

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

CD 1

PIANO SONATA D.784 Op. posth. 143

in A minor / *la mineur* / a-Moll

- | | |
|-------------------------|-------|
| 1 I. Allegro giusto | 13'12 |
| 2 II. Andante | 4'00 |
| 3 III. Allegro vivace | 5'23 |

PIANO SONATA D.840 'Reliquie'

in C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | |
|-----------------|-------|
| 4 I. Moderato | 15'13 |
| 5 II. Andante | 10'16 |

DREI KLAVIERSTÜCKE D.946

- | | |
|------------------------------------------|-------|
| 6 I. Allegro assai. Andante. Andantino | 9'01 |
| 7 II. Allegretto | 11'44 |
| 8 III. Allegro | 4'42 |

CD 2

PIANO SONATA D.845 Op.42

in A minor / *la mineur* / a-Moll

- | | |
|------------------------------------------------------------|-------|
| 1 I. Moderato | 10'34 |
| 2 II. Andante poco mosso | 12'41 |
| 3 III. Scherzo. Allegro vivace - Trio. Un poco più lento | 7'03 |
| 4 IV. Rondo. Allegro vivace | 5'16 |

PIANO SONATA D.850 Op.53 'Gasteiner'

in D major / *Ré majeur* / D-Dur

5	I. Allegro	9'07
6	II. Con moto	11'40
7	III. Scherzo. Allegro vivace	8'46
8	IV. Rondo. Allegro moderato	9'05

CD 3

PIANO SONATA D.894 op.78 'Fantasie'

in G major / *Sol majeur* / G-Dur

1	I. Molto moderato e cantabile	17'28
2	II. Andante	8'39
3	III. Menuetto. Allegro moderato	4'32
4	IV. Allegretto	9'08

PIANO SONATA D.958

in C minor / *ut mineur* / c-Moll

5	I. Allegro	10'38
6	II. Adagio	8'14
7	III. Menuetto Allegro - Trio	3'15
8	IV. Allegro	9'28

CD 4

PIANO SONATA D.959

in A major / *La majeur* / A-Dur

- | | | |
|---|------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro | 11'58 |
| 2 | II. Andantino | 7'47 |
| 3 | III. Scherzo Allegro vivace - Trio Un poco più lento | 5'11 |
| 4 | IV. Rondo Allegretto | 13'11 |

PIANO SONATA D.960

in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- | | | |
|---|----------------------------------------------------|-------|
| 5 | I. Molto moderato | 15'22 |
| 6 | II. Andante sostenuto | 9'14 |
| 7 | III. Scherzo Allegro vivace con delicatezza - Trio | 3'44 |
| 8 | IV. Allegro, ma non troppo | 8'09 |

CD 5

4 IMPROMPTUS D.899 Op.90

- | | | |
|---|-----------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro molto moderato (C minor / <i>ut mineur</i> / c-Moll) | 10'00 |
| 2 | II. Allegro (E flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur) | 4'35 |
| 3 | III. Andante mosso (G flat major / <i>Sol bémol majeur</i> / Ges-Dur) | 5'50 |
| 4 | IV. Allegretto (A flat minor / <i>la bémol mineur</i> / as-Moll) | 6'53 |

4 IMPROMPTUS D.935 Op. posth.142

- | | | |
|---|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 5 | I. Allegro moderato (F minor / <i>fa mineur</i> / f-Moll) | 10'38 |
| 6 | II. Allegretto. Trio (A flat major / <i>La bémol majeur</i> / As-Dur) | 6'32 |
| 7 | III. Thema Andante. Variations I-V. Più lento (B flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur) | 11'14 |
| 8 | IV. Allegro scherzando (F minor / <i>fa mineur</i> / f-Moll) | 6'15 |

CD 6

WANDERER FANTASIE D.760 Op.15

in C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | |
|----------------------------------------|------|
| 1 I. Allegro con fuoco ma non troppo | 5'44 |
| 2 II. Adagio | 6'30 |
| 3 III. Presto | 4'45 |
| 4 IV. Allegro | 3'25 |

6 MOMENTS MUSICAUX D.780 Op.94

- | | |
|------------------------------|------|
| 5 I. Moderato | 5'57 |
| 6 II. Andantino | 5'32 |
| 7 III. Allegretto moderato | 1'54 |
| 8 IV. Moderato | 5'15 |
| 9 V. Allegro vivace | 2'08 |
| 10 VI. Allegretto. Trio | 6'26 |

- | | |
|-----------------------|------|
| 11 ALLEGRETTO D.915 | 4'52 |
|-----------------------|------|

in C minor / *ut mineur* / C-Moll

Paul Lewis, *piano*

Il va de soi que les jeunes compositeurs ont parfois du mal à s'affirmer face à leurs modèles et à développer un style qui leur soit propre et par là même incomparable. Cela vaut tout particulièrement pour Franz Schubert, qui ne fut jamais autre chose qu'un "jeune" compositeur. Adolescent, il s'était senti une vocation pour l'opéra, jusqu'à ce qu'il reconnaisse n'avoir rien d'équivalent à opposer à la fièvre pour le moins contagieuse suscitée en bien des lieux par la musique de Rossini. Il s'était alors risqué dans le domaine de la symphonie, mais son trop grand respect face à la toute-puissance de Beethoven ne faisait guère de lui qu'un poids lourd, jusqu'à ce que vers 25 ans, il ait suffisamment de courage pour aborder enfin de nouveaux rivages. Les mêmes remarques pourraient également s'appliquer à sa musique de chambre, notamment aux quatuors à cordes, ou à ses œuvres de musique sacrée, qui trahirent longtemps la dette dont leur compositeur s'estimait redevable envers Mozart et Haydn. De sorte que – même si l'on n'est ici pas loin des clichés habituels –, c'est bel et bien dans le domaine du lied que l'originalité créatrice de Schubert a pu, dès le début, s'exprimer pleinement, permettant ainsi à celui que l'on considérerait plus tard comme le "roi du lied" d'édifier son empire. Ou plus exactement une sorte d'"état libre" musical ; un territoire encore pratiquement vierge, non encore marqué par le poids écrasant de la tradition, un territoire dans lequel personne ne vint lui donner de leçons et que personne ne vint lui disputer. Dans un premier temps du moins. Mais qu'en est-il de la musique pour piano de Schubert que, de manière tout à fait irréfléchie, on a longtemps sous-estimée – à tort –, et qui peina à s'imposer dans les programmes de concert de nos grands pianistes ? Il est vrai que, dans ce domaine aussi, les œuvres de la grande trinité viennoise firent de l'ombre aux premières tentatives du fils du maître d'école, mais l'intimité du genre autorisait par sa nature même un rapport plus libre avec les lois de la forme que cela n'était le cas, par exemple, de la symphonie, genre plus "public" s'il en est. C'est ainsi que Schubert se livra très tôt aux expérimentations les plus diverses, plus conscient sans doute de là d'où il venait que de là où il allait. Des décennies durant, le travail thématique, le minutieux jeu de construction avec les plus petites dérivations motiviques, avec leurs développements et leurs métamorphoses, leurs imbrications et leurs contrepoids, tout cela avait déterminé l'essence même du classicisme viennois. Cette idée, inaugurée et éprouvée par Haydn, Beethoven en avait ensuite exploré toutes les directions qu'ouvraient ses potentialités dialectiques, finissant même, en atteignant ses limites, par l'épuiser littéralement. Schubert pensait différemment ; sa foi en la structure était moins absolue, mais il était plus intuitif, plus poétique. Tandis que dans

les mouvements de sonates de Beethoven, la forme domine sans cesse et de manière durable la pensée musicale, il semble que chez Schubert, elle se mette de plus en plus au service de celle-ci. Les rigoureux principes architectoniques s'assouplissent alors comme d'eux-mêmes, passant à l'arrière-plan et faisant place à une narration plus fluide qui n'hésite pas à procéder par associations, bien loin du monde protégé des règles fiables.

Le combat que Schubert livra toute sa vie pour parvenir à trouver comment réaliser ses idées se laisse aisément retracer à travers les innombrables œuvres restées à l'état de fragment, dont il est vraisemblable que seule une petite partie a été effectivement conservée. C'est ainsi que l'on trouve aussi – ou justement – dans ses sonates pour piano, et ce à travers toutes les phases créatrices, des pièces qui ne comportent que quelques mouvements, mais aussi des mouvements inachevés, des fragments, des esquisses, qui se présentent comme autant de carrières d'idées. Ces éléments prennent une place considérable dans l'œuvre, transformant toute comptabilité exacte des sonates en un puzzle d'une difficulté redoutable. Mais ce qui pourrait apparaître au premier regard comme un signe de faiblesse, une marque d'échec, révèle, dès lors que l'on y regarde de plus près, une valeur artistique propre d'une qualité extraordinaire : celle de la quête créatrice. Et de même que cette quête semble avoir fini par parvenir à maturité pour se muer en un principe esthétique, cette dimension fragmentaire semble résonner encore et toujours y compris dans les œuvres achevées, élevée cette fois-ci au rang d'un élément apte à forger un style. Des paroles définitives, irrévocables, des postulats tels qu'on peut les rencontrer chez Beethoven sont extrêmement rares chez Schubert, chez qui une trace de scepticisme reste omniprésente.

