematic and harmonic elaborations that the movement cannot be forced back into the mould 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. Nowhere is there the slightest trace of any complacent peace of mind.

## 1823

### CD 1

8 - 10

Whereas, surprisingly, no completed sonatas, nor even autograph sketches for any, are recorded for the years from 1820 to 1822, the reinterpretation of the conventional form of the sonata in the Romantic sense of a concise poetic idea already seems settled once and for all in the **Sonata in A minor D784** of early 1823. The 'poetic idea', here, means the specific expression of a bewildered, forlorn melancholy, which in many respects anticipates the characteristics of the late works. The main idea of the first movement, as it makes its entrance, seems a meagre rough sketch, harmonically puzzling and almost entirely alien to the sound of the piano. Here, in fact, we are close to Beethoven, in these jagged, dynamically wide-ranging, well-nigh orchestral culminations, relieved by the oasis of a second subject that, like the illusion of an idyll, remains without consequence in formal terms. Even the tenderness of the Andante, itself overcast and strangely cheerless, soon gives way to baneful tones, whilst the concluding Allegro vivace seems to be driven by the same agonising restlessness as the finale of the late C minor Sonata D958. No doubt about it: with this mature work Schubert found his own personal tone for the sonata, somewhere in the area of conflict between cyclic form, symphonic escalation and free fantasy. It would be quite wrong, however, to assume that this could be a sign of new, long-fought-for confidence. The late works, too, show all too clearly that the incomplete, the ambivalent, and, ever present, the oh-so-vulnerable, remained all his life intrinsically bound up with Schubert's creative nature.

### CD 2

5 - 8

'The fantasy has always been acknowledged as being the musical genre in which the composer's art, free from the shackles of form, can be most plainly deployed, and prove its full worth.' These words, with which the *Wiener Zeitung* of 24 February 1823 announced the first publication of Schubert's **'Wanderer' Fantasy D760**, read like an advertising slogan. Not only do they skilfully dispose of the long and fervently waged artistic feud over the precedence of

spontaneous inspiration or of method and order; they also do not give the slightest inkling of the dilemma in which the aforementioned Viennese master of song found himself whenever he toiled over cyclic instrumental genres in the shadow of Beethoven. Fantasy and sonata were still considered until the rise of Romanticism as strict opposites, as mutually exclusive, irreconcilable aesthetic principles. Schubert however could not (and would not?) draw a clear-cut distinction between Liberty and the Law, and his roaming thematic development all too often wrecked the prospect of a concise, unified whole. At such moments he loses sight of the form, his ideas set off on a tack of their own, and a cogent conclusion to the argument seems unattainable. In the end it is this that explains the multitude of isolated fragments or incomplete works with which Schubert's path to the piano sonata is strewn. They are milestones in a laborious process of development which was to reach its definitive, acknowledged goal only very late in his career – if indeed it ever did get there. So, if the confrontation with large-scale cyclic form represented an especially knotty problem for Schubert, does it follow that his fantasies amount to overt capitulation before the demands of the sonata? At best, this is no more than nominally true. For in fact, with these works he sets himself precisely the same task, though admittedly under changed circumstances: whereas the sonatas possess manifold characteristics of free fantasy style, the fantasies display a sonata-like, orderly pattern; hence they too grapple with the Classical model, almost unobserved thanks to the cloak of invisibility afforded by free form. In particular, the celebrated Fantasy in C major (D760), composed in 1822, reveals itself on closer inspection to be a fully-fledged specimen of the *grande sonate* in the usual four-movement form, which is nonetheless given a thoroughly improvisatory overhaul; its clearly defined sections are linked together cyclically, in highly forward-looking fashion, by means of a single rhythmic cell. Like many other instrumental pieces by Schubert, it also makes reference to pre-existing material from his songs. Thus the variations of the C sharp minor Adagio are based on a motif from his song with piano accompaniment of six years earlier, *Der Wanderer* (D489). Using the words of the

Sunday poet Georg Philipp Schmidt von Lübeck, the lied presents once again the persona of the eternal solitary, alienated from the world – the very figure that wanders wraith-like through every psychological profile as the composer's poetic alter ego. For all that, the piece later dubbed 'Wanderer Fantasy' is by no means a work of pure melancholy. On the contrary, the remaining movements take one by surprise with their urgent, tempestuous transformations of this 'Wanderer' motif, their seething passion and sheer unyielding vitality, coupled with high-octane pianistic grandeur the like of which is to be found nowhere else in Schubert's keyboard works.

## 1825

### CD 2

9 - 10

Two years later, in April 1825, another ambitious project was to be prematurely abandoned. Abandoned? Perhaps the **Sonata in C major (D840)**, given the eloquent name of *Reliquie* (relic) by the editor of the complete edition in 1861, might be more aptly described as an exhaustive collection of materials for the three completed sonatas of the year 1825. Highly significant, for instance, are the motivic parallels between the principal themes of the first movements of the Sonatas D840 and D845: tentative unison figure, interplay of short question-and-answer phrases, orchestral use of the piano's different registers. Further striking features, alongside the affinity of character with his calmly moving middle movements, are perhaps above all the dance-like moments and a popular tone that manifests itself ever more clearly and was to have a growing influence on Schubert's late works. The *Reliquie* stands out as a monumental success, not for its outward dimensions alone, but rather because of its fundamentally lofty tone, its extremely bold modification of the Classical sonata model with respect to tonal layout, and a concentrated and at the same time virtually symphonic unfolding of its material. Why the work finally escaped its composer's control, why the third and fourth movements never got beyond the stage of more or less extensive sketches, can scarcely be satisfactorily established.

At the end of May 1825, Schubert completed his great **Sonata in A minor D845**, the very first that he intended for publication. It did, in fact, appear a year later in Vienna under the misleading opus number 42, dedicated to Archduke Rudolph, Beethoven's aristocratic, but, to be sure, not very talented piano pupil. It was a work 'for the thinking player, comparable only to the greatest and freest of Beethoven's sonatas', as a contemporary opined. Its first movement infers a capricious, immensely subjective subspecies of sonata-allegro form in which three themes of independent nature appear in constantly changing ratios of strength to each other. Yet, here too, the composer usually ignores the orthodox conception of conflict. Instead, by means of compact tonal management, continuous reinterpretation, and gradual changes of character, he develops an organic alternate plan to Beethoven's angular dialectics. Only the great gesture of intensification of the coda, strangely solemn and simultaneously gripping, speaks in riddles. It seems to wish once again expressly to evoke the unequivocal nature of the Classical thematic hierarchy. What is intended here? A late reverence to the monumental models of the previous generation, the emphatic affirmation of their ideals? Or an anticipation of those titanic apotheoses that were to resound again in the 'Great' C major Symphony D944, which was completed three years later, but had probably already been begun in the summer of 1825? Schubert, the master of the subtlest ambivalences, makes himself guilty of creating confusion whenever he has recourse to the means of affirmative speech.

The Andante that follows is an entirely different story. Its variations, increasingly breaking up and overrunning the theme, which at first seems just as harmless as it is charming, attest a quite boundless wealth of imagination. They develop a disquieting life of their own, ultimately losing the trail of the thematic germ, and bringing the movement to a close in the vague tonal expanses of chordal triplet motion. The Scherzo surprises the ear with syncopated rhythms and with the asymmetric structure of five-bar periods – that is to say, with audacious obstinacies that are not coincidentally reminiscent of Beethoven's genre models, and that find their peaceful equilibrium only in the

cantabile lines of the seemingly enraptured trio section. Playful, finally, is the closing Rondo. Untiring, although also a bit aimless in its urgent semiquaver motion, this Allegro vivace is a significant example of Schubert's particular sort of cheerfulness, an exuberance that inclines towards manic high spirits, rather than real joy.

CD 4

1 - 4

Whereas in many respects D664 could be considered as the last and most demanding of Schubert's 'youthful' piano sonatas, **D850** paves the way to the mighty sonata triptych of the last period of his life. The Sonata in D major, composed at Bad Gastein in August 1825 for the pianist Carl Maria Bocklet, is considerably more extroverted and virtuosic than any of the previous sonatas, but over long stretches it contains that highly sensitive crepuscular quality that Schubert so often carried over from the lied into his instrumental music. The daring and aggressive ideas and rhythmically positively obstreperous chord repetitions and racing triplets of the opening movement are therefore all the more surprising. But what initially seems to point to the energetic gestures of Beethoven soon veers into typically Schubertian tones by means of modulatory transformations and digressions. It is perhaps less intimate, less pensive, than is usual with the composer, but manifold in its rhetorical and characteristic values, while always remaining somewhat unfathomable. Although not nearly as lyrical as most of the slow movements and repeatedly interspersed with reminiscences of the rhythmic turbulence of the opening Allegro, the second movement, bearing the unusual tempo indication *Con moto*, resumes a more pronounced connection with the musical world of Schubert the song-writer. Its virtually boundless harmonic vocabulary underscores the intrinsically radiant intensity of the thematic formulations. After the defiant attacks of the Scherzo, with its gruff dynamic and argumentative dialectic and its unexpectedly brooding Trio, the Rondo finale at first seems like an unmotivated retreat into the sphere of inoffensive amiability. Robert Schumann – otherwise an ardent admirer of Schubert – once took violent offence at the ingenuous conviviality of the 'quaint' main idea, leading him to condemn the movement as almost unplayable. But thanks to Schubert's



inherent delicacy, the simplicity of the musical material never comes even close to intellectual vacuity. On the contrary: he astonishes the listener once again by carefully leading the last ten bars back to the original tempo and gradually reducing the dynamics. The final word is given to the initial motif of the main theme on its own – laconic, complacent, and yet oddly coy in tone. But gentle irony, too, is one of the fundamental traits of the Romantic.

## 1826

Measured against the succinctness of Beethoven's dialectical creative impulse, which, driven by enormous self-assurance, always seems to be aimed at the fulfilment of the exigencies of the form, Schubert's piano sonatas – particularly the later ones – usually sound like timid experiments. Nothing seems to be predetermined, there is no clearly discernible aim, no unequivocal, unobstructed direction in the restrained entry of the first motifs. Everything resembles an undefined quest for something on foreign ground. It is certainly no mere commonplace when it is said that throughout his life Schubert was engaged in an endlessly difficult struggle with form, with *his* form, one that would be capable of containing his rambling inspirations and protean emotions. It would be absurd to see the primacy of ideas over form as a sign of formal immaturity, inasmuch as during the course of Schubert's artistic development the principle of flowing form which always has an aim in view was never called into question, much less overcome, but, on the contrary, was given greater freedom from piece to piece. One of the most fascinating examples of this is the eighteenth of his twenty-two completed piano sonatas, composed in October 1826, two years before his death. It is significant that on publishing the work in April 1827 the Viennese publisher Tobias Haslinger seemed to be expressing a certain embarrassment with regard to this mercurial, ambivalent sonata form by giving it the title of *Fantasia ou Sonate*. The formerly unequivocal borderline between fixed and free musical discourse was in fact enduringly called into question as a result of Schubert's creative output.

The opening movement of the **Sonata in G major, D894**, an expansive, lyrical narrative, mildly serious and almost improvisatory in style, almost entirely avoids thematic and motivic contrasts, relying for variety more on the constant play of alternating major and minor keys. It begins with a meditative, seemingly tempo-less main theme that – perhaps not entirely fortuitously – has affinities with the opening of Beethoven's Fourth Piano Concerto. Almost casually a second theme with a more animated waltz-like rhythm flows in, leading to a gradual increase of tension which comes to a head in several passages of dramatic excitement in the development section, before the recapitulation restores the tranquil solemnity of the exposition. The Andante, which has the proportions of a wilful double song form, takes up both the idiom and the psychology of Schubert's lieder, thereby bringing about a remarkable fusion of the spheres of his vocal and instrumental thought. Somewhat antiquated and yet sublimated, the Menuetto is a dance-like intermezzo with a strangely radiant trio section. Its energetic, even rustic cheerfulness carries over into the seemingly light-hearted world of the final Rondo, whose fascination lies in that inexhaustible capacity for shifting light and shade that is of such crucial significance in Schubert's musical idiom. And so, as musically ethereal as it had begun, the sonata ends with a laconic repeated-chord figure derived from the first movement.

## 1828

'It is true that, however easily the world forgets, it rarely overlooks the extraordinary, and I might compare it to the herd of cows that looks up when the lightning strikes and then calmly goes on grazing; such strokes of lightning were Schubert, Paganini, Chopin.' Robert Schumann might be reproached for comparing men to cows and, perhaps, for mentioning Paganini, the audacious violin virtuoso and conjurer, in the same breath as two of the most sublime spiritual giants of his time. And yet Schumann must be credited with possessing the unerring gift of appreciating brilliant minds when the general public

still took little notice of them. Hector Berlioz was among those he ardently admired, as was Chopin, of course, and above all Franz Schubert, whose rather unhappy biography, intertwined with anecdotes, represents for all time the popular epitome of the unrecognised genius overwhelmed by the shadow cast by Beethoven. His melancholy, akin to that of the artist Caspar David Friedrich, is the expression of a despairing and unmistakably romantic attitude towards life born of a conflict between the ideal and reality in which man and nature are painfully alienated from each other. Most penetratingly articulated in *Winterreise*, written the previous year, this existential dejection also overshadows the **Sonata in C minor (D958)**, the first of the trilogy composed in the summer of 1828, a few months before his death, and which shortly after its completion Schubert played at his familiar musical soirées 'to much applause'. A sense of oppressive instability prevails in the work, even when a partly demonically effervescent, partly amiable tone appears to contradict it. And the often misunderstood finale is by no means a sprightly tarantella, but rather an ambiguous, even morbid masquerade aimlessly circling about until it finally loses itself in the void.

CD 6

5 - 8

The triptych of the last three piano sonatas, dedicated to Johann Nepomuk Hummel, undoubtedly impresses one as an immense, self-contained block in the context of his late works, and yet, on closer examination it will be found that any attempt to describe their intent is dominated by the process of the quest. Schubert composed the works in an almost superhuman frenzy of work during the late summer of 1828, barely two months before his death, at a time of an increasing critical deterioration of his health and of professional disappointments. His music, which was never really understood and was regarded as brooding and inconsistent, had long been thrust aside by the prevailing taste of the day, overshadowed by the more pleasing *Gebrauchsmusik* of fashionable Viennese composers like Friedrich Kalkbrenner and even more so by the dazzling technical virtuosity of the foreign darlings of the public. Schubert's music was hardly ever played in public and all that was left were the domestic

musical evenings, the so-called *Schubertiaden*, during which everything new from the pen of an almost forgotten genius was defiantly presented to the ears of a hand-picked audience.

CD 7

1 - 4

Indeed, Schubert's late sonatas do create their very own philosophy of the world and of life, and the dialectic between appearance and reality outlined above may be studied in them as well as in the ambivalent qualities of the mature lieder. In the case of the **A major Sonata (D959)**, which would appear to reconcile the sombre drama of the preceding C minor work and the mild and tempered, restrained B flat major of the last Sonata, it is the marked rhythmic power of the opening chordal motif that lays down deceptive tracks. Its contours are very soon dissolved, its  $\text{D}$  major harmonies and tonal stability shattered. Against the background of a perfectly regular sonata-form structure come disconcertingly constant changes in harmonic lighting; the irruption of new material brings in one enigma after another, the creation of puzzle-pictures that develop into the main feature of the whole work and are never finally solved. Thus the chordal motif, initially so vigorous, ends up transported into thoroughly alien dimensions in the context of a mysterious, shadowy coda. The quiet, resigned and wholly song-like lyricism of the *Andantino*, too, contains an element of deception. Torn by the violent, menacing outbursts of the middle section, an overwhelming chromatic inferno whose fantastic features astonish one by their advanced, Schumannesque pianistic coloration, the movement takes a long time to come to rest. The Scherzo, a no more than seemingly capricious, light-hearted intermezzo, behind whose often grotesque gestures lurk ubiquitous perils, can hardly be said to prepare one for the finale, one of Schubert's strangest creations. Swinging indecisively between flowing cantilena and passage work, the movement reuses thematic material from the Sonata D537 and is an unrelenting mixture of rondo and sonata-form elements. Here, too, unexpected twists and modulations describe a maze of right and wrong turns that could go on *ad infinitum*. In this spirit the coda, returning to the opening gesture of the first movement, almost peremptorily concludes this sonata

which, in its formal and conceptual ambiguity, is a unique example of its kind. How harmoniously the vocabularies of the middle and late creative periods actually fit together is exemplarily shown by the **Sonata D568**: After the completion of three movements, Schubert stopped work on this opus, 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 occupied 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 inflection of the older movements. One must listen very carefully to the somewhat melancholy inflection with its eloquent contemplative pauses, for example, to discover 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 song-like in nature, sometimes dance-like, and playful in the cheerful dialogue between treble and bass – characteristics that also inform long stretches of the calmly flowing 6/8 finale. More self-reliant, 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.

CD 3

5 - 8

Schubert's last piano sonata has always been a thorn in the side of all those commentators who tend to regard every musical work as the concrete expression of a specific event or situation in the composer's life. Of course there can be no doubt that the gravely ill composer must have been aware of the fact that his days were numbered when on 26 September 1828 he concluded the monumental triptych of the last three sonatas with the **Sonata D960**. And yet, none of the old conventional idiomatic clichés of the 'swansong' would appear to apply to this strangely even-tempered piano symphony. On the whole there

CD 8

1 - 4

is very little trace of melancholy, despair or plaintiveness, nowhere does the leaden accent of a musical testament thrust itself into the foreground, there is nothing in it of a pianistic *Winterreise* . . . Not even a sign of the formal and emotional strife that so deeply marked the preceding two sonatas in C minor and in A major is perceptible here. Instead, the B flat major sonata presents the aspect of a lyrical antithesis, of a return to the tonal world of the lied: for the most part cheerfully song-like and unpretentious in its musical invention, introverted, undramatic, generally of an easygoing pulse in its recurrent *Moderato* indications, and only occasionally tinged with a momentary passing shadow of melancholy. What a strange, yet decisive résumé of the work of a lifetime – neither a virtuosic outburst, nor a quiet gesture of farewell!

In fact, an assessment of its real value and position is possible only in the light of Schubert's concept of form. The dualism of Classical thematic structure and its architectural balance and logic is here – especially in the first movement – once and for all invalidated, and gives way to an improvisatory, associative, indeed unconcentrated and rambling spinning out of ideas, within the context of which characteristically related elements are interlinked with one another. More than ever before Schubert allows himself to be led by the purely tonal aspects of his musical invention. Gentle contrasts, extremely delicate, almost imperceptible shading of tonal colours animate the articulation without dominating it in any dramaturgical sense. In this respect, the last sonata is both the peak and the culminating expression of a consistent stylistic development and is, in a sense, the final word in Schubert's aesthetic creed. Whereas the other two works in the grandiose trilogy appear to resume both the challenge posed by the titanic model of Beethoven, and the quest for new solutions to formal problems, the contemplative B flat major sonata is formally an integral part of Schubert's autonomous mental and artistic world, as if it represented the achievement of a concrete goal. The infinitely delicate, often emotionally overwhelming play with light and colour, with melos and plaintiveness, which takes the place of a dialectical give and take, leads to a kind of perfection, and, what is more – probably for the first and only time in Schubert's entire output –

to an astounding, albeit somewhat resigned self-assurance. The epitome of this final concentration of Schubert's late style is the C minor Andante, whose rapt simplicity is in the same vein as that of the F sharp minor movement of the preceding sonata, but without the disturbing sequence of the demonic middle section. Even the Scherzo – to be played *con delicatezza*, and thus miles away from Beethoven's rugged, robust handling of the genre – fits seamlessly into this overall concept, eschews any form of refractory humour, sacrifices rhythmic impulsiveness to song-like inspiration and thereby forms a totally convincing transition to the lapidary simplicity of the finale.