Il est une pièce qui offre de cette qualité très singulière des fragments chez Schubert un témoignage particulièrement parlant : c'est la **Sonate inachevée D. 840**, composée en avril 1825, un projet particulièrement ambitieux, prématurément abandonné cependant après l'achèvement des deux premiers mouvements et quelques esquisses pour le menuet et le final. Abandonné ? Peut-être cette œuvre en *Ut* majeur, à laquelle Friedrich Whistling, qui fut le premier à la publier en 1861, crut bon d'accoler la quelque peu pathétique étiquette de "Relique", croyant sans doute – mais à tort – qu'il s'agissait là de la dernière sonate de Schubert, peut-être cette œuvre devrait-elle être plutôt considérée comme un riche ensemble de matériaux ayant servi aux sonates achevées durant cette même année 1825. Les parallèles entre les thèmes des

mouvements initiaux des sonates D.840 et D.845, par exemple, sont extrêmement significatifs : le frêle motif à l'unisson, duquel Schubert semble s'approcher comme à tâtons, comme dans un acte préludant à la composition elle-même, ou encore le minutieux jeu de questions-réponses, les couleurs orchestrales. Autres éléments frappants, à côté de la parenté de caractère des mouvements centraux, doucement animés, comme s'ils évoquaient les multiples rondes et danses de nombreux personnages : la dimension dansante des deux œuvres et une tonalité populaire de plus en plus sensible, issue des lieder et qui s'imposera aussi de plus en plus nettement dans les œuvres instrumentales tardives. La "relique" est sans aucun doute une réalisation monumentale, non seulement en raison de ses dimensions, mais aussi et surtout à cause de sa posture d'une dignité sublime, d'une modification extrêmement audacieuse apportée au modèle classique de la sonate pour ce qui est de l'agencement des tonalités, et enfin d'un déploiement tout à la fois concentré et quasiment symphonique de son matériau. Pourquoi l'œuvre finit-elle pourtant par échapper au contrôle du compositeur, pourquoi les mouvements 3 et 4 n'ont-ils pas dépassé le stade d'esquisses plus ou moins abouties ? Ces questions resteront sans réponse satisfaisante. Robert Schumann ne fut pas le seul à se montrer impressionné par son aura mystique lorsque Ferdinand, le frère de Schubert, lui en présenta le manuscrit en 1839 et qu'il se décida à en publier le mouvement lent dans la *Neue Zeitschrift für Musik* ; une longue série de tentatives ultérieures visant à compléter cette œuvre – depuis Ernst Krenek jusqu'à Paul Badura-Skoda – témoigne de la singulière fascination que peuvent exercer les promesses que Schubert n'a pas tenues.

Quatre mois après le fragment en *Ut* majeur, en août 1825, durant un séjour à Steyr et Bad Gastein, Schubert composa une **nouvelle sonate (D. 850)** pour le jeune pianiste Carl Maria Bocklet : une œuvre incroyablement plus extravertie, plus virtuose et bien davantage conçue en fonction de l'effet qu'elle pourrait produire que cela n'avait été le cas de toutes les tentatives précédentes. *Quelle vie radicalement différente jaillit dans la courageuse sonate en Ré majeur, s'étonna Schumann, passionnante à tout instant et si entraînante !* De fait, les idées musicales du premier mouvement paraissent singulièrement turbulentes, pleines d'entrain, voire offensives, tandis qu'une incroyable énergie rythmique se dégage des répétitions d'accords ou des véritables courses de triolets. Mais ce qui, au début du moins, semble encore renvoyer à l'énergique geste beethovénien, l'œuvre étant abordée avec une assurance insoupçonnée, prend vite, par le biais

d'aventureuses modulations et digressions, un coloris bien différent, riche en insondables demi-teintes qui s'opposent résolument à la détermination initiale. Bien qu'il ne soit de loin pas aussi chantant que la plupart des mouvements lents des sonates de Schubert et qu'il se trouve sans cesse traversé par des réminiscences des turbulences de l'allegro introductif, le second mouvement se rattache davantage à l'univers sonore du compositeur. Son vocabulaire harmonique presque infini qui, en plus d'un endroit, tend littéralement à devenir une fin en soi, plonge les formulations thématiques dans une lumière perpétuellement changeante. Après les attaques rebelles du scherzo et la brusque dialectique de son argumentation, après le trio qui surprend par son caractère pensif, voire inquiet, le rondo final donne d'abord l'impression d'un repli vers un univers de familiarité rassurante et bien inoffensive. Schumann lui-même avait critiqué la simple béatitude de taverne qui émanait pour lui de la drôlerie de l'idée principale, condamnant sans appel le mouvement en décrétant qu'il n'était pour ainsi dire pas interprétable. La simplicité du matériau musical ne s'apparente évidemment à aucun moment à un vide intellectuel ou à une absence d'idées, grâce à l'extrême subtilité de Schubert qui s'amuse à jouer, non sans ironie parfois, avec les attentes de l'auditeur. Et ce jusqu'à la fin, lorsqu'il ralentit la coda jusqu'à la faire presque disparaître avant que le début du motif du thème principal vienne donner son mot de la fin, énergique, voire un peu narcissique.

Mesurées à la grande cohérence des stratégies mises en œuvre par Beethoven pour donner forme à ses œuvres, les sonates pour piano de Schubert, en particulier les dernières, se présentent plutôt comme de timides premiers pas. Alors que résonnent les premiers motifs, rien n'a l'air donné à l'avance, aucun but précis ne semble se dessiner ni même avoir été pensé, les chemins ne sont pas goudronnés. Tout ressemble à une quête en terrain inconnu. L'exemple par excellence est sans doute la **Sonate en Sol majeur D. 894**, composée en octobre 1826, deux ans avant la mort du compositeur. À la différence de la sonate précédente, son premier mouvement ressemble dès le début à une vaste narration empreinte d'une douce gravité, dont la facture évoque l'improvisation et dans laquelle les oppositions motiviques et thématiques restent singulièrement absentes. Il s'ouvre sur une idée principale élégiaque, que les accords suspendus semblent placer en dehors du tempo et qu'on n'imaginerait pas pouvoir être développée au sens classique de ce terme. C'est donc très largement au second thème qu'il incombe d'introduire du mouvement, une dynamique, qui se structure peu à peu en de véritables tensions. Celles-

ci éclateront au cours du développement en quelques moments d'agitation dramatique, avant que la reprise ne fasse à nouveau place à l'atmosphère rêveuse du début. L'andante conçu sur une double forme lied reprend une fois de plus les inflexions et la psychologie des lieder pour piano de Schubert, fusionnant ainsi durablement les langages vocaux et instrumentaux. Le menuet qui suit est à la fois un peu antiquisant et très ambivalent : une danse énergique et un trio singulièrement visionnaire. Son exubérance un peu bougonne transparait encore dans le rondo final, au caractère léger en apparence, qui, oscillant en permanence entre l'ombre et la lumière, décrit, comme souvent chez Schubert, un monde d'illusions. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'éditeur viennois Tobias Haslinger exprima son incertitude vis-à-vis de ce modèle de sonate pour le moins ambivalent en optant, dans l'édition d'avril 1827, pour un titre qui n'est au fond qu'une solution de fortune : "Fantaisie ou : Sonate". L'œuvre de Schubert a en effet sérieusement remis en question la frontière, autrefois très nette, entre "prose" et "poésie", entre le discours "lié" par les règles et celui dont la facture est plus libre.

Le *Klavierstück* lyrique, non lié à des formes précises et réglementées – qui n'est d'ailleurs pas une invention romantique, même si le romantisme coïncide avec son plus grand épanouissement – compte parmi les genres les plus personnels chez Schubert. En adjoignant à la première série – D.899 – composée durant l'été et l'automne 1827, l'appellation non authentique d'*Impromptus*, Haslinger voulait manifestement nourrir l'idée à la mode selon laquelle il s'agissait là d'inspirations peu profondes et à peine esquissées d'une main légère. De la musique écrite au pied levé, en somme, pour ne pas dire de l'improvisation. Il n'en est rien, car ces miniatures schubertiennes marquent la naissance de la pièce de caractère, du "Charakterstück" romantique par excellence, qui n'est en rien moins intimiste, moins concentré ou composé avec moins de soin que les grandes sonates : ces pièces peuvent certes être rapprochées, d'un point de vue stylistique, des compositions de Fields (dont certaines portent d'ailleurs le même intitulé générique), de Tomašek et de Voříšek, mais leur développement témoigne d'une toute autre maturité. C'est du reste en raison de ce caractère très ambitieux qu'Haslinger hésita à les publier. Ces pièces profondes de Schubert s'opposaient trop manifestement au postulat privilégiant des compositions légères et agréables pour qu'un éditeur peu enclin à prendre des risques puisse les intégrer sans scrupules à son catalogue.

C'est la raison pour laquelle il ne publia d'abord que les deux premiers impromptus, décision d'autant plus étonnante que la sombre poésie et l'écriture peu galante du premier, justement, en *ut* mineur et d'une assez grande complexité formelle, étaient de nature à faire fuir le public de n'importe quel salon. Les deux autres, notamment le célèbre impromptu en *La* bémol majeur, dont les scintillantes cascades rappellent tellement la musique de Chopin, ne furent publiés que dix ans après la mort de Schubert – qui plus est largement défigurés par des interventions pour le moins aventureuses de l'éditeur.

En mai 1828, le compositeur écrit une dernière suite de miniatures, les trois ***Klavierstücke*** **D. 946**, qui, aux côtés des *Moments musicaux* et des *Impromptus*, mènent aujourd'hui encore une existence singulièrement discrète. De même, rien n'indique que Schubert, découragé sans doute par le succès mitigé qu'avaient rencontré ses précédents recueils, ait jamais cherché à les publier. Il fallut ainsi attendre 1868 pour qu'elles soient éditées, permettant alors la découverte de pièces très riches, dont la subtilité, dépouillée de tout caractère "Biedermeier" – étriqué et conservateur –, annonce déjà les *Klavierstücke* lyriques d'un Schumann ou d'un Brahms, sans pour autant que leur ambivalence – elles sont tantôt sauvages, fiévreuses et déchirées, tantôt intimes, retirées du monde et visionnaires – ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit bien là de compositions issues de l'univers schubertien. La manière dont Schubert avait saisi les signes d'un goût très changeant à l'époque, et dont ce "Wanderer" mélancolique restait critique vis-à-vis de la nouvelle mode qui privilégiait un art pianistique réduit à la seule virtuosité, tout cela nous est révélé par ces lignes pleines d'ardeur qu'il consigna dans son journal : *Ô imagination ! Suprême joyau de l'homme, source inépuisable à laquelle s'abreuvent les artistes aussi bien que les savants ! Ô reste encore auprès de nous, même si tu n'es reconnue et vénérée que par le plus petit nombre, pour nous préserver de ces soi-disant "Lumières", ce squelette hideux dépourvu de chair et de sang !* Un vœu pieux, bientôt écrasé par le bruit du triomphe de toute une légion de dompteurs de clavier littéralement possédés, qui devaient pour longtemps empêcher d'apprécier la musique pour piano de Schubert à sa juste valeur.