And yet, does this mean that this sonata is really entirely devoid of any of those famous interrogations with which the composing sceptic was so often wont to reassess the relative values of his own philosophy? Is it nothing but sunshine? No false appearances, no vacillation, no self-doubt? If this were true, it would not be by Franz Schubert. The fact is that there are discreetly concealed contradictions throughout the work, ranging from the rather ominously rumbling bass trill in the main theme of the first movement, to the coda of the finale that plays an increasingly alienating modulatory game with the omnipresent main theme until the musical flow comes to a standstill, only to be brought to an unexpected conclusion by a furious *presto* afterthought. The quest for an answer to what this appended triumphant outburst could possibly mean leads one directly to the thin ice of Romantic irony. Only this much is certain: with Schubert jubilant flashes of this kind almost always have the aftertaste of something yoked together by violence, of the dubious, of the unbelievable.

\*\*\*

## THE SETS OF INDIVIDUAL PIECES

When we consider Schubert's often reiterated scepticism regarding the large-scale fixed forms, it is no wonder that he showed a special predilection for the musical miniature. Besides his innumerable dances and variations, he

composed four famous collections of character-pieces: the two volumes of Impromptus (D899 and 935) of 1827, the *Klavierstücke* (D946) of 1828, and the *Moments musicaux* (D780), written between 1823 and 1828 and which therefore do not form a cohesive cycle. Although they are far from being trivial, dainty drawing-room pieces from the heyday of bourgeois domestic music-making, posterity has all too hastily written them off as inoffensive, albeit pretty little morsels. This in turn has contributed to the affectionately cherished but fatally distorted image of Schubert which Hans Gál so pertinently demolishes in his biography of the composer, who is shown ‘in Biedermeier dress, with a good-natured smile’, depicting ‘the ideal representative of Viennese well-being and the petty bourgeois enjoyment of the long-gone good old days’. The fact is, however, that the six *Moments musicaux* – as they were whimsically entitled in Leidesdorf’s original edition – are among Schubert’s most prophetic creations, faultless in the formulation and expression of their ideas, free from any large-scale formal pretensions and yet rich in contrasts. Often much more directly than in the piano sonatas we find ourselves confronted here with the characteristic secrets of Schubert’s musical language, with the not infrequently disconcerting moments of surprise, the sudden pauses and enigmatic turns, the concentric, apparently aimless melodic features, the irregular phrasings and astonishingly daring, misleading harmonic designs. This is the austere emotional world of Schubert’s late songs and song cycles, whose secret, unfathomable abysses and heartrending melancholy he never quite manages to conceal beneath an amiable, mellifluous, folksong-like surface, and which casts its shadow over these instrumental miniatures of a long-lost idyll. It is here that the assumed good-humoured *Biedermann* reveals himself as the prophet of a new age.

It is well known that even the pensive eccentric that he was sometimes flirted with the joys of popularity. In a veritable treasure trove of 452 dances for piano Schubert contributed to a genre whose popularity knew no bounds. But beware: it is a grave mistake to assume that there is no more behind this



pile of waltzes, écosaises and minuets than mere fashionable trifles or the half-hearted finger exercises of a genius. Schubert's miniatures are anything but mass-produced trinkets for pleasure-seeking salons contrived in the Biedermeier spirit of Viennese cosiness. They are entirely in conformity with the larger forms, since dances and dance-like movements invariably occupy a significant position within the massive sonatas, symphonies and quartets. And the fact that the snugly beguiling surface of Schubert's apparent innocuousness conceals a false bottom is eloquently borne out by the **Deutsche Tänze** (D790) of 1823. Harmonic surprises and emotional outbursts – perhaps not as thoroughly worked out as in the sonatas and impromptus, but no less disconcerting – often darken the surface of sociable joviality.

The lyrical piano piece not bound to any fixed form – which, although they did not invent it, came into full bloom with the Romantics – is among Schubert's most deeply personal genres. Furnishing the first set of pieces of 1827 with the inauthentic title of '**Impromptus**' (D899), the Viennese publisher Haslinger nourished the fashionable illusion that they were ideas of no great significance, sketchily noted down with a light hand. Extempore music, *quasi improvvisando*? Very far from it, because, although Schubert's Impromptus do indeed mark the birth of the Romantic character piece par excellence, they are no less intimate, concentrated and carefully worked out than the great sonatas and, though bearing stylistic resemblances to similarly named pieces by Field, Tomášek and Voříšek, they are far more mature. It was precisely their considerable demands that caused Haslinger to hesitate in publishing them. Only the first two appeared in print, while the others were not published until ten years after Schubert's death, disfigured, what is more, by the publisher's adventurous interference with the original manuscripts. Schubert's thoughtful pieces were much too contrary to the prerequisites of pleasant entertainment music for a prudent publisher to decide without reserve to add them to his catalogue. The **second set** of Impromptus (D935) fared no better. They were flatly rejected by the Mainz publisher Schott on the grounds that the pieces were too difficult 'as trifles' and 'would find no acceptance in France'.

CD 6

9 - 20

CD 6

1 - 4

CD 7

5 - 8

Schott ends his letter: 'If at any time you compose something less difficult yet brilliant and in an easier key, please do not hesitate to send them to us.' For the time being Schubert did not measure up to Parisian taste, once the yardstick of all things.

CD 8

5-7

The three **Klavierstücke D946** were written a few months before the last three sonatas and have curiously been overshadowed by the groups of the *Moments musicaux* and the Impromptus in the Schubert repertoire. Moreover, it is not known whether Schubert ever intended them to be published. It is quite possible that the extremely mitigated reception of the earlier pieces, which both publishers and performers had found too inaccessible, too moody, and not 'French' enough, had discouraged him. Thus it was that they were not printed until 1868, when these thoughtful, subtle miniatures, divested of all 'Biedermeier' qualities, were seen to have been farsighted forerunners of the lyrical piano pieces of Schumann and Brahms, with their ambiguities, at times impetuous, feverish and lacerated, at others intimate, musing and visionary, but always unmistakably springing from Schubert's spiritual universe. The accuracy with which Schubert grasped the signs of the changing tastes of the times, and the critical acumen with which the melancholy Wanderer looked upon the fashion for superficial technique and virtuosic bravura in the art of the piano, is betrayed by a fervent entry in his diary: 'O Imagination! You greatest treasure of mankind, you inexhaustible wellspring, from which both artists and scholars drink! O, stay with us still, even though acknowledged and honoured by so few, to save us from that so-called enlightenment, that hideous skeleton without flesh or blood! A pious wish, indeed, soon to be overwhelmed by a whole legion of full-blooded keyboard tigers! And it was they who were to be responsible for the long lasting neglect and misunderstanding of Schubert's piano music.'

ROMAN HINKE

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

# DIE SONATEN

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 extravaganten 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 un gelenk, *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 schweißtriefende 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.

Die thematische Arbeit, das konstruktive Spiel mit kleinen und kleinsten motivischen Ableitungen, ihren Entwicklungen und Metamorphosen, ihren Verflechtungen und Gegengewichten – jene Arbeit am Material der Musik war es, die das Wesen des Wiener klassischen Stils bestimmte. Haydn hatte die Idee geboren und ihre variativen Möglichkeiten erprobt, bevor Beethoven sie in alle Richtungen ihrer dialektischen Metaphysik auslotete und damit zugleich an die Grenze zur Abstraktion führte. Wollte man nun den Unterschied zwischen klassischer und romantischer Denkart in eine handliche Faustregel pressen, so könnte das spezifische Verhältnis zwischen Form und Gedanke dazu dienen: Form ist allenthalben präsent in den Sonatensätzen der Wiener Klassiker, ja sie beherrscht den musikalischen Gedanken durchweg und nachhaltig. Kein Einfall, der sich artikulieren ließe, wenn er sich nicht den Gesetzen der Gestaltung beugt. In der Romantik hingegen tritt die Form in den Dienst des Gedankens, mehr noch: der Gedanke selbst bestimmt die Form. Dabei lockern sich die bisher strengen architektonischen Prinzipien mehr und mehr, rücken in den Hintergrund, räumen einer fließenden, nicht selten assoziativen Erzählweise das Feld und stellen fortwährend Fragen an sich selbst. Sehr bewußt verläßt der Romantiker mit der sogenannten offenen Form die beschirmte Welt perfekter Balancen.

Was in der theoretischen Erörterung einigermaßen unscharf bleiben muß, läßt sich an den Sonatenkompositionen Franz Schuberts auf höchst anschauliche Weise studieren. Immer wieder bekennt der an der vermeintlichen Übermacht

Beethovens Verzweifelnde in zahllosen Skizzen und Fragmenten seinen Hader mit der musikalischen Form, glaubt sich selbst auf einem Weg ohne Ziel und übersieht dabei jenen künstlerischen Eigenwert seines mutmaßlichen Unvermögens, der sich gerade im kreativen Impuls der Suche manifestiert.

\*\*\*

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. Hinsichtlich der zyklischen Formen im allgemeinen und der Klaviersonate im besonderen. 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 Beethoven bezwungen wird.

## 1817

Das früheste vollständige Werk aus dieser so fieberhaften Schaffenszeit des gerade einmal Zwanzigjährigen ist die **Sonate D537**. 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

CD 1

1 - 3

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 schwungvoll 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 scherzohafte 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.

Zu den besonders auffälligen Randerscheinungen im Zusammenhang dieser Periode rastlosen Suchens gehört Schuberts Experimentieren mit entlegenen, emotional geschärften Tonarten und kühnen Verbindungen, die das harmonische Korsett des klassischen Sonatensatzes weit aufschneiden. So wird das H-Dur der viersätzigen **Sonate D575**, deren autographischer Entwurf ungewöhnlich präzise mit *August 1817* datiert ist, in der damals gebräuchlichen Tonartencharakteristik von Christian Friedrich Daniel Schubart folgendermaßen beschrieben: *Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei*. In der Tat wirkt der harmonische Plan namentlich des Kopfsatzes außergewöhnlich unruhig und aufgeregter. Nach nur zehn Takten schockiert der rhythmisch markante, fanfarenartige Hauptgedanke mit einer kaum vorbereiteten Verschiebung nach C-Dur und stellt damit die Grundtonart ernstlich in Frage. Vollends aus dem Blick zu geraten scheint diese, wenn nach kurzer Atempause eine Variante des Gedankens in einer androgynen Mischung aus G-Dur und g-Moll eintritt – als schimmernder, irisierender Gegenentwurf zum impulsiven Eröffnungsabschnitt. Nicht weniger als acht

CD 1

4-7

Vorzeichenwechsel durchziehen den weiteren Parcours des Satzes, wobei sich die harmonischen Ausflüge immer waghalsiger gestalten. Eine Art heitere, augenzwinkernde Abwandlung dieser exzessiven Launenhaftigkeit begegnet im munter modulierenden Scherzo, das dem sehnsüchtigen Grundton des vorangegangenen Andantes ein keckes Widerwort bereit hält und die Brücke schlägt zum fröhlichen Kehraus des Finales. Wie kaum ein anderer Satz gibt dieses beschließende Allegro giusto ein beredtes Zeugnis von Schuberts Humor. Hier einmal ganz ohne Sarkasmus.

## 1818

Zwei unvollendete Werke sollen einen Einblick in Schuberts kompositorische Werkstatt liefern. Die **f-Moll-Sonate (D625)**, ihrer Tonartengleichheit, formalen Disposition und intensiven, zuweilen ungestümen Gefühlswelt wegen unstrittig auf Beethovens *Appassionata* bezogen, entstand im September des Jahres 1818. Der Verlust des Autographs stiftet mancherlei Verwirrung. So herrscht Uneinigkeit über Anzahl und Abfolge der Mittelsätze: Während manche Philologen für die Einbeziehung eines bereits früher komponierten Adagios in Des-Dur (D505) plädieren, wie es im handschriftlichen Incipit-Katalog von Schuberts Bruder Ferdinand als zweiter von vier Sätzen verzeichnet ist, weist die einzige zeitgenössische Abschrift aus der Sammlung Witteczek-Spaun lediglich ein Scherzo in E-Dur auf, das mit viel spielerischem Witz und harmonischem Übermut beeindruckt. Lückenhaft ist auch die Überlieferungslage der Ecksätze: Der schattenreiche, spröde Kopfsatz bricht bei Eintritt der Reprise unvermittelt ab, versickert geradezu in düsteren Trillern, wie um den rhapsodisch anmutenden Zug der Erfindung noch zu unterstreichen. Auch im wild aufbrausenden Finale sind zwei Passagen nur flüchtig im Diskant skizziert. Trotz seiner nicht gerade unproblematischen Quellenlage ist dies aber ein Werk, das aufgrund gedanklicher Originalität und Tiefgründigkeit ohne Zweifel in die Reihe von Schuberts wegweisenden Klavierkompositionen gehört.

CD 2

1 - 4

Wie die Sonate D 850, war die **A-Dur-Sonate D 664** während 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, entstanden. 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 Operneinakters *Die Zwillingbrüder*. Fast scheint es, als übermanne ihn abseits der Metropole die Fülle seiner glücklich befreiten musikalischen Eingebungen.

In unmittelbarer Nachbarschaft zum berühmten *Forellenquintett* entstand die A-Dur-Sonate D 664 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. Von philisterhafter Gemütsruhe weit und breit keine Spur.

## 1823

Während die Jahre 1820 bis 1822 überraschenderweise keine Sonatenkompositionen, ja nicht einmal Entwurfskizzen verzeichnen, scheint die Umdeutung der überkommenen Sonatenform im romantischen Sinn einer bündigen poetischen Idee in der Anfang 1823 entstandenen **a-Moll-Sonate D 784** bereits endgültig abgeschlossen. Die poetische Idee, das meint hier den spezifischen Ausdruck einer verstörten, selbstverlorenen Wehmut, die in mancher Hinsicht die Charakteristika des Spätwerks vorwegnimmt. Skizzenhaft karg, harmonisch verrätselt und fast gänzlich dem Klavierklang entfremdet kommt der Hauptgedanke des Kopfsatzes daher, in seinen schroffen, dynamisch weiträumigen, geradezu orchestralen Aufgipfelungen nun tatsächlich nahe bei Beethoven, abgelöst von einer Seitengedankenose, die, dem Trugbild einer Idylle gleich, formal ohne Folgen bleibt. Auch die Sanftheit des Andante, ohnedies verschattet und seltsam trostlos, weicht bald schon unheilvollen Tönen, während das abschließende Allegro vivace von derselben quälenden Unrast getrieben scheint wie etwa das Finale der späten c-Moll-Sonate D 958. Keine Frage: Mit diesem Reifewerk hatte Schubert seinen eigenen Sonatenton gefunden, irgendwo im Spannungsfeld zwischen zyklischer Form, sinfonischer Ausuferung und freier Fantasie. Irrig indes die Annahme, dies könnte ein Zeichen neuer, lange erkämpfter Sicherheit sein. Auch das Spätwerk zeigt, daß gerade das Unfertige, Ambivalente, dabei stets so sehr Verletzliche zeitlebens wesentlich mit Schuberts schöpferischer Natur verbunden blieb.

CD 1

8 - 10

Die Fantasie ward von jeher als jene Gattung der Tonkunst anerkannt, in welcher die Kunst des Tonsetzers sich, von den Fesseln der Form befreit, am deutlichsten entfalten, und ihren Wert ganz erproben kann. Die Worte, mit denen die *Wiener Zeitung* am 24. Februar 1823 die Erstveröffentlichung von Schuberts **Wandererfantasie** ankündigte, lesen sich wie ein Werbespruch. Nicht allein, daß sie die lange und inbrünstig geführte Kunstfehde über den Vorrang von spontaner Eingebung oder planvoller Ordnung taktisch niederbürsten, sie lassen auch nichts davon ahnen, vor welchem Dilemma besagter Wiener Liedmeister immer dann stand, wenn er sich im Schlagschatten Beethovens um zyklische Instrumentalgattungen mühte. Fantasie und Sonate galten noch bis zum Aufzug der Romantik als strikte Antipoden, als einander ausschließende, unversöhnliche ästhetische Prinzipie. Schubert indes konnte (und wollte?) eine eindeutige Trennung von Freiheit und Gesetz nicht ziehen, machte seine schweifende Themenentwicklung doch allzu oft die Aussicht auf eine bündige Ganzheitlichkeit zunichte. In solchen Momenten gerät ihm die Form aus dem Blick, machen sich die Gedanken selbständig, scheint eine zwingende Beendigung der Argumentation unerreichbar. Das erklärt letztlich die Vielzahl von Einzelfragmenten oder bruchstückhaften Zyklen, die Schuberts Weg zur Klaviersonate säumen. Sie sind Marksteine einer mühevollen Entwicklung, die, wenn überhaupt, sehr spät erst ihren eindeutigen, vollgültigen Zielpunkt erreichen wird.

Wenn also der Kampf mit der zyklischen Großform ein besonders schwieriges Problem für Schubert darstellte, sind dann seine Fantasien so etwas wie die offene Kapitulation vor den Ansprüchen der Sonate? Bestenfalls dem Namen nach. Tatsächlich aber stellt er sich mit ihnen derselben Aufgabe – freilich unter veränderten Vorzeichen: Wo den Sonaten vielfach Züge des freien Fantasierens eignen, zeigen die Fantasien sonatenhafte Ordnungsmuster und rücken dabei dem klassischen Modell unter der Tarnkappe einer freien Form quasi unbemerkt zu Leibe. Namentlich die berühmte, 1822 komponierte C-Dur-Fantasie (D 760) erweist sich bei genauer Betrachtung als vollgültiges Beispiel einer *Grande Sonate* in gewohnter, gleichwohl improvisatorisch durchpflügter Viersätzigkeit,

deren klar gezeichnete Abschnitte auf sehr fortschrittliche Weise mittels einer einzigen rhythmischen Keimzelle zyklisch verknüpft sind. Wie viele andere von Schuberts Instrumentalstücken nimmt auch sie Bezug auf bestehendes Liedmaterial. So liegt den Variationen des cis-Moll-Adagios ein Motiv aus dem sechs Jahre zuvor entstandenen Klavierlied *Der Wanderer* (D 489) zugrunde, das mit den Worten des Feierabenddichters Georg Philipp Schmidt von Lübeck einmal mehr die Gestalt des ewig einsamen Weltfremdlings vorführt – jene Figur, die als poetisches *alter ego* des Komponisten durch alle Psychogramme geistert. Dennoch ist die später so genannte *Wandererfantasia* durchaus kein Werk puren Trübsinns. Vielmehr überraschen die übrigen Sätzen mit stürmisch drängenden Abwandlungen dieses *Wanderer*-Motivs, mit einer brodelnden Leidenschaft von schier ungebrochener Vitalität, gepaart mit furioser pianistischer Grandezza, wie sie in Schuberts Klavierwerken ihresgleichen sucht.

## 1825

Zwei Jahre später, im April 1825, sollte ein anderes ehrgeiziges Projekt vorzeitig aufgegeben werden. Aufgeben? Vielleicht lässt sich die **C-Dur-Sonate (D 840)**, vom Herausgeber der Erstausgabe 1861 auf den sprechenden Namen *Reliquie* getauft, treffender als eine erschöpfende Materialsammlung für die drei vollendeten Sonaten des Jahres 1825 beschreiben. Höchst signifikant etwa die motivischen Parallelen zwischen den Kopfsatz-Themen der Sonaten D 840 und D 845: tastende Unisono-Figur, kleingliedriges Frage-Antwort-Spiel, orchestrale Registerfarben. Auffällig ferner, neben der charakterlichen Verwandtschaft der ruhig bewegten Mittelsätze, vor allem die tänzerischen Momente und ein sich immer deutlicher manifestierender Volkston, der Schuberts Spätwerk zunehmend beeinflussen wird. Die *Reliquie* erscheint als monumentaler Wurf, nicht allein ihrer äußeren Dimensionen wegen, sondern vielmehr aufgrund ihrer erhabenen Grundhaltung, der hinsichtlich der Tonartenordnung überaus kühnen Modifikation des klassischen Sonatensatzmodells und einer konzentrierten, dabei geradezu sinfonischen Entfaltung ihres Materials. Weshalb sich das Werk

CD 2

9 - 10

schließlich doch der Kontrolle des Komponisten entzog, der dritte und vierte Satz über mehr oder weniger weitreichende Skizzierung nicht hinausfinden, läßt sich wohl kaum befriedigend ergründen.