Fin mai 1825, Franz Schubert met un point final à une sonate qui allait marquer un jalon capital dans son développement artistique (**Sonate D. 845**). Après de longues années de recherche, de tentatives fructueuses ou rejetées qui, outre de nombreuses œuvres restées à l'état de fragment, ont vu aboutir une bonne demi-douzaine de sonates complètes pour le piano, celle-ci est la première que le compositeur, alors âgé de vingt-huit ans, se décida à publier. À peine un an plus tard, l'œuvre paraît chez l'éditeur Anton Pennhauer à Vienne ; précédée d'une dédicace à l'adresse de l'archiduc Rodolphe d'Autriche, l'élève et mécène impérial de Beethoven, elle est publiée sous l'appellation trompeuse de "Première grande Sonate pour le Piano-Forte" et porte le numéro d'opus 42. C'est une œuvre *"qui fait preuve d'une telle liberté et d'un tel caractère, une œuvre si hardie et parfois aussi si singulière"*, écrit alors le bienveillant critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, *"que l'on pourrait à bon droit la qualifier de 'fantaisie'. De ce point de vue, [elle] ne peut guère être comparée qu'aux plus grandes sonates de Beethoven, celles qui témoignent de la plus grande liberté"*. Un jugement extrêmement flatteur, sans aucun doute – mais la comparaison est-elle vraiment pertinente ?

Il est vrai que l'on peut déceler ainsi un certain nombre de points communs. Dans le Scherzo, d'abord, qui surprend par ses syncopes énergiques et la structure asymétrique de ses périodes de cinq mesures – autant de traits de caractère rebelles, tantôt insolents, tantôt ingénus, mais qui toujours font preuve d'humour dans le ton et semblent renvoyer consciemment au type radicalement original que Beethoven avait développé pour ce genre. D'autres parallèles peuvent être relevés, dans les fantastiques univers expressifs de l'Andante, par exemple, dont le thème aussi inoffensif que charmant conquiert sans cesse au cours de son développement de nouveaux refuges, posant ainsi toujours davantage d'énigmes à l'auditeur. Par endroits, ce thème menace même de se déliter complètement ou d'être submergé par des idées secondaires dont l'autonomie grandissante a quelque chose d'inquiétant et qui s'éloignent à tel point du cœur du thème principal que le mouvement s'achève en de vagues mouvements accordiques, de manière presque athématique. C'est un fait : dans tous ces cas de figure, Schubert talonne de très près son tout-puissant modèle. Mais cela est-il également vrai dans les mouvements extrêmes ?

Les modèles de mouvements de sonate développés par Beethoven se caractérisent en règle générale par des données thématiques très concises, des idées musicales achevées, closes sur elles-mêmes et prêtes à tout instant à être retravaillées, désassemblées, modifiées, élargies

avant de trouver finalement une nouvelle confirmation. Chez Schubert en revanche – la grande sonate en *la* mineur D. 845 en est d'ailleurs un exemple particulièrement éloquent – les thèmes semblent presque improvisés et donnent souvent une impression d'inachevé, comme s'il ne s'agissait que d'esquisses griffonnées à la hâte, qui ne constitueraient guère plus que des hypothèses. À la différence de la dialectique carrée à l'œuvre chez Beethoven, leur potentiel demande à être développé de manière progressive, sur un mode narratif plus qu'argumentatif, par le biais de réinterprétations mystérieuses, de modifications de leur caractère et de débordements presque imperceptibles. Ce mouvement "*est si calme, si rêveur*", dira Schumann plus tard, "*qu'il pourrait nous émouvoir jusqu'aux larmes et pourtant, sa structure en deux parties est d'une telle simplicité, d'une telle légèreté qu'on ne peut qu'admirer le magicien qui a su les agencer et les opposer d'une manière si singulière*". À la différence de Beethoven, les conflits typiques qu'entretiennent d'ordinaire les thèmes entre eux ne jouent au mieux chez Schubert qu'un rôle secondaire. Le développement qui suit tranquillement son cours est à mille lieues de l'idée même d'un conflit (pourtant traditionnelle) et l'impression qui s'en dégage est bien plutôt pensive, recueillie, presque un peu erratique. Ses idées s'émancipent bientôt, contribuant à faire perdre de vue la forme et provoquant finalement la fin abrupte du discours pour faire place, sans aucune transition, à la reprise. Seule la grande amplification de la coda, à la mise en scène étonnamment emphatique, semble vouloir convoquer les modèles monumentaux de la génération des pères, mais son exaltation presque violente en entrave finalement quelque peu la crédibilité. En maître des ambivalences les plus subtiles, Schubert introduit toujours une certaine confusion, un léger désarroi lorsqu'il recourt aux moyens d'un discours affirmé.

Dans une certaine mesure, cela vaut aussi pour le Rondo final, qui présente certains points communs avec le mouvement initial. Infatigable dans le caractère pressant, voire motorique de ses croches et son élan dansant, bien qu'il paraisse aussi toujours un peu survolté et nerveux, cet Allegro Vivace illustre à merveille la gaieté très particulière qui s'exprime chez Schubert. Une exubérance illusoire et en réalité fort dangereuse, nourrie plus d'excitation maniaque que de réel optimisme, et qui n'a au fond rien à voir avec les finales de Beethoven, portés par une indéfectible conscience de soi et dont l'issue est tantôt enjouée, tantôt triomphale.

Si les sonates de Schubert présentent souvent des caractéristiques qui rappellent celles de la fantaisie (ce que le critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig avait parfaitement reconnu), ses fantaisies révèlent curieusement aussi parfois des traits de caractère propres à la

sonate, notamment en matière de structuration de l'œuvre. En se dissimulant derrière la forme libre, cela lui permet, à lui qui peina toute sa vie à répondre aux exigences formelles classiques, d'estomper ces limites franches et strictes qui, jusqu'à l'avènement du romantisme, distinguèrent avec la plus grande rigueur la sonate de la fantaisie, comme deux genres non seulement distincts, mais bel et bien aux antipodes l'un de l'autre, incarnant deux principes esthétiques exclusifs l'un de l'autre et fondamentalement inconciliables, celui de la liberté et celui de la règle. La célèbre **Fantaisie en Ut majeur D.760**, notamment, composée en novembre 1822, se révèle, dès lors qu'on y regarde de plus près, être un parfait modèle de "Grande Sonate" avec sa structure en quatre mouvements, familière malgré les nombreux éléments d'improvisation qui la parcourent, et dont les parties clairement définies sont reliées l'une à l'autre en une progression cyclique par une seule et même cellule rythmique originelle. Comme nombre d'autres pièces instrumentales de Schubert, elle aussi se fonde sur un matériau plus ancien issu du lied. Le thème des variations de l'Adagio recourt ainsi à un thème de marche funèbre emprunté au lied *Der Wanderer* (D.489) composé six ans plus tôt et qui, sur un texte de ce poète romantique entre tous, originaire de Lübeck, qu'était Georg Philipp Schmidt, évoque une fois de plus cette figure d'étranger au monde, éternellement solitaire et pris dans une quête incessante – ce personnage malheureux volontiers décrit comme l'alter ego poétique du compositeur. Son itinéraire harmonique, qui conduit du *do* dièse mineur de la réalité au *Mi* majeur de l'illusion sans retour à la tonique, se développe pour former l'idée centrale des variations qui suivent : d'une liberté déconcertante, elles jonglent habilement avec la couleur des tonalités jusqu'à ce qu'il devienne impossible de distinguer le rêve de la réalité. Pourtant, celle qu'on appellera plus tard la "Wandererfantaisie" n'est pas qu'une œuvre empreinte de mélancolie nostalgique, loin s'en faut. Ses autres mouvements surprennent bien plutôt par les variations robustes et insistantes qu'elle propose du motif du *Wanderer*, par une passion tempétueuse d'une euphorie insoupçonnée, et finalement, par le plaisir presque narcissique que procure une virtuosité quasiment sauvage, sans égale dans les pièces pour piano de Schubert.

Si l'on songe au scepticisme presque maladif dont Schubert faisait preuve envers les grandes formes "liées", dont témoignent entre autres ses innombrables fragments de sonate, on n'est guère étonné de constater l'importance grandissante que prend dans son œuvre la miniature musicale. Son catalogue ne comprend pas moins de quatre recueils de "pièces de caractère" : les deux volumes d'*Impromptus* D.899 et D.935 (1827), les *Klavierstücke* D.946, écrits l'année

de sa mort, et les six **Moments musicaux D.780** composés entre 1823 et 1828. Bien qu'il s'agisse de tout autre chose que d'une musique de salon aisément consommable, issue de la période bénie du plaisir et de la pratique musicale domestique et bourgeoise, dans laquelle se sont illustrés notamment Field, Tomášek ou Voříšek, ces pièces ont pourtant longtemps été considérées comme particulièrement représentatives de l'ingénuité ou de la naïveté propre au *Biedermeier*.¹ Mais à la vérité, ces six *Moments musicaux* – c'est dans ce français fautif qu'ils sont désignés dans le titre (corrigé plus tard) de la première édition viennoise réalisée par Joseph Leidesdorf – comptent parmi les créations les plus visionnaires de Schubert : la formulation des idées musicales, d'une extrême sobriété, est empreinte tantôt d'un lyrisme profond, tantôt d'une insouciance dansante, et toujours elle s'affranchit des contraintes de la grande forme. Plus encore que dans les sonates, on est confronté ici aux secrets les plus profonds du langage musical schubertien, aux éléments inquiétants, aux silences inattendus et aux digressions mystérieuses, aux figures mélodiques circulaires apparemment dénuées de buts, à l'irrégularité du phrasé et à l'audace des modulations de plans harmoniques souvent à double-fond. C'est là l'univers affectif dérangé d'une idylle perdue depuis longtemps, tel qu'on le connaît dans les lieder et les cycles de lieder tardifs de Schubert, dont le caractère insondable et la nostalgie douloureuse, dissimulés à grand-peine derrière une façade sonore des plus aimables, projette son ombre sur l'œuvre instrumentale. Elle fait de ce prétendu brave homme un peu naïf qu'était Schubert aux yeux de certains le prophète d'une époque nouvelle.