CD 3

1 - 4

Ende Mai des Jahres 1825 beschließt Schubert seine große **a-Moll-Sonate D 845**, die erste überhaupt, die er zur Veröffentlichung bestimmte und die tatsächlich ein Jahr später mit Widmung an Erzherzog Rudolf, den herrschaftlichen, freilich nicht über die Maßen begabten Klavierschüler Beethovens, unter der irreführenden Opuszahl 42 in Wien erscheint – ein Werk *für den denkenden Spieler, nur den grössten und freiesten Sonaten Beethovens vergleichbar*, wie ein Zeitgenosse befand. Ihr Kopfsatz deduziert eine kapriziöse, immens subjektive Unterart des Sonatenhauptsatzmodells, in der drei Themen von eigenständiger Prägung in immerfort wechselnde Kräfteverhältnisse zueinander treten. Dennoch klammert der Komponist auch hier den schulmäßigen Konfliktgedanken meistens aus, entwickelt vielmehr mittels dichter Klangregie, steter Umdeutungen und schleichender Charakterveränderungen einen organischen Gegenentwurf zu Beethovens kantiger Dialektik. Allein die große Steigerungsgeste der Coda, seltsam pathetisch und ergreifend zugleich, spricht in Rätseln, scheint sie die Eindeutigkeit der klassischen Themenhierarchie doch noch einmal nachdrücklich berufen zu wollen. Was ist gemeint? Eine späte Reverenz vor den monumentalen Vorbildern der Vatergeneration, die emphatische Bejahung ihrer Ideale? Oder ein Vorgriff auf jene himmelstürmenden Apotheosen, wie sie in der drei Jahre später vollendeten, vermutlich aber bereits im Sommer 1825 begonnen großen C-Dur-Sinfonie D 944 wieder aufklingen sollten? Schubert, der Meister subtilster Ambivalenzen, macht sich der Verwirrung schuldig, wo immer er zu den Mitteln affirmativer Rede greift.

Ganz anders wiederum das folgende *Andante*: Seine das zunächst ebenso harmlos wie charmant wirkende Thema immer mehr auflösenden und überwuchernden Variationen zeugen von einer schier unbegrenzten gedanklichen Fülle. Sie entwickeln ein beängstigendes Eigenleben, verlieren

schließlich die Spur des thematischen Keims und führen den Satz in den vagen Klangflächen akkordischer Triolenbewegung zu Ende. Das Scherzo überrascht mit synkopischer Rhythmik und dem asymmetrischen Aufbau fünftaktiger Perioden – mit kecken Widerborstigkeiten also, die nicht von ungefähr an Beethovens Genretypus erinnern und erst in den kantablen Linien des entrückt anmutenden Trioteils ihren ruhigen Ausgleich finden. Spielerisch endlich das Finalrondo. Unermüdlich, wengleich auch ein wenig ziellos in seiner drängenden Achtelmotorik ist dieses *Allegro vivace* ein signifikantes Beispiel für Schuberts spezielle Art der Heiterkeit, eine Ausgelassenheit, die mehr die Züge manischen Übermuts als wirklicher Freude trägt.

Kann D 664 in vielerlei Hinsicht noch als letzte und anspruchsvollste von Schuberts *Jugendsonaten* gesehen werden, so ebnet **D 850** endgültig den Weg zur gewichtigen Sonatentrias des letzten Lebensabschnitts. Das im August 1825 in Bad Gastein für den Pianisten Carl Maria Bocklet komponierte D-Dur-Stück wirkt erheblich extrovertierter und virtuoser im Zuschnitt als sämtliche vorangegangenen Gattungsbeiträge, enthält sich über weite Strecken jener hochsensiblen Zwielfichtigkeit, die Schubert so oft vom Lied in die Instrumentalmusik übertragen hatte. Überraschend kühn und angriffslustig kommen ihre Gedanken daher, rhythmisch geradezu ungestüm in den Akkordrepetitionen und jagenden Triolen des Kopfsatzes. Doch was zu Beginn noch auf die energische Gestik Beethovens zu verweisen scheint, erhält mittels modulatorischer Umdeutungen und Abschweifungen alsbald wieder typisch Schubertsches Kolorit – weniger intim, weniger versonnen als gewohnt zwar, doch mannigfaltig in seinen rhetorischen wie charakterlichen Valeurs, überdies stets auch ein bißchen unergründlich.

Obgleich nicht annähernd so kantabel wie die meisten langsamen Sätze und immer wieder durchbrochen von Erinnerungen an die rhythmischen Turbulenzen des eröffnenden Allegros, nimmt der zweite, mit der ungewöhnlichen Tempobezeichnung *Con moto* überschriebene Satz wieder stärkeren Bezug auf die klangliche Erfahrungswelt des Lyrikers Schubert.

CD 4

1 - 4

Sein schier grenzenloser harmonischer Wortschatz unterstreicht die von innen heraus leuchtende Intensität der thematischen Formulierungen. Nach den widerborstigen Attacken des Scherzos mit seiner schroffen dynamischen wie argumentatorischen Dialektik und seinem unerwartet grüblerischen Trioabschnitt wirkt das Rondo-Finale zunächst wie ein unmotivierter Rückzug in die Sphäre harmloser Verbindlichkeit. An der simplen Heurigenlosigkeit des *possierlichen* Hauptgedankens hatte einst sogar Robert Schumann – ansonsten glühender Verehrer des Jüngeren – heftigen Anstoß genommen und den Satz als kaum interpretierbar verurteilt. Doch ist es Schuberts Feinsinn zu danken, daß die Einfalt des musikalischen Materials zu keiner Zeit auch nur in die Nähe gedanklicher Leere führt. Vielmehr verblüfft er den Hörer erneut, indem er die letzten zehn Takte der Coda vorsichtig im Tempo zurücknimmt und allmählich dynamisch ausblendet. Das Schlußwort bildet der Motivkopf des Hauptthemas allein – lakonisch, selbstverliebt, doch eigentümlich kokett im Tonfall. Auch das ist ein Grundzug des Romantischen: die leise Ironie.

## 1826

Gemessen an der Prägnanz von Beethovens dialektischem Gestaltungswillen, der jederzeit mit enormem Selbstbewußtsein auf die Erfüllung der Form zu zielen scheint, nehmen sich die Klaviersonaten Franz Schuberts, gerade auch die späteren, zumeist wie schüchterne Gehversuche aus. Nichts wirkt vorgegeben, kein eindeutiges Ziel ist gesteckt, kein Weg asphaltiert, wenn die ersten Motive verhalten anklagen. Alles gleicht einer Suche auf unbekanntem Terrain. Wenn gesagt wird, Schubert habe ein Künstlerleben lang unendlich schwer um die Form gerungen, um *seine* Form, diejenige, die dazu taugt, seine schweifenden Eingebungen und wechselnden Empfindungen zu tragen, dann ist dies sicher mehr als ein Gemeinplatz. Im Vorrang der Idee vor der Form einen Mangel an gestalterischer Reife zu sehen wird allein dadurch ad absurdum geführt, daß das Prinzip der fließenden Form, die stets ihren Weg zum Ziel hat, im Laufe von Schuberts künstlerischer Entwicklung keineswegs in

Frage gestellt oder gar überwunden wird, sich vielmehr Stück für Stück weiter emanzipiert. Eines der faszinierendsten Beispiele dafür ist die achtzehnte der insgesamt zweiundzwanzig vollständigen Klaviersonaten, komponiert im Oktober 1826, zwei Jahre vor seinem frühen Tod. Bezeichnenderweise drückte Schuberts Wiener Verleger Tobias Haslinger seine Verlegenheit gegenüber dem schillernden, ambivalenten Sonatenmodell darin aus, daß er der im April 1827 erschienenen Druckausgabe des Werkes den Titel *Fantasie ou Sonate* gab. Die vormals klare Grenzziehung zwischen gebundener und freier Rede war in der Tat durch Schuberts Schaffen nachhaltig in Frage gestellt worden.

Der Kopfsatz der **G-Dur-Sonate (D 894)**, eine weiträumige lyrische Erzählung von milder Ernsthaftigkeit und geradezu improvisatorischem Zuschnitt, klammert motivisch-thematische Gegensätze nahezu vollständig aus und projiziert die Kontrastidee statt dessen auf ein vieldeutiges Wechselspiel zwischen Dur und Moll. Er eröffnet mit einem sinnierenden, scheinbar außerhalb des Tempos stehenden Hauptgedanken – hierin vielleicht nicht zufällig mit dem Beginn von Beethovens viertem Klavierkonzert verwandt. Wie beiläufig schleust das zweite Thema tänzerische Bewegung ein, führt so zu einem allmählichen Aufbau von Spannungen, die sich innerhalb des Durchführungsteils in einigen Momenten dramatischer Erregung entladen, bevor die Reprise der Gelassenheit des Anfangsabschnitts erneut das Feld räumt. Das in proportional eigensinnig gestalteter doppelter Liedform verfaßte Andante greift Tonfall und Psychologie von Schuberts Klavierliedern auf und verschmilzt damit die Sphären des Vokalen und Instrumentalen nachhaltig. Altertümelnd und doch sublimiert, das Menuett, ein tänzerisches Intermezzo mit seltsam verklärtem Trioabschnitt. Seine energische, ja rustikale Fröhlichkeit strahlt in die nur scheinbar leichtherzige Welt des Finalrondos hinüber, dessen große Faszination in jenem unerschöpflichen Modellieren mit Licht und Schatten liegt, das für Schuberts musikalische Idiomatik zentrale Bedeutung besitzt. So selbstverloren, wie sie begonnen hatte, endet die Sonate: mit einer lakonischen Akkordrepetition, abgeleitet aus dem Kopfmotiv.

CD 5

1 - 4

## 1828

*Es ist wahr, daß, so leicht auch die Welt vergißt, sie das Außergewöhnliche doch selten übersieht, wenn ich sie auch mit der Kuhherde vergleichen möchte, die aufsieht, wenn es blitzt, und dann ruhig weitergrast; solche Blitze waren Schubert, Paganini, Chopin. Man mag Robert Schumann tadeln, weil er Menschen mit Kühen vergleicht, vielleicht auch weil er Paganini, den tollkühnen Artisten der Violine und famosen Taschenspieler unter den Komponisten, in einem Atemzug nennt mit zwei der erhabensten Geistesgrößen seiner Zeit. Was man ihm freilich zugute halten muß: Schumann besaß die untrügliche Gabe, brillante Köpfe zu würdigen, als die breite Öffentlichkeit noch wenig Notiz von ihnen nahm. Hector Berlioz zählte zu den glühend Verehrten, Chopin natürlich, vor allem aber Franz Schubert, dessen ziemlich glücklose Biographie, anekdotisch umrankt, das schöne Klischee vom verkannten Genie im Schlagschatten Beethovens auf alle Zeit bestens bedient. Seine Melancholie, der eines Caspar David Friedrich verwandt, ist Ausdruck eines am Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit verzweifelnden, unverkennbar romantischen Lebensgefühls, in dem Mensch und Natur einander schmerzlich entfremdet sind. Am eindringlichsten artikuliert in der ein knappes Jahr zuvor entstandenen *Winterreise*, überschattet jene existentielle Schwermut auch die **c-Moll-Sonate (D958)**, die erste jenes im Sommer 1828, nur wenige Monate vor seinem frühen Tod, komponierten Dreigestirns, das Schubert kurz nach seiner Vollendung noch eigens in seinen beinahe familiären Soireen *mit vielem Beyfall gespielt* hatte. Eine beklemmende Labilität der Stimmungen herrscht in ihr, selbst dort, wo ein teils dämonisch aufbrausender, teils freundlicher Ton dem augenscheinlich zu widersprechen scheint. So ist das oft mißverständene Finale beileibe keine muntere Tarantella, vielmehr ein doppelsinniger, ja morbider Mummenschanz, der ziellos seine Kreise zieht, bis er sich schließlich im Nichts verliert.*

### CD 6

5 - 8



Zwar wirkt die Johann Nepomuk Hummel gewidmete Trias der letzten Sonaten wie ein gewaltiger, in sich ruhender Block innerhalb seines Spätwerks, doch dominiert bei näherer Betrachtung auch hier der Prozeß der Suche jedwede Zielbeschreibung. Schubert komponierte die Werke in einem fast übermenschlichen Arbeitsfieber während des Spätsommers 1828, kaum zwei Monate vor seinem Tod, in einer Zeit sich bereits zuspitzender gesundheitlicher Krisen und beruflicher Enttäuschungen. Längst war seine als grüblerischer, versponnen und allzu wenig brillant verstandene Musik ins geschmackliche Abseits geraten, in den Schatten gefälliger Gebrauchskunst von Wiener Modekomponisten wie Friedrich Kalkbrenner und mehr noch in den der blendenden Virtuosenakrobatik zugereister Publikumsliebblinge. In öffentlichen Konzerten ist Schuberts Musik kaum noch zu hören, bleibt nurmehr der Institution häuslicher Soireen, den sogenannten *Schubertiaden*, vorbehalten, die trotzig alles Neue aus der Feder eines fast vergessenen Genies vor den Ohren einer handverlesenen Hörerschaft präsentierten.

In der Tat entwerfen Schuberts späte Sonaten ihre ganz eigene Welt- und Lebensphilosophie. So läßt sich die eingangs beschriebene Dialektik zwischen Schein und Sein ebensogut an ihnen studieren wie an den Ambivalenzen der reifen Lieder. Im Fall der **A-Dur-Sonate (D 959)**, die charakterlich zwischen der düsteren Dramatik des vorangehenden c-Moll-Werks und dem milde und verhalten temperierten B-Dur der letzten Sonate zu vermitteln scheint, ist es die markante rhythmische Kraft des eröffnenden Akkordmotivs, die trügerische Fährten legt. Schon bald sind seine Konturen aufgelöst, ist seine Dur-Harmonik in ihrer Stabilität erschüttert. Vor dem Hintergrund einer durchaus regelhaft gestalteten Sonatensatzanlage verblüffen beständig wechselnde harmonische Beleuchtungen, gibt neues gedankliches Material Rätsel über Rätsel auf, läßt Vexierbilder entstehen, die zum Grundzug des gesamten Werkes wachsen und nie letztgültig entschlüsselt werden. So scheint der eingangs so rüstige Akkordgedanke schließlich innerhalb einer geheimnisvoll verschatteten Coda in völlig fremde Dimensionen entrückt. Täuschung birgt auch der stille,

CD 7

1 - 4

resignative, zur Gänze liedhafte Lyrismus des fis-Moll-Andantinos. Zerrissen von den heftig drohenden Ausbrüchen des Mittelteils, einem chromatischen Inferno sondergleichen, dessen phantastische Züge durch überaus fortschrittliche, Schumann antizipierende Klavierkoloristik erstaunen, kommt der Satz lange nicht zur Ruhe. Das Scherzo, ein nur scheinbar kapriziöses Intermezzo der heiteren Art, hinter dessen teils ins Groteske zielenden Gesten jedoch allerorten Gefahren lauern, bereitet selbst wenig auf ein Finale vor, das zu den eigentümlichsten Schöpfungen Schuberts zählt. Unentschlossen zwischen Kantilene und Passagenwerk pendelnd, greift der Satz auf thematisches Material der Sonate D 537 zurück und vermischt beständig Rondo- und Sonatensatzelemente miteinander. Unerwartete Wendungen und Modulationen beschreiben auch hier ein Spiel mit Wegen und Irrwegen, das sich ad infinitum fortspinnen ließe. So beschließt die Coda im Rückgriff auf den Eröffnungsgestus des ersten Satzes fast wie mit einem Machtwort ein in seiner formalen und gedanklichen Vieldeutigkeit einzigartiges Sonatenmodell.

### CD 3

#### 5 - 8

Wie harmonisch das Vokabular der mittleren und späten Schaffensphase tatsächlich zusammenklingt, zeigt das Beispiel der **Sonate 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.

All jenen, die so gern jedes musikalische Werk als konkreten Ausdruck einer bestimmten Lebenssituation verstanden wissen wollen, war Schuberts letzte Klaviersonate seit je ein Dorn im Auge. Kein Zweifel, der von schwerer Krankheit gezeichnete Komponist muß den nahen Tod gespürt haben, als er am 26. September 1828 sein monumentales Sonatentriptychon mit der **Sonate D 960** beschloß. Und dennoch: Alle längst zu Klischees erstarrten Idiome eines instrumentalen „Schwanengesangs“ scheinen bei dieser sonderbar gleichmütigen Klaviersinfonie nicht greifen zu wollen. Melancholie, Verzweiflung, Klage bleiben größtenteils ausgeklammert, nirgendwo drängt sich der bleierne Tonfall eines musikalischen Testaments in den Vordergrund, kaum zeigt sich auch nur die Spur einer pianistischen „Winterreise“. Nicht einmal jene formale und emotionale Zerrissenheit, wie sie die beiden vorangegangenen Sonaten in c-Moll und A-Dur so essentiell geprägt hatte, will sich hier einstellen. Statt dessen erscheint das B-Dur-Werk als lyrischer Gegenpol, als Rückzug auf die Klangwelt des Liedes: sanglich-heiter zumeist und unpräzise in seiner musikalischen Erfindung, verinnerlicht, weitgehend undramatisch, durch wiederholte *Moderato*-Vorschrift durchweg gelassen in seinem Puls, allenfalls hier und da ein wenig schwermütig, für Augenblicke eingedunkelt. Was für ein seltsam unentschiedenes Resümee, weder virtuoses Machtwort noch stille Endzeitgeste.

Ihren tatsächlichen Stellenwert schlüssig zu bestimmen, ist nur vor dem Hintergrund des Schubertschen Formbegriffs möglich. Der Dualismus der

CD 8

1 - 4

klassischen Themenbildung, seine architektonische Balance und Logik scheint hier – namentlich im Kopfsatz – endgültig außer Kraft gesetzt und einer improvisatorischen, assoziativen, ja gleichsam unkonzentrierten Fortspinnungsidee gewichen, innerhalb derer charakterlich verwandte Gedanken miteinander verschmolzen werden. Wie nie zuvor läßt sich Schubert dabei von rein klanglichen Aspekten leiten. Milde Kontrastsetzungen, hauchfein nuanciert, manchmal kaum wahrnehmbar, beleben das Satzgefüge, ohne es dramaturgisch zu beherrschen. Hierin ist die letzte Sonate Gipfel- und Schlußwerk einer konsequenten stilistischen Entwicklung, bringt – wenn man so will – Schubert ästhetisches Credo auf den Punkt. Wo die beiden vorausgegangenen Stücke der grandiosen Trias nochmals mit dem titanischen Vorbild Beethoven zu ringen scheinen, offensiv nach neuen Lösungswegen für formale Problemstellungen suchen, schließt sich die kontemplativere B-Dur-Sonate förmlich in Schuberts autonome Gedankenwelt ein, so als sei mit ihr ein konkretes Ziel erreicht. Sie führt das dünnhäutige, dabei oftmals emotional bestürzende Spiel mit Licht und Farbe, mit Melos und Klang, das an die Stelle eines dialektischen Für und Wider tritt, zur Vollendung, ferner auch – und dies wahrscheinlich zum ersten Mal in Schuberts gesamten Œuvre – zu einem erstaunlichen, wiewohl leidlich resignativen Selbstbewußtsein. Musterbeispiel für diese letzte Konzentration in Schuberts Spätstil ist das cis-Moll-Andante, in seiner entrückten Schlichtheit dem fis-Moll-Satz der vorausgegangenen Sonate verwandt, nun jedoch um das verstörende Moment des dämonischen Mittelteils verkürzt. Selbst das Scherzo – *con delicatezza* zu spielen und damit meilenweit von Beethovens rauhbeinigem Genretyp entfernt – fügt sich bruchlos ein in dieses Gesamtkonzept, legt allen widerborstigen Humor ab, opfert rhythmische Impulse einer sanglichen Inspiration und leitet damit zwingend zur lapidaren Einfachheit des Finales über.