Les deux groupes de quatre Impromptus sont d'une ambition tout à fait comparable. Mais alors que le premier recueil D.899 se contente de réunir des pièces indépendantes simplement juxtaposées les unes aux autres, le second ensemble **D.935** laisse transparaître un plan d'ensemble cyclique selon lequel, comme Schumann l'avait déjà remarqué à son époque, les quatre morceaux pourraient sans peine former une sorte de sonate. Parmi les éléments qui confortent cette hypothèse, on peut évoquer la disposition harmonique : les mouvements extrêmes sont écrits en *fa* mineur, les mouvements centraux pour l'un d'entre eux dans la tonalité relative de *La* bémol majeur, pour l'autre dans la sous-dominante majeure de *Si* bémol ; on relève également divers indices formels, qui invitent à reconnaître dans le premier impromptu

¹ Courant de l'art allemand correspondant à l'époque 1815-1848, c'est-à-dire plus ou moins à la Restauration, et marqué par un esprit souvent jugé petit-bourgeois, moralisateur ou étriqué. (NdT)

un allegro de sonate parfaitement conforme aux lois du genre, dans le second un menuet, dans le troisième un jeu de variations lentes et dans le dernier un rondo final enjoué et teinté de coloris hongrois. Mais le plus décisif est sans doute l'originalité de l'invention et la maturité technique avec laquelle Schubert la développe dans le processus de composition. C'est d'ailleurs cette haute ambition artistique, outre une tendance occasionnelle à des accents plus sombres, plus douloureux, qui fit hésiter l'éditeur viennois Thomas Haslinger. Ces pièces d'une grande profondeur allaient manifestement trop évidemment à l'encontre de l'impératif visant à ne proposer que de la musique légère et distrayante pour qu'un homme d'affaires peu enclin à prendre des risques les inscrive à son catalogue. C'est pourquoi il ne fit d'abord paraître que les deux premières pièces du premier recueil. Les autres suivirent avec un retard considérable, dix ans après la mort de Schubert, et de surcroît dénaturées par diverses interventions pour le moins aventureuses de la part de l'éditeur. Le destin du second recueil ne fut guère plus enviable. Il fut d'abord refusé par B. Schott's Söhne, la très réputée maison d'édition de Mayence, au prétexte que *pour de petits riens futiles, ces pièces étaient bien trop difficiles* et qu'elles ne trouveraient pas d'acquéreurs en France – le marché alors le plus lucratif pour la musique de salon. *“Si vous pouviez, à l'occasion, écrire quelque chose de moins difficile mais d'aussi brillant, dans une tonalité plus légère”*, lui écrivit Johann Andreas Schott dans une lettre assez peu amène, *“nous vous serions très obligés de bien vouloir nous l'envoyer.”* De tout temps, ce sont les chiffres des ventes qui ont dicté les affaires.

On comprend d'autant mieux que du vivant du compositeur déjà, ce soit avant tout la musique “de société”, celle que Schubert écrivit pour un usage convivial dans le cadre de la sociabilité de l'époque – un véritable trésor de plus de 450 danses pour le piano –, qui retint l'intérêt des éditeurs. Et pourtant : à l'époque déjà, c'était une erreur que de ne vouloir voir dans les innombrables Allemandes, Valses, Ländler, Marches, Écossaises ou Menuets, improvisés puis recopiés pour servir au plaisir de la convivialité à l'occasion de rencontres régulières au sein des cercles d'amis, que de simples articles de consommation ou les exercices auquel un génie se serait livré à contrecœur. Loin de n'être qu'un plaisant divertissement, les “miniatures dansantes” – ou “dansées” – de Schubert entretiennent des liens étroits avec les grandes formes. La danse ou la dimension dansante s'affirme en effet justement aussi dans les œuvres de plus grande envergure, les grandes sonates, les symphonies ou les quatuors à cordes, comme un élément incontournable.

Comme dans le cas de ses symphonies, c'est à cause de la supériorité présumée du modèle beethovenien que dans ses sonates pour piano aussi, Schubert n'a cessé de douter de lui, se sentant obligé tout au long du processus de composition de rejeter de grandes idées, de grands projets, se livrant ainsi à une autocritique presque névrotique. D'innombrables fragments de sonate nous sont parvenus, qui témoignent de cette quête perpétuelle. Et de la même manière que ses scrupules vis-à-vis de sa propre capacité à donner forme à la matière semblent s'être finalement mués en un principe esthétique, l'inachèvement semble résonner jusque dans les œuvres accomplies, constituant une sorte de principe stylistique y compris là où ce fragile sensualiste viennois paraît bien au-delà de toute interrogation relative à la forme ou à l'agencement. Les dernières paroles irrévocables, les postulats vigoureux à la Beethoven n'ont jamais été son style. Un reste d'incertitude, de doute et de méfiance reste omniprésent.

Replacée dans ce contexte, la triade constituée par les dernières sonates de Schubert se présente certes à l'intérieur de l'œuvre de la maturité comme une "thèse" monumentale, d'une cohérence parfaite et d'une stabilité presque inébranlable. Mais en y regardant de plus près, c'est là aussi la quête qui domine et l'emporte sur toute certitude et toute détermination. Schubert commença ces œuvres en même temps qu'il en écrivait de nombreuses autres, dans une fièvre créatrice presque surhumaine durant l'été 1828, une période de plus en plus marquée par d'inquiétantes crises affectant sa santé ainsi que par des déceptions professionnelles ; il les acheva dans le courant du mois de septembre qui suivit. Depuis longtemps déjà, sa musique était décriée – on la jugeait trop pensive, on trouvait qu'elle ressassait trop les choses ; elle n'était plus en phase avec le goût des mélomanes et se retrouvait dans l'ombre de compositeurs plus plaisants, à l'image de Friedrich Kaltenbrenner, ou dans celle de virtuoses de passage dont la technique pianistique faisait forte impression. Dans les concerts publics, à Vienne, c'est à peine si l'on jouait encore ses œuvres, désormais réservées à l'espace privé des soirées domestiques et à un auditoire d'amis et de mécènes triés sur le volet. C'est ici que Schubert fit entendre ses compositions les plus tardives, notamment les dernières sonates pour piano qui, selon ses propres dires, furent accueillies *avec beaucoup d'applaudissements*. Une remarque marginale, laconique, due à un correspondant à Leipzig du journal *Dresdner Abendzeitung* rend bien compte de l'irrésistible aplanissement du goût de l'époque : "*Il y avait incontestablement beaucoup de bonnes choses*", écrit-il à propos de l'une de ces manifestations que l'on appelait

alors les “Schubertiades”, *“mais devant l'éclat d'un Paganini, cette comète dans le ciel musical, les étoiles plus petites paraissent forcément bien pâles.”* Il ne resta finalement qu'une poignée d'inconditionnels pour reconnaître l'importance de Schubert et lui rester fidèle. Parmi eux, le jeune Robert Schumann : *“Il sait trouver des notes pour les sentiments, les pensées, les événements et les circonstances de la vie les plus délicates”,* s'enthousiasme-t-il a posteriori pour la musique pour piano de son guide spirituel. *“La musique de Schubert se réfracte avec autant de richesse et de variété que la vie et les aspirations des hommes. Ce qu'il regarde de son œil, ce qu'il touche de sa main se transforme en musique ; des pierres qu'il jette surgissent des silhouettes humaines vivantes. Il était le plus parfait après Beethoven, celui qui, en ennemi juré de tous les philistins, exerçait la musique dans l'acception la plus noble du terme.”*

Les trois dernières sonates, que Peter Gülke définit non sans raison comme une “communauté de problèmes”, proposent en effet à l'auditeur une philosophie du monde et de la vie qui leur est propre. La dialectique, si importante pour Schubert, entre l'être et le paraître, la vérité et l'illusion, s'offre ainsi à l'étude dans ces sonates comme dans les innombrables lieder de la maturité, les derniers quatuors à cordes, les deux trios pour piano ou l'exceptionnel quintette à cordes, qui fit date – tous écrits à la même époque. Dans le cas de la **Sonate en La majeur (D.959)**, qui occupe la place centrale dans cet ensemble et semble servir d'intermédiaire entre le caractère sombre et dramatique de celle qui la précède et la douceur de celle qui la suit, c'est l'idée sur laquelle s'ouvre l'œuvre – un motif en accords d'une force rythmique extrêmement marquante – qui conduit l'auditeur sur une fausse piste. Très vite, ses contours commencent à s'estomper et des changements d'éclairage permanents font perdre de sa stabilité à son harmonie, mettant ainsi en danger un potentiel énergétique qui paraissait pourtant si fiable. Un nouveau matériau thématique place l'auditeur face à une énigme, car il fait surgir sans cesse de nouvelles devinettes changeantes qui viennent se superposer et échappent à tout déchiffrement définitif. À l'intérieur de l'univers d'interrogations qu'elles constituent, le motif en accords du début, si robuste, se fait de plus en plus irréel, bien qu'il soit réaffirmé au début de la reprise, et finit par perdre complètement son identité au cours d'une coda singulièrement empreinte de mystère.

Le lyrisme proche du lied de l'Andantino en *fa* dièse mineur qui suit recèle lui aussi des éléments d'illusion. Son idylle retenue et mélancolique est littéralement sortie de ses gonds par les violentes éruptions de la partie médiane, un enfer chromatique d'une incroyable force explosive. Ainsi violemment déchiré par une excitation inattendue, le mouvement peine à retrouver son

calme. L'intermède capricieux à l'humeur presque trop bonne proposé par le bref scherzo qui mêle humour et pétulance, ne contribue en rien à préparer l'auditeur à ce qui suit : un finale en forme d'Allegretto qui compte parmi les créations les plus singulières et les plus ambiguës dont Schubert nous a gratifiés. Mêlant des éléments issus des mouvements de rondeau et de sonate, cette pièce louvoie avec succès entre toutes les tentatives de formatage traditionnel. Son matériau musical est, lui aussi, étrangement androgyne, oscillant de manière irrésolue entre cantilène et traits virtuoses, comme s'il était à la recherche de sa propre définition. Des revirements et des modulations sans cesse renouvelés jouent avec les chemins et les fausses pistes un jeu qui n'est pas sans danger et que l'on pourrait poursuivre à l'infini s'il ne se posait la question du but. Ainsi, des silences ralentissent en permanence le flot des idées, jusqu'à ce que la coda, en écho à l'énergique motif en accords du début, vienne faire acte d'autorité. Le but a-t-il été atteint ou bien a-t-on interrompu les recherches ? Schubert ne se prononce pas. L'œuvre avait été précédée par une pièce dont le caractère rude et sauvage semble vouloir se rapprocher de Beethoven, bien qu'on puisse douter à bon droit que Schubert se soit jamais considéré comme un candidat légitime à la succession de ce titan du classicisme viennois, mort un an plus tôt à Vienne et qui suscitait autant d'admiration que de crainte. Spontanément, on perçoit une certaine analogie entre les mesures introductives de la **Sonate en ut mineur (D. 958)** et la sonate en *La* majeur qui suit. Elles commencent toutes les deux par un motif fait d'accords au rythme marqué, dans lequel on s'accorde à voir le motif schubertien du destin depuis que la mise en musique du poème de Heine *Der Atlas* (dans *Schwanengesang*) lui a conféré un certain profil. Mais le premier mouvement de la sonate en ut mineur présente un caractère globalement plus dramatique, il semble plus abrupt, plus nerveux, plus effréné que celui de sa sonate jumelle. Les épisodes chantants restent très marginaux dans une atmosphère d'agitation fébrile pour le moins menaçante. Cela vaut aussi, toutes proportions gardées, pour l'Adagio en *la* bémol aux audacieuses modulations, qui maîtrise certes un "chant" célébré de manière assez hymnique, mais dont le rythme est très vite bouleversé par la fièvre de triolets de doubles croches qui en troublent si durablement le calme que le mouvement peine considérablement à retrouver un peu de sérénité. Le menuet en forme d'intermezzo est plus inoffensif. Il pourrait aisément servir de transition vers une joyeuse dernière danse, mais Schubert a autre chose en tête. Son finale est bien autre chose que la joyeuse tarentelle surdimensionnée qu'elle donne d'abord l'impression d'être : une mascarade effrayante et cauchemardesque, qui se déploie de

manière inquiétante, maniaque et sans but, dans un recommencement perpétuel, comme par peur du silence qui lui succéderait, jusqu'à ce qu'elle se perde finalement dans le néant. Cette époque irréconciliable, qui semble étrangement dénuée de forme, donne raison à Alfred Brendel qui considérerait l'œuvre dans son ensemble comme la moins sensuelle, la moins accueillante et, derrière sa façade classicisante, comme la plus névrotique de toutes les sonates de Schubert. C'est ainsi que le spectaculaire accord parfait de l'été 1828 s'était ouvert sur un psychogramme des plus inquiétants.

Bien sûr, on trouve déjà des autoportraits troublants du même genre dans certaines œuvres antérieures, par exemple dans la **Sonate en la mineur (D. 784)** en trois mouvements, composée par Schubert en février 1823 juste après la *Wanderer-Fantasie*. Le thème principal du premier mouvement est aussi dépouillé qu'une esquisse, et son harmonie des plus mystérieuses ; il est contrebalancé par le lyrisme du thème secondaire à la dominante, qui d'un point de vue formel reste sans suite, tel un mirage ou une simple vision idyllique. Des exacerbations énergiques et des contrastes marqués dans les nuances rapprochent ce mouvement de ce que faisait Beethoven et créent une atmosphère funeste qui irradie jusque dans l'Andante suivant. Ses idées mélodiques, d'une douceur presque envoûtante bien qu'elles soient d'emblée assombries et leur tonalité singulièrement sinistre, paraissent pour le moins cryptées, regorgeant de "chiffres" bizarres, de signaux étouffés en provenance du lointain, qui donnent une première idée des excitations violentes et funestes qui suivront. Mais c'est surtout l'Allegro vivace qui révèle à quel point cette sonate contient déjà en germe toutes les caractéristiques de l'œuvre tardive. Sa rythmique impétueuse et sans répit semble mue par cette même intranquillité tourmentée qui va torturer durant de longues mesures les mouvements extrêmes des deux sonates D. 958 et 959. À ce moment déjà, Schubert se bat contre lui-même.

Sa dernière **Sonate en Si bémol majeur (D. 960)** réserve en revanche une déception amère à tous ceux pour qui une œuvre musicale doit impérativement se faire l'expression d'une situation de vie particulière. Pour eux, aucun doute n'est possible : ravagé par la maladie, Schubert doit avoir senti l'échéance prochaine lorsque le 26 septembre 1828, il conclut son monumental triptyque par cette sonate, huit semaines avant sa mort prématurée. Et pourtant : on ne trouve dans cette symphonie pour piano étrangement impassible aucune trace de mélancolie ou de désespoir, pas même l'amorce d'un "Voyage d'hiver" instrumental. À aucun moment ne s'impose la tonalité lourde de signification d'un testament musical. Même le déchirement formel et émotionnel qui

marquait les deux sonates précédentes est absent ici. Tout donne l'impression d'un discours lyrique, le plus souvent chantant et sans prétention dans son invention musicale, intériorisé et largement dépourvu de caractère dramatique, à la pulsation très calme, comme en témoigne l'indication répétée "moderato", tout au plus empreint çà et là d'une certaine nostalgie et légèrement assombri par moments. Quel étrange résumé ! Aucune révolte ni humeur combative, mais aucun geste non plus qui annoncerait une fin proche. Un signe d'épuisement ?

Schubert lui-même avait eu l'intention de dédier ses dernières sonates à son très populaire collègue Johann Nepomuk Hummel, un contemporain pourtant très éloigné de son propre langage de l'âme. Cette triade parut en fait onze ans après sa mort chez Anton Diabelli, munie d'une dédicace à Robert Schumann. Il est probable que l'éditeur viennois se soit senti encouragé dans cette démarche par sa conviction selon laquelle il n'y avait rien d'illégitime à rendre un tel honneur à l'un des plus fidèles et fervents défenseurs de Schubert. Mais Diabelli ignorait visiblement que Schumann, lui aussi, avait capitulé devant le mystère de la sonate en *Sí* bémol majeur, face à laquelle il avait cherché à se dérober par quelques commentaires laconiques. Cette œuvre entend pourtant n'être que la continuation logique d'idées développées bien antérieurement. Le principe conflictuel, qui sert de fondement à la forme traditionnelle du mouvement principal de sonate, est ici rendu définitivement caduc, cédant la place à un développement peu concentré fondé sur la continuation, qui procède par improvisations et associations. Comme jamais auparavant, Schubert se laisse ici guider par les aspects acoustiques. Des contrastes doux, aux nuances infimes et parfois même presque imperceptibles, donnent vie à la composition sans la dominer. Là où les deux premières pièces de cette grande trilogie semblaient lutter encore une fois contre Beethoven, prenant l'offensive en quête de nouvelles solutions aux problèmes formels, la sonate en *Sí* bémol majeur, très contemplative, s'enferme littéralement dans un monde d'idées autonome. Avec une sérénité telle qu'on croirait qu'avec elle, en effet, le but est atteint et la quête perpétuelle enfin récompensée. La lumière et la couleur, la mélodie et le timbre prennent ici la place d'une dialectique du pour et du contre, avec une évidence que l'on ne rencontre dans aucune composition antérieure. La barcarolle en *do* dièse mineur de l'Andante, proche parente du mouvement lent de la sonate en *La* majeur par sa simplicité proche du ravissement mais libérée de tout facteur de trouble potentiel, est sans doute le meilleur exemple de cette harmonie placide. Pas de changement d'atmosphère démoniaque dans la partie médiane, pas d'abîmes soudains qui viendraient

arracher la musique au rêve. Même le Scherzo – à jouer *con delicatezza*, c'est-à-dire aux antipodes du modèle beethovenien du genre, un peu rustre – s'insère parfaitement dans cette conception d'ensemble, abandonnant tout humour rétif, sacrifiant les impulsions rythmiques à une inspiration plus chantante et conduisant en ligne droite, comme si cela allait de soi, à la simplicité lapidaire d'un finale enjoué.

Comment faut-il comprendre cette œuvre ? Soleil et grand beau temps ? Pas de double fond, pas de doutes vis-à-vis de soi-même, pas de point d'interrogation ? Il y aurait alors peu de chances que Schubert en soit l'auteur. La musique est en fait parcourue de part en part de répliques ou de discours contraires soigneusement dissimulés, depuis les inquiétantes trilles à la basse du premier mouvement, qui viennent discrètement ébranler le thème principal, jusqu'à la coda du finale. Elle entraîne ses motifs dans des modulations de plus en plus aventureuses jusqu'à ce que le flux musical s'interrompe brusquement. Une apnée de quelques millisecondes, avant qu'une conclusion sauvage ne vienne donner le mot de la fin. Cette attaque presto, accolée, a donné lieu à de nombreuses spéculations, on a même envisagé qu'il pouvait s'agir là d'une forme d'ironie romantique. Une chose est sûre – et c'est peut-être la seule certitude : ce genre d'explosions jubilatoires n'est jamais dénué chez Schubert d'un petit arrière-goût laissant entendre qu'elles auraient été suscitées par la force, de manière un peu artificielle, ce qui les rend toujours douteuses et peu crédibles. Elles laissent d'ailleurs l'auditeur un peu interloqué. La belle sérénité de la dernière sonate ne serait-elle finalement qu'une façade ? Et si oui, que dissimule-t-elle ?