Findet sich demnach wirklich keines jener berühmten Fragezeichen in dieser Sonate, mit denen der komponierende Skeptiker seine eigene Philosophie so oft zu relativieren pflegte? Sonnenschein überall? Kein doppelter Boden, keine Labilitäten, keine Selbstzweifel? Dann wäre Franz Schubert wohl kaum

ihr Schöpfer. Tatsächlich durchziehen Gegenreden – behutsam versteckt – das Werk von Anfang bis Ende, vom beunruhigenden, das Hauptthema leise erschütternden Baß-Triller im Kopfsatz bis zur Coda des Finales, die mit dem allgegenwärtigen Hauptmotiv solange ihr immer befremdlicheres modulatorisches Spiel treibt, bis der musikalische Fluß ins Stocken gerät, um unvermutet von einem wilden Presto-Nachsatz beschlossen zu werden. Die Suche nach einer Antwort auf die Frage, wie diese angeleitete Triumphattacke gemeint sein könnte, führt mitten hinein in die wenig trittsichere Region romantischer Ironie. Nur soviel ist sicher: Jubelfanale dieser Art haben bei Schubert fast immer den Beigeschmack des gewaltsam Herbeigeführten, Zweifelhaften, Unglaubwürdigen.

\*\*\*

## DIE SAMMLUNGEN MIT EINZELSTÜCKEN

Bedenkt man Schuberts wieder und wieder aufbrechende Skepsis gegenüber den gebundenen Formen großen Zuschnitts, dann nimmt es nicht wunder, daß sich der Wiener Meister in besonderer Weise der musikalischen Miniatur zuwandte. Neben den zahllosen Tänzen und Variationen erscheinen vier berühmte Sammlungen mit Charakterstücken: die beiden Bände der *Impromptus* (D 899 und 935) aus dem Jahr 1827, die im Todesjahr komponierten *Klavierstücke* (D 946) und die **Moments musicaux** (D 780), die in den Jahren 1823 bis 1828 entstanden und de facto keinen zusammenhängenden Zyklus bilden. Obwohl alles andere als triviale, heimelige Salonpiecen aus der Blütezeit bürgerlichen Hausmusikvergnügens, gerieten sie der Nachwelt allzu leicht in den Verdacht der Harmlosigkeit und trugen entscheidend bei zu jenem ebenso fatalen wie liebevoll gehegten Schubert-Bild, das der Biograph Hans Gal treffend umriß. Es zeigt den Komponisten *in Biedermeiertracht, mit gutmütigem Lächeln*, beschworen als *der ideale Repräsentant der Wiener Behaglichkeit, der kleinbürgerlichen Freuden einer längst vergangenen guten alten Zeit*. Tatsächlich aber zählen die sechs *Moments musicaux* – so der sprachlich vollkommen

CD 5

5 - 10

windschiefe, später nachgebesserte Titel des Wiener Erstdrucks von Leidesdorf – zu den vorausweisendsten Schöpfungen Schuberts, schnörkellos in der Formulierung der Gedanken, frei von großformalen Zwängen und zugleich voller Gegensätze. Oft noch viel ungeschminkter als in den Sonatenwerken sieht man sich hier mit den charakteristischen Geheimnissen in Schuberts Musiksprache konfrontiert, den zuweilen beunruhigenden Überraschungsmomenten, den plötzlichen Pausen und rätselhaften Wendungen, den in sich kreisenden, scheinbar ziellosen melodischen Geprägen, den irregulären Phrasenbildungen und kühn modulierten, vielfach doppelbödigen Harmonieplänen. Es ist die karge Empfindungswelt von Schuberts späten Liedern und Liederzyklen, deren heimliche Abgründigkeit und schmerzliche Wehmut, meist nur mühsam verborgen unter einer freundlichen, klangschönen, volkstümlichen Oberfläche, die ihre Schatten auf die instrumentale Kleinkunst einer längst verlorenen Idylle wirft. In ihr entpuppt sich der vermeintliche Biedermann als Prophet einer neuen Zeit.

Daß freilich auch der vergeistigte Eigenbrötler hier und da mit den Freuden der Popularität kokettierte, ist wohlbekannt. Mit einer wahren Schatztruhe von 452 Tänzen für Klavier bediente Schubert ein sich grenzenloser Beliebtheit erfreuendes Genre.

Doch Vorsicht: Er irrt, wer hinter den Bündeln von Walzern, Ecossaisen oder Menuetten bloße Modeartikel oder halbherzige Fingerübungen eines Genies vermutet. Schuberts Miniaturen sind alles andere als Fließbandprodukte für vergnügungssüchtige Salons, erfunden im biedermeierlichen Geist Wiener Behaglichkeit. Sie stehen durchaus im Einklang mit den großen Formen, denn gerade auch innerhalb der gewichtigen Sonatenkompositionen, der Sinfonien und Quartette haben der Tanz oder das Tanzhafte stets ihren festen Stellenwert. Und daß auch in Schuberts vermeintlichen Harmlosigkeiten unter heimeliger Oberfläche doppelte Böden lauern, davon legen die 1823 entstandenen **Deutschen Tänze** (D 790) beredtes Zeugnis ab. Harmonische Überraschungen und emotionale Irritationen, nicht so offen auskomponiert wie in den Sonaten

oder Impromptus vielleicht, aber kaum weniger bestürzend, verdunkeln nicht selten das Bild geselligen Frohsinns.

Das lyrische, nicht an feste Formen gebundene Klavierstück – keine Erfindung der Romantik zwar, doch in ihr zur Blüte gelangt – zählt zu Schuberts persönlichsten Genres überhaupt. Mit der nicht authentischen Bezeichnung „**Impromptus**“ (D 899) für die erste, 1827 entstandene Stückesammlung nährte das Wiener Verlagshaus Haslinger die modische Vorstellung, es handle sich um skizzenhaft ausgeführte, nicht allzu bedeutungsvolle Gedanken von leichter Hand. Musik aus dem Stegreif also, quasi improvisando? Weit gefehlt, denn tatsächlich markieren Schuberts Impromptus die Geburt des romantischen Charakterstücks par excellence, nicht minder intim, konzentriert und ausgefeilt wie die großen Sonatenwerke, stilistisch den teils namensgleichen Stücken Fields, Tomaseks und Voriseks zwar nahestehend, doch weitaus reifer. Ihr hoher Anspruch war es denn auch, der Haslinger mit der Veröffentlichung zögern ließ. Zunächst erschienen nur die ersten beiden Stücke im Druck, die übrigen folgten erst zehn Jahre nach Schuberts Tod, nun obendrein durch abenteuerliche Eingriffe des Herausgebers entsteht. Zu offenkundig widersprachen Schuberts tiefsinnige Piècen dem Postulat gefälliger Unterhaltungskunst, als dass ein risikoscheuer Verleger sie ohne Bedenken in sein Sortiment aufnehmen konnte. Nicht besser erging es übrigens der **zweiten Sammlung** von Impromptus (D 935). Sie wurde vom Mainzer Verlag Schott gänzlich abgewiesen, mit der Begründung, die Stücke seien als *Kleinigkeiten zu schwer* und würden *in Frankreich keinen Eingang finden. Wenn Sie gelegentlich etwas minder Schweres und doch Brillantes auch in einer leichteren Tonart komponieren*, schloß Schott seinen Brief, *diese belieben Sie uns ohne weiteres zuzusenden*. Vorläufig war Schubert am Pariser Gout, einst Maß aller Dinge, gescheitert.

Die drei **Klavierstücke D 946** entstanden im selben Jahr wie die letzten Sonaten, nur wenige Monate zuvor, fristen neben den Gruppen der *Moments musicaux* und *Impromptus* ein seltsames Schattendasein innerhalb des Repertoires. Auch ist nichts darüber bekannt, daß Schubert sie zur Veröffentlichung vorgesehen

CD 6

1 - 4

CD 7

5 - 8

CD 8

5 - 7

hatte. Möglicherweise hatte ihn der äußerst verhaltene Erfolg der früheren Stücke, die sowohl den Verlegern wie den Interpreten zu wenig eingängig, zu grüblerisch und nicht „französisch“ genug erschienen waren, zwischenzeitlich entmutigt. So ließ der Druck schließlich bis 1868 auf sich warten, machte dann aber mit gedankenvollen Miniaturen bekannt, die in ihrer aller Biedermeierlichkeit entkleideten Subtilität weit auf das lyrische Klavierstück eines Schumann oder Brahms vorausweisen, in ihrer Doppelgesichtigkeit – mal wild, fiebrig und zerrissen, mal intim, weltverloren und visionär – aber immer unverwechselbar Schuberts geistigem Kosmos entspringen. Wie genau Schubert die Zeichen eines sich wandelnden Zeitgeschmacks erfaßte, und wie kritisch der melancholische Wanderer der Mode einer auf äußerliche Technik und Bravour abgestellten Klavierkunst gegenüberstand, verrät ein flammender Eintrag in seinem Tagebuch: *O Phantasie! du höchstes Kleinod des Menschen, du unerschöpflicher Quell, aus dem sowohl Künstler als Gelehrte trinken! O bleibe noch bey uns, wenn auch von Wenigen nur anerkannt und verehrt, um uns vor jener sogenannten Aufklärung, jenem häßlichen Gerippe ohne Fleisch und Blut, zu bewahren!* Ein frommer Wunsch, alsbald überrollt freilich von den lärmenden Triumphzügen einer ganzen Legion vollblütiger Tastendompteure. Sie sollten denn auch für lange Zeit den Blick auf Schuberts Klaviermusik verstellen.

ROMAN HINKE



# ALAIN PLANÈS

Grand amateur et connaisseur de peinture, érudit amoureux de poésie, Alain Planès a la carrière qui lui ressemble : il suit depuis toujours le chemin de la vie plutôt que les sirènes d'une gloire exigeante en compromissions. Il y a en lui quelque chose comme un curieux mélange de Proust et de Wilde.

L'un pour le rapport au temps, profond, distendu, schubertien. L'autre pour un certain dandysme intellectuel, une forme de cynisme raffiné qui pourtant reste tendre.

D'une mère au tempérament d'artiste, peintre et mélomane, il a gardé l'humilité fervente et la gratuité du geste. C'est au fond ce qui crée le style... la rigueur est peu sans la grâce. Planès, sensibilité multiple, découvre le piano à cinq ans, joue avec orchestre trois ans plus tard et part aux Etats-Unis après le conservatoire de Paris pour y faire de la musique autrement : avec Pressler, Sebök, Primrose et Starker, avec lequel il donnera longtemps de nombreux concerts aux U.S.A. et en Europe.