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

Portrait de Franz Schubert
Aquarelle, non signée, 1825
akg-images



Young composers naturally find it difficult to assert themselves in the face of their models, to develop a distinctive personal style. This is especially true of Franz Schubert, who was never anything else but young. As a teenager he had felt a vocation for opera, until he was obliged to acknowledge that he had nothing to set against the Rossini fever so rife at the time. He had tried his hand as a symphonist, but there his deep veneration for Beethoven's overpowering predominance meant he had to tread all too softly until the belated courage of his mid-twenties at last led him to pastures new. Much the same might be said of his chamber music, notably the string quartets, or his sacred music, which long remained indebted to Mozart and Haydn. So that it was in fact – however clichéd it may be to say so – in the art song that Schubert's creative originality was to show itself right from the start, thus enabling the 'King of Song', as he was later to be dubbed, to create his own empire. A musical free state, as it were; a realm still largely unexplored and free of the oppressive weight of tradition, where no one told him what to do and which no one sought to contest. At least at first.

But what of Schubert's piano music, which, offhandedly and most unfairly underrated, long struggled to gain a foothold in the concert programmes of our leading pianists? To be sure, here too the precepts of the great Viennese Trinity cast their long shadows over the first tentative steps of the schoolmaster's son, but the intimacy of the genre by its very nature permitted a freer approach to the laws of the form than, say, the public genre of the symphony. And so Schubert soon began to experiment, probably more conscious of where he was coming from than where he was heading. For decades now, thematic working, the constructive play with the minutest motivic derivations, their developments and metamorphoses, their interweavings and counterbalances, had determined the essence of the Viennese Classical style. Begotten and tested by Haydn, this idea had been fully explored by Beethoven in every direction suggested by its dialectical possibilities, and thereby brought to the brink of exhaustion. Schubert thought in a different way, trusting less to structure, more intuitive, more poetic. Whereas in Beethoven's sonata structures the form constantly and permanently dominates the musical ideas, in Schubert it seems more and more to be at the service of those ideas. As a result, the strict architectonic principles slacken as if of their own volition and move into the background, making way for a flowing, often associative narrative style, remote from the sheltered world of reliable rules.

Schubert's lifelong battle to achieve the musical realisation of his conceptions can easily be deduced from his countless fragmentary works, of which it is very likely that only a fraction has survived. Hence we find also – or especially – among his piano sonatas, in every phase of his creative career, pieces whose sequence of movements is incomplete, unfinished single movements, fragmentary sketches, which seem like quarries of ideas. They take up a considerable place in his oeuvre, and make any attempt at an exact reckoning of his sonata output into a tricky jigsaw puzzle. But what at first glance seems like a sign of weakness, an expression of failure, reveals on closer inspection a high intrinsic value: that of a creative quest. And just as that quest at some point matured into an aesthetic principle, so the fragmentary dimension itself seems to resonate, softly yet perpetually, in the completed works, raised to the status of a factor in the forging of their style. Incontrovertible last words, postulates in the Beethovenian vein, are to be found almost nowhere in Schubert. A residue of scepticism remains omnipresent.

This unique quality of Schubert's fragments is demonstrated in a quite special way by the torso of the **Sonata D840**, composed in April 1825: an exceedingly ambitious project that was prematurely abandoned after the completion of the first two movements and a few sketches for the minuet and finale. Abandoned? Perhaps the Sonata in C major (D840), given the pathos-laden name of *Reliquie* (Relic) by Friedrich Whistling, the editor of the 1861 first edition, in the mistaken belief that it was Schubert's last sonata, might be more aptly described as a compendious collection of materials for the three completed sonatas of the year it was written. For instance, there are highly significant parallels between the principal themes of the first movements of the Sonatas D840 and D845: the fragile unison motif which Schubert seems to approach almost tentatively, as if in a sort of preliminary act to composition; the interplay of short question-and-answer phrases; the orchestral use of the piano's registers. Further striking features, alongside the affinity of character of the gently animated middle movements with their suggestion of round dances for multiple characters, are the dance-like elements of the two works and an ever more perceptible popular element deriving from Schubert's lieder and which was also to influence the late instrumental works. The *Reliquie* stands out as a monumental achievement, not for its outer dimensions alone, but rather on account of its elevated overall tone, its extremely bold modification of the Classical sonata model with respect to tonal layout, and a concentrated and

at the same time quasi-symphonic deployment 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, cannot be satisfactorily explained. Robert Schumann, who received the unfinished manuscript from the hands of Schubert's brother Ferdinand in 1839 and promptly decided to publish the slow movement in the *Neue Zeitschrift für Musik*, was not the only one to have been impressed by its mystical aura; a whole series of subsequent attempts to complete it, stretching from Ernst Krenek to Paul Badura-Skoda, testifies to the special fascination that Schubert's unfulfilled promises can exercise.

Four months after this C major fragment, in August 1825, during a holiday in Steyr and Bad Gastein, Schubert composed a **new sonata (D850)** for the young pianist Carl Maria Bocklet. This is considerably more extraverted, more virtuosic, and more powerful in its effect than any of his previous essays in the genre. 'What a different kind of life bubbles forth in the courageous Sonata in D major,' marvelled Schumann, 'constantly enthralling and stirring!' And indeed the musical ideas of the opening movement appear surprisingly boisterous and aggressive, with the stormy rhythms of its repeated chords and racing triplets. But what initially still seems to point to the energetic gestures of Beethoven, getting down to work with unexpected self-confidence, soon acquires through adventurous modulations and digressions a quite different colouring, rich in unfathomable half-tones which resolutely contradict the single-mindedness of the opening. Although not nearly as cantabile as most of the slow movements in Schubert's sonatas, and repeatedly punctuated by recollections of the turbulences of the initial Allegro, the second movement refers more insistently to the realm of experience of Schubert the lyric poet. Its virtually boundless harmonic vocabulary, which now and then threatens to take on a formal life of its own, plunges the thematic formulas into a constantly changing light. After the defiant attacks of the Scherzo, with its brusquely argumentative dialectics and its unexpectedly pensive Trio, the Rondo finale at first seems like a withdrawal into the sphere of harmless amiability. Even Schumann took violent exception to the simplistic, Viennese tavern-like conviviality of what he called the 'comical' principal idea, and condemned the movement as barely worth playing. But in truth the simplicity of the musical material at no point even approaches intellectual vacuity, thanks to the subtle way Schubert plays cheerfully ironic games with the listener's expectations. He keeps this up right

to the end, when he slows down the tempo in the coda and gradually fades out, before the head motif of the main theme pronounces the last word – energetically, if somewhat narcissistically. Measured against the immense cogency of Beethoven's strategies for shaping his works, Schubert's piano sonatas – particularly the later ones – sound more like timid, tentative first steps. When their initial motifs are heard, nothing seems predetermined, no clearly defined goal is set or even envisaged, no tarmac has been laid down. Everything suggests a quest through unknown terrain. The textbook example of this is the **Sonata in G major D894** he wrote in October 1826, two years before his death. Quite unlike that of the work we have just discussed, its first movement resembles from the start a discursive narrative imbued with a gentle gravity, quasi-improvisatory in cut, from which motivic and thematic contrasts are almost totally excluded. It begins with an elegiac, apparently tempo-less main theme in hovering chords which no one could think appropriate for development in the Classical sense. Thus it is largely left to the second theme to smuggle in the animation that leads to a gradual increase in tension, which erupts in a few moments of dramatic excitement in the development section, before the reprise gives way to the dreamy atmosphere of the opening. The Andante in double ternary form (*ABABA*) once more turns for its inflections and psychology to Schubert's songs, thereby effecting a lasting fusion of his vocal and instrumental languages. The ensuing Menuetto is at once archaising and richly ambiguous, an energetic dance with a strangely visionary Trio section. Its somewhat gruff high spirits carry over into the ostensibly light-hearted Rondo finale, which, perpetually oscillating between light and shadow, as so often in Schubert depicts a world of fair illusions. It is significant that the Viennese publisher Tobias Haslinger chose to express his uncertainty about this enigmatic, ambivalent sonata model by giving his April 1827 edition of it the embarrassed title 'Fantasia or Sonata'. The once clear borderline between fixed and free musical discourse had been seriously and enduringly called into question by Schubert's creative output.

The lyrical piano piece not bound to any fixed form – which, though not an invention of Romanticism, blossomed in that era – is among Schubert's most personal genres. In giving the inauthentic title '**Impromptus**' to the composer's first published set of this kind, D899, written in the summer and autumn of 1827, Haslinger evidently wished to nurture the fashionable notion

that they were ideas of no great significance, sketchily noted down with a light hand. Music off the cuff, *quasi improvvisando*? Very far from it, for in fact Schubert's miniatures mark the birth of the Romantic character piece par excellence, no less intimate, concentrated and elaborate than the great sonatas; although close in style to the sometimes similarly named pieces by Field, Tomášek and Voříšek, they are far more mature in execution. And indeed it was their more elevated ambitions that made Haslinger hesitate to publish them. Schubert's profound pieces were too obviously contrary to the postulate of pleasant entertainment music for a risk-shy publisher to take them on his list without qualms. This is why only the first two impromptus were issued in print initially, a decision all the more surprising in that it is precisely the opening piece in C minor, highly complex in form, that with its sombre poetry and notably un-*galant* style would be most likely to put any salon audience to flight. The other two, including the famous Impromptu in A flat major, whose shimmering cascades are so very reminiscent of Chopin, followed only ten years after Schubert's death – disfigured, what is more, by the publisher's outrageous meddling with the originals.

In May 1828 the composer wrote a last set of miniatures, the three *Klavierstücke D946*, which even today still enjoy a strangely shadowy existence in comparison with the *Moments musicaux* and Impromptus. Moreover, it is not known whether Schubert, perhaps discouraged by the mitigated reception of his earlier collections, ever offered them for publication. Thus the first edition had to wait until 1868, when the public discovered these thoughtful works, which in their subtlety stripped of all cosy Biedermeier sentimentality look forward to the lyrical piano pieces of Schumann or Brahms, yet in their ambiguities – sometimes wild, feverish and disjointed, sometimes intimate, lost to the world and visionary – always unmistakably proclaim their origins in Schubert's spiritual universe. Just how accurately Schubert had grasped the signs of changing contemporary tastes, and how critically the melancholy Wanderer confronted the new fashion for a style of piano playing centring on superficial virtuosity, is revealed by a fervent entry in his diary: 'O Imagination! Thou greatest treasure of humanity, thou inexhaustible source from which both artists and scholars drink! Oh stay with us still, though recognised and venerated by only a few, to preserve us from that so-called enlightenment, that hideous skeleton devoid of flesh and blood!' A pious hope, soon to be overwhelmed by the noisy triumphal processions of a whole legion of demonic piano tamers who were to distort our view of Schubert's piano music for far too long.

At the end of May 1825 Franz Schubert completed work on a sonata that was to be a milestone on his path to artistic self-discovery (**Sonata D845**). After long years of searching, testing and rejection, years in which, alongside numerous torsos, he wrote no fewer than half-a-dozen complete piano sonatas, this was to be the first one the eighteen-year-old went to the length of publishing. A little less than a year later the work was issued by Anton Pennauer of Vienna under the misleading title *Première Grande Sonata pour le Piano-Forte*, with the opus number 42 and adorned with a dedication to Archduke Rudolph of Austria, the imperial patron and piano pupil of Beethoven. It was 'so free and individual, so bold and occasionally also so quirky', observed the favourable review in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of Leipzig, 'that it would not be unjustified to call it a fantasy. In the latter respect it can certainly be compared only with the greatest and freest sonatas of Beethoven.' High praise indeed, no question about it. But just how valid is the comparison?

In fact one can indeed find parallels. Quite certainly in the Scherzo, which surprises the listener with its energetic syncopations and the asymmetrical construction of its five-bar periods – and also with moments of contrariness, sometimes defiant, sometimes artless, but always humorous in tone, which seem to refer – and surely not by chance – to Beethoven's original typology of the genre. Perhaps also in the fantastic expressive worlds of the Andante, whose seemingly innocuous, charming theme constantly conquers new ground, and thereby constantly sets new riddles, in the course of its variations. From time to time it threatens to break up entirely or to be overrun by subsidiary motifs that develop a disquieting life of their own, and finally it pulls the thematic kernel so far out of focus that the movement comes to an end almost athematically, in hazy chordal motion. So let us admit that in both these movements Schubert is indeed hard on the heels of his overwhelming role model. But is the same true of the two outer movements? Beethoven's models of sonata form are generally characterised by very concise thematic guidelines, finished, self-contained ideas, ready at any moment to be reworked, dissected, modified, extended, and, finally, revalidated. In Schubert, on the other hand – and the 'Great' A minor Sonata D845 is a particularly eloquent instance of this – the themes appear to be born of the moment, and often give one the impression that they are still unfinished, sketchily dashed off, even hypothetical. In a manner quite different from Beethoven's angular dialectics, their potential develops only gradually, unfolded in terms of narrative rather than argumentation, by means of surreptitious reinterpretations, subtle changes of character, digressions. For

Robert Schumann, the first movement, however 'quiet and dreamy' it might be, 'could move one to tears, and moreover is so simply and effortlessly built from two themes that one must admire the magician who was capable of interlocking and contrasting them in so extraordinary a fashion'. In Schubert, unlike Beethoven, the conflicts between themes that are generally typical of sonata form play at most a subordinate role. Thus the gently flowing development here is light years away from the traditional idea of conflict, but rather seems pensive and a little aimless. Its ideas soon become independent, lose sight of the form, and finally enforce an abrupt end to the discourse, immediately making way for the recapitulation without any transition. Only the broad intensifying gesture of the coda, staged in strikingly emphatic fashion, seems to wish to conjure up the monumental models of the previous generation, but when it does so its violent exaltation sounds somehow implausible. Schubert, the master of the subtlest ambivalences, is guilty of obfuscation whenever he falls back on the resources of affirmative discourse.

The same is true to some extent of the concluding Rondo, which offers many parallels with the opening movement. Untiring in its urgent motoric quavers and its dancelike élan, though also somewhat overexcited and driven, this Allegro vivace is a textbook example of Schubert's very special brand of gaiety. A deceptive, thoroughly dangerous exuberance that tends more to manic high spirits than true optimism and has very little in common with Beethoven's finales, borne aloft as they are by indestructible self-confidence that leads sometimes to a playful, sometimes to a triumphal ending.

While Schubert's sonatas possess numerous traits of the fantasy style – as the reviewer in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* quite accurately pointed out – his actual fantasies display a surprisingly orderly, sonata-like pattern. This was what enabled a composer who struggled all his life to comply with the rules of Classical structure, when he was protected by the cloak of invisibility afforded by free form, to blur that hard and fast boundary which until the rise of Romanticism separated fantasy and sonata from each other as strict opposites, mutually exclusive, irreconcilable aesthetic principles of Liberty and the Law. 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 lieder. Thus the variations of the Adagio are based on a funeral march-like theme from his song with piano accompaniment of six years earlier *Der Wanderer* (D489). Using the verse of the arch-Romantic Georg Philipp Schmidt von Lübeck, the lied presents once again the persona of the eternal solitary, alienated from the world – that hapless figure who is frequently portrayed as the poetic alter ego of the composer. Its harmonic path from the C sharp minor of reality to the E major of illusion, without return to the tonic, becomes the core idea of the ensuing, amazingly free variations, which juggle with the dialectics of tonal relationships until dream and reality can no longer be distinguished. 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 highly tangible, urgent transformations of the ‘Wanderer motif’, with tempestuous passion of undreamt-of euphoria, which moreover takes an almost narcissistic pleasure in the frenetic posturing of a pianistic grandeur the like of which is to be found nowhere else in Schubert’s keyboard works.

When we consider Schubert’s almost compulsive scepticism regarding the large-scale fixed forms, which is reflected not least in countless sonata fragments, it is hardly surprising that the musical miniature took on increasing importance in his output. His catalogue contains four collections of character pieces: the two volumes of *Impromptus* (D899 and D935) of 1827, the *Klavierstücke* (D946) composed in the year of his death, and the six ***Moments musicaux* (D780)** written at scattered intervals between 1823 and 1828. Although they are anything but easily consumable salon music from the heyday of bourgeois domestic music-making, of the kind so zealously cultivated by Field, Tomášek and Voříšek, these very pieces were long consigned to the category of innocuous *Biedermeier* entertainment. But in fact the six *Moments musicaux* – as they were called in the thoroughly mangled French (later corrected) of Joseph Leidesdorf’s Viennese first edition – are among Schubert’s most forward-looking creations, uncomplicated in the formulation of their ideas, now profoundly lyrical, now carefree and dancelike, and always free of large-scale formal constraints. Even more powerfully than in the sonatas we find ourselves confronted here with the hidden mysteries of his musical language, the unsettling moments, the unexpected pauses and enigmatic digressions, the circular, apparently aimless melodic shapes, the irregular phrase formations and boldly modulating, frequently ambiguous harmonic

schemes. This is the disturbed emotional world of a long-lost idyll, known to us from Schubert's late songs and song cycles, whose abyssal depths and painful melancholy, concealed only with difficulty beneath an amiable, melodious surface, cast their shadow over the instrumental style. It proclaims the supposedly conventional *Biedermann* Franz Schubert as the prophet of a new age.

The two groups of Impromptus make similar demands. But while the first set, D899, had still contented itself with a loose collection of independent works, the second group, **D935**, allows one to discern an overall design in which the four pieces, as Robert Schumann remarked, could easily be organised into a sonata-like whole. This is suggested not only by the harmonic layout, with the outer movements in the tonic of F minor and the middle movements in the relative major (A flat) and the flat subdominant (B flat major), and by formal indications that enable one to recognise the first impromptu as a regular sonata allegro, the second as a minuet, the third as a slow variation movement, and the last as a cheerful rondo finale with a Hungarian flavour – still more decisive are the originality of the invention and the mature craftsmanship of its compositional elaboration. It was precisely this artistic rigour, coupled with the occasional tendency towards gloomy, lugubrious secondary key areas, that made the Viennese publisher Tobias Haslinger hesitate to issue the Impromptus. These profound pieces too obviously flouted the precepts of pleasant entertainment for a risk-shy businessman to add them to his line of products without misgivings. And so Haslinger initially printed only the first two pieces from the first set. The other two followed, with notable lack of haste, ten years after Schubert's death, and were disfigured into the bargain by rash tampering on the publisher's part. The second set fared no better. It was flatly rejected by the famous Mainz firm of B. Schott's Söhne on the grounds that the pieces were 'too difficult for trifles (*Kleinigkeiten*)' and would not be acceptable in France, then the most lucrative market for items of salon music. 'If at any time you write something less difficult yet brilliant and in an easier key,' Johann Andreas Schott concluded a letter that more or less snubbed the composer, 'please do not hesitate to send it to us.' Even then, potential sales figures dictated the tone of business.

It is all the more understandable, then, that Schubert's sociable music, a genuine treasure trove crammed with more than 450 dances for piano, attracted far greater interest from the publishing fraternity during the composer's lifetime. However, it would be a great mistake to assume that behind the bundles of German dances, waltzes, ländler, marches, *écossaises*, and minuets,

improvised and written down for companionable entertainment in the framework of regular gatherings of friends, there is nothing beyond consumer merchandise or the desultory finger exercises of a genius. Schubert's dance miniatures are by no means limited to a social comfort zone, but are very much in line with his larger forms. For dances and dancelike movements constantly have an important role to play within the weighty sonatas, symphonies and string quartets too.