Soliste, chambriste, accompagnateur, pédagogue, toutes les facettes de son art le concernent. Il a en outre découvert tout le répertoire classique et contemporain en jouant à deux pianos avec François Michel, ami de Stravinsky, chez qui il côtoyait les esprits du temps comme Malraux, Deleuze, Cassandre, et par la suite Miró.

Rentré en France quelques années plus tard il devient, à la demande de Pierre Boulez, pianiste soliste de l'Ensemble Intercontemporain jusqu'en 1981. Son travail pointu avec d'éminents compositeurs tels Boulez, Stockhausen, Ligeti ou Berio affirme définitivement le caractère éclectique de son jeu et conduit les plus grands festivals à solliciter sa présence. Il joue entre autres à la Roque-d'Anthéron, à Montreux, au festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence et à Marlboro, prestigieux festival auquel il reste fidèle, étant très proche de Rudolf Serkin.

CÉCILE BUFFET (juin 2003)

A great lover and connoisseur of painting, no less learned in his passion for poetry, Alain Planès enjoys a career in his own image: right from the start he has followed the path of life rather than the siren songs of a glory that demands too many compromises. There is in him something of a curious blend of Proust and Wilde.

With the first he shares his relationship with time, profound, expanded, Schubertian. With the second, a certain intellectual dandyism, a form of refined cynicism that nonetheless does not sacrifice tenderness.

From a mother with an artistic temperament, a painter and music-lover, he has inherited and retained fervent humility and disinterestedness of gesture. In the end it is this that creates style – rigour is of little use without grace.

This multi-faceted sensibility discovered the piano at five, first played with orchestra three years later, and set off for the United States after the Paris Conservatoire in search of another way of making music: with Pressler, Sebök, Primrose and Starker, whose regular concert partner Alain Planès long remained in the USA and Europe.

Soloist, chamberist, accompanist, teacher – every aspect of his art arouses his interest. Moreover, he had the opportunity of discovering the entire classical and contemporary repertoire by playing it through on two pianos with François Michel, a friend of Stravinsky's, in whose home Michel had mingled with the great intellectual figures of the time such as Malraux, Deleuze, Cassandre, and later Miró.

When he returned to France a few years later it was to become, at the request of Pierre Boulez, solo pianist of the Ensemble Intercontemporain, where he remained until 1981. His in-depth work with such eminent composers as Boulez, Stockhausen, Ligeti and Berio set the final seal on the eclecticism of his playing, and prompted the foremost music festivals to seek out his presence. These include La Roque-d'Anthéron, Montreux, Aix-en-Provence, and the prestigious Marlboro Festival where he has appeared for many years now, faithful to his exceptionally close association with Rudolf Serkin.

**A**lain Planès, ein großer Kenner und Liebhaber der Malerei mit reichen Kenntnissen und einer großen Leidenschaft für die Dichtkunst, gestaltet seine Musikerkarriere so, wie es ihm entspricht: Lebensart war ihm von jeher wichtiger als die Verlockungen eines Ruhms, der ihn gezwungen hätte, ständig Kompromisse zu machen. Er hat etwas an sich, das man eine merkwürdige Mischung aus Proust und Wilde nennen könnte. Der eine wegen seiner Einstellung zur Zeit, tiefsinnig, entspannt, von Schubertschem Wesen. Der andere wegen eines gewissen intellektuellen Dandytums, einer Art verfeinertem Zynismus, der aber in der Empfindsamkeit gründet.

Von der künstlerisch veranlagten Mutter, einer Malerin und Musikliebhaberin, hat er die hingebungsvolle Bescheidenheit und die Absichtslosigkeit der Gebärde. Im Grunde ist es das, was wir Stil nennen... hoher Anspruch zählt nicht viel, wenn die Anmut fehlt.

Planès, der schon als Kind vielseitig interessiert war, entdeckte im Alter von fünf Jahren das Klavier, gab drei Jahre später sein erstes Konzert mit Orchester und ging nach einem Studium am Pariser Conservatoire nach Amerika, um dort auf noch höherem Niveau Musik zu machen: er nahm Unterricht bei Pressler, Sebök, Primrose und Starker, dessen Kammermusikpartner er lange Zeit war und mit dem er in den Vereinigten Staaten und Europa zahlreiche Konzerte gegeben hat.

Er ist in allen Bereichen seiner Kunst tätig, als Solist ebenso wie als Kammermusikpartner, Begleiter und Lehrer. Darüber hinaus hat er zusammen mit François Michel, einem Freund von Strawinsky, das gesamte klassische und zeitgenössische Repertoire für zwei Klaviere durchgearbeitet; in seinem Haus traf er mit den großen Männern der Zeit zusammen, mit Malraux, Deleuze, Cassandre und später Miró.

Wieder zurück in Frankreich, holte ihn Pierre Boulez in sein Ensemble Intercontemporain, dem er bis 1981 als Solopianist angehörte. Durch seine ausgeprägte Zusammenarbeit mit herausragenden Komponisten wie Boulez, Stockhausen, Ligeti oder Berio erwarb er sich endgültig den Ruf, als Pianist ein Alleskönner zu sein, was wiederum Einladungen zu den bedeutendsten Festivals nach sich zog. Er ist u.a. in La Roque-d'Anthéron, in Montreux, beim Festival d'Art Lyrique in Aix-en-Provence und beim renommierten Marlboro-Festival aufgetreten, dem er als enger Freund von Rudolf Serkin auch in Zukunft die Treue halten wird.

# INDEX

## Sonate n°4

op. post.164 D.537 la mineur / *A minor* / a-Moll **CD 1** [1] p. 10 / 32 / 53

## Sonate n°7

op.122 D.568 Mi bémol majeur / *E flat major* / Es-Dur **CD 3** [5] p. 23 / 45 / 66

## Sonate n°9

op. post.147 D.575 Si majeur / *B major* / H-Dur **CD 1** [4] p. 11 / 33 / 54

## Sonate n°11

D.625 fa mineur / *F minor* / f-Moll **CD 2** [1] p. 12 / 34 / 55

## Sonate n°13

op. post.120 D.664 La majeur / *A major* / A-Dur **CD 4** [5] p. 13 / 34 / 56

## Sonate n°14

op. post.143 D.784 la mineur / *A minor* / a-Moll **CD 1** [8] p. 14 / 36 / 57

## Sonate n°15 “Reliquie”

D.840 Ut majeur / *C major* / C-Dur **CD 2** [9] p. 16 / 38 / 59

## Sonate n°16

op.42 D.845 la mineur / *A minor* / a-Moll **CD 3** [1] p. 17 / 39 / 60

## Sonate n°17

op.53 D.850 Ré majeur / *D major* / D-Dur **CD 4** [1] p. 18 / 40 / 61

## Sonate n°18 “Fantaisie”

op.78 D.894 Sol majeur / *G major* / G-Dur **CD 5** [1] p. 20 / 41 / 63

## Sonate n°19

D.958 ut mineur / *C minor* / c-Moll **CD 6** [5] p. 21 / 43 / 64

## Sonate n°20

D.959 La majeur / *A major* / A-Dur **CD 7** [1] p. 22 / 44 / 65

## Sonate n°21

op. post. D.960 Si bémol majeur / *B flat major* / B-Dur **CD 8** [1] p. 24 / 45 / 67

## **Wanderer Fantasie**

op.15 D.760 Ut majeur / *C major* / C-Dur

## **Six Moments musicaux**

op.94 D.780

## **Douze danses allemandes dites "Ländler"**

Twelve German Dances / Zwölf Deutsche Tänze

op. post.171 D.790

## **Quatre Impromptus**

op.90 D.899

## **Quatre Impromptus**

op. post.142 D.935

## **Drei Klavierstücke** [Impromptus]

D.946

**CD 2** 5 p. 15 / 36 / 58

**CD 5** 5 p. 26 / 48 / 69

**CD 6** 9 p. 27 / 49 / 70

**CD 6** 1 p. 27 / 49 / 71

**CD 7** 5 p. 28 / 49 / 71

**CD 8** 5 p. 28 / 50 / 71

## Discographie ALAIN PLANÈS

EMMANUEL CHABRIER

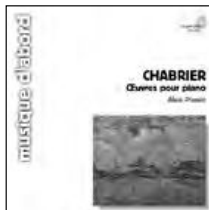
### **Œuvres pour piano**

Dix pièces pittoresques

Pièces posthumes

Bourrée fantasque / Habanera

CD HMA 1951465



FRÉDÉRIC CHOPIN

RICHARD STRAUSS

### **Sonates pour violoncelle et piano**

*Luís Claret, violoncelle*

CD HMA 1951370



CLAUDE DEBUSSY

### **Children's Corner**

Suite bergamasque / Images

CD HMC 901893

### **Intégrale des Études**

Masques / L'Isle joyeuse

D'un cahier d'esquisses

CD HMC 901601

### **Intégrale des Préludes**

CD HMC 901695



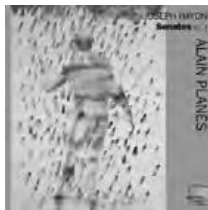
JOSEPH HAYDN

**Sonates vol.1**

Hob.XVI:2, 23, 41, 46

Fantaisie en ut mineur Hob.XVII:4

CD HMC 901761



**Sonates vol.3**

Hob.XVI:20, 32, 37, 43, 51

CD HMC 901763

LEOŠ JANÁČEK

**Sur un sentier recouvert**

Sonata 1. X 1905

Dans les brumes / Erinnerung

CD HMC 901508



DOMENICO SCARLATTI

**Essercizi K.1-30**

2 CD HMC 901838.39

FRANZ SCHUBERT

**Sonate "Arpeggione"**

FELIX MENDELSSOHN

**Sonates pour violoncelle et piano**

Lluís Claret, violoncelle

CD HMA 1951383





harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles © 1998, 1996, 2000-01, 2003 © 2006  
Enregistrements 1995 à 2002 à Paris (Salle Adyar, Cité de la Musique, IRCAM)

Direction artistique : Jacques Drillon

Prise de son et montage : Michel Pierre

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Portrait de Schubert par Wilhelm August Rieder, Aquarelle, 1840  
Gesellschaft der Musikfreunde, Vienne

Photo dos : Gérard Blaser

Photo livret : Elizabeth Carecchio

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

HMX 2908201.08