As in his symphonies, so too in his piano sonatas, the supposed supremacy of the model of Beethoven is to blame for the fact that Franz Schubert constantly doubted his abilities, and felt himself obliged to discard grand ideas and concepts in almost neurotic self-criticism during the process of composition. A scarcely quantifiable number of extant sonata fragments testify to this perpetual quest. And, exactly as if his misgivings about his own creative power had eventually ripened to an aesthetic principle, the unfinished still seems to resonate softly even in the completed works, raised to a formative stylistic factor even where the unstable Viennese sensualist seems to us to have risen far above all questions of form and composition. Irrevocable last words, snappy postulates à la Beethoven, were never Schubert's style. A residue of insecurity, doubt, and mistrust remains omnipresent.

Against this background, the triptych of the final sonatas may give the impression of a massive, internally consistent, indeed unshakeable proposition within his late output; yet, on closer inspection, here too the process of searching gains the upper hand over any kind of certainty as to the goals pursued. Schubert composed the pieces, alongside numerous other works, in an almost superhuman creative frenzy during the summer of 1828, at a time when both his recurring bouts of ill-health and his professional disappointments were already reaching crisis point, and completed them in the following September. His music, decried as excessively contemplative, had already long fallen into the margins of public taste, into the shadow of more easily appealing fashionable composers like Friedrich Kalkbrenner or of the dazzling keyboard acrobatics of travelling virtuosos. In the public concerts of Vienna, Schubert's works were still scarcely to be heard; they were restricted to the private sphere of domestic soirees and to a handpicked circle of listeners

drawn from his friends and patrons. Here he introduced the latest works from his pen, including the final piano sonatas, which by his own account were received ‘with great applause’. Symptomatic of the remorselessly degenerating taste of the time is the laconic marginal note of a Viennese correspondent for the *Dresdner Abendzeitung*: ‘There was unquestionably much that was good in what we heard,’ was his judgment on one of the so-called Schubertiads, ‘but smaller stars pale before the brilliance of Paganini, that comet in the musical firmament.’ In the end there were only a few people who recognised Schubert’s towering significance and remained loyal to him. One of them was the young Robert Schumann: ‘He has sounds to express the most delicate of feelings, of thoughts, indeed even for the events and conditions of human life,’ he enthused retrospectively about the piano music of his spiritual mentor. ‘However manifold are the thoughts and desires of man, all their thousand facets are to be found in the music of Schubert. What he gazes at with his eyes or touches with his hand turns into music; from the stones he discards spring living human figures. He was the most perfect after Beethoven, the one who, a mortal enemy to all Philistines, practised music in the most elevated sense of the word.’

In fact, the last three sonatas, which Peter Gülke aptly defines as a ‘community of shared problems’ (*Problemgemeinschaft*), do indeed formulate their own original philosophy of life and the world. The eminently Schubertian dialectic between appearance and reality, deception and truth may be studied in them as profitably as in countless songs of his maturity, the late string quartets, the two piano trios, or the epochal String Quintet, all of them written in the immediate vicinity of the sonatas. In the case of the middle work, the **Sonata in A major (D959)**, which seems to steer a middle course between the sombre drama of its predecessor and the mild climate of its successor, it is the opening idea, a chordal motif of marked rhythmic power, that sets false trails. For its contours soon begin to dissolve, its harmonies lose their stability in the new light cast by perpetual reinterpretations, and what originally seemed a reliable potential for energy is imperilled. New thematic material poses enigmas and generates ever-changing picture puzzles that overlap and are never definitively solved. Within its questioning universe, the chordal motif that had initially appeared so vigorous gradually comes – despite a new injection of energy at the start of the recapitulation – to seem unreal, and ends up wholly forfeiting its identity in the course of a mysteriously shadowy coda.

Moments of deception also lurk in the songlike lyricism of the ensuing Andantino in F sharp minor. Its quiet, melancholy idyll is formally unhinged by the violent outbursts of the middle section, a chromatic inferno of enormous explosive power. Having been thus forcibly rent asunder by such

unexpected uproar, the movement takes a long time to come to rest once more. The brief Scherzo, a capricious, almost excessively jovial interlude mingling humour and boisterousness, in no way prepares the listener for what follows: an Allegretto finale that is among Schubert's strangest and most ambiguous creations. Blending elements of rondo and sonata forms, the piece successfully threads its way around every kind of formal matrix. And its musical material too seems strangely androgynous, swinging indecisively between cantilena and passagework, as if in search of its true mood. Ever-new twists and modulations play a by no means innocuous game with right and wrong turns that could be pursued ad infinitum, were there not the question of the ultimate goal. Thus rests slow down the flow of ideas ever more frequently, until the coda, harking back to the powerful chordal motif of the opening movement, finally puts its foot down. Have we reached the goal or abandoned the search? Schubert leaves the question open.

This sonata's predecessor was a work whose harsh, untamed character seems to seek solidarity with Beethoven, although one may justifiably doubt whether Schubert ever saw himself as a legitimate claimant to the great heritage of that Titan of Viennese Classicism, equally revered and feared, who had died a year earlier in the Austrian capital. One spontaneously perceives a certain analogy between the opening bars of this **Sonata in C minor (D958)** and the following one in A major. Both begin with a strikingly rhythmic chordal motif that has been labelled as Schubert's 'fate' motto since achieving a special creative profile in the setting of Heine's *Der Atlas* in *Schwanengesang*. In what follows, however, the opening movement of the C minor sonata strikes a generally more dramatic tone, creating an impression that is more unbridled, gruffer, more nervous than that of its sister work. The cantabile passages remain mere episodes in an atmosphere of menacing, thrusting instability. The same is true in many respects of the boldly modulating Adagio in A flat major, which self-evidently masters the art of singing, and indeed celebrates it in thoroughly hymnic fashion, but is soon knocked off its balance by feverishly pounding semiquaver triplets, and so lastingly disturbed in its calm that it only finds its way back to the initial mood with considerable difficulty. The intermezzo-like Menuetto, on the other hand, restricts itself to harmless strains. It might easily lead to a cheerful last dance, but Schubert has something else in mind. His finale is anything but the sprightly oversized tarantella it pretends to be, but rather a fearsome, indeed nightmarish masquerade that manically, aimlessly runs around in circles, endlessly starting over again, as if afraid of the silence that might otherwise ensue, until it does finally come to a dead end. It is this irreconcilable, apparently peculiarly formless envoi that justifies Alfred Brendel's description

of the whole work as 'the most unsensual, uninviting, and, behind its classical façade, the most neurotic sonata Schubert wrote'. And so the spectacular triad of the summer of 1828 began with a psychological study of a most unsettling kind.

To be sure, similar disturbing self-portraits may also be found in earlier works, for instance in the three-movement **Sonata in A minor (D784)**, which Schubert wrote in February 1823, shortly after the 'Wanderer' Fantasy. The principal theme of the first movement, as it makes its entrance, seems a meagre rough sketch, harmonically puzzling and counterpointed by a lyrical second theme in the dominant that, like a mere vision of an idyll, a mirage, remains without consequence in formal terms. Energetic intensifications and sharp dynamic contrasts bring this movement close to Beethoven and create an ominous mood that also irradiates the following Andante. Its melodic ideas, seductively tender yet overcast and strangely cheerless in tone right from the start, are traversed by alien ciphers, muted signals from the far distance, which already presage the fierce, baleful commotions to come. But it is above all the concluding Allegro vivace that most strikingly shows the extent to which this sonata anticipates the characteristics of the late works. Its restless, stormy motor rhythms seem to be driven by the same agonising turmoil that is later to torment long stretches of the outer movements of the Sonatas D958 and 959. Here Schubert is already engaged in a struggle with himself.

By contrast, his final work in the genre, the **Sonata in B flat major (D960)**, harbours bitter disappointment for all those who wish to see the musical work as imperatively reflecting a specific situation in its composer's life. There can be no doubt: ravaged by serious illness, Schubert must have sensed the end was near when he completed his monumental triptych with this work on 26 September 1828, eight weeks before his early death. And yet one will find in this oddly impassive symphony for piano not a trace of melancholy or despair, not even an inkling of an instrumental *Winterreise*. Nowhere does the portentous tone of a musical testament obtrude. Indeed, even the formal and emotional conflict that characterised the two previous sonatas is absent here. Everything sounds like a lyrical antithesis of those works: mostly songlike and unpretentious in its musical invention, introverted, largely undramatic, consistently easygoing in pulse thanks to its repeated Moderato markings, though occasionally a little melancholy, briefly growing darker. What a curious summary of a work! Neither embattled revolt nor a calm gesture towards the approaching end. A sign of exhaustion?

Schubert himself had had the intention of dedicating his last sonatas to his fêted fellow composer Johann Nepomuk Hummel, a contemporary fairly remote from his own soulful language. But in point of fact the trilogy was only issued eleven years after his death, by Anton Diabelli, with a dedication to Robert Schumann. The Viennese publisher was probably encouraged to take this arbitrary decision because he felt that so signal an honour was due to one of Schubert's most loyal advocates. Diabelli was clearly unaware that Schumann too had given up trying to understand this very B flat major sonata, evading it in terse, fairly meaningless comments. Yet the work seeks to do no more than be the logical continuation of ideas Schubert had already developed long before. The conflict principle of Classical sonata form is here conclusively invalidated and yields to an improvisatory, associative, as it were unconcentrated process of spinning out of ideas (*Fortspinnung*). Here as never before, Schubert allows himself to be guided by sonic aspects. Gentle contrasts, minutely nuanced, sometimes scarcely perceptible, animate the periodic structure without dominating it. Where the two earlier components of the grandiose triptych still seem to wrestle with Beethoven, aggressively seeking new solutions to formal problems, the contemplative B flat major sonata literally shuts itself up in an autonomous world of thought. And in so relaxed a fashion that it is as if a goal has actually been reached, the eternal quest ended. Light and colour, melody and timbre replace dialectical give and take, with a naturalness we have not encountered in the earlier works. The paradigm of this serene harmony is the C sharp minor barcarolle of the Andante, related to the slow movement of the A major sonata in its rapt simplicity, but emancipated from all disturbing elements. No demonic mood-swing in the middle section, no sudden abysses that wrench the music from its dream. Even the Scherzo – to be played *con delicatezza*, and as such light years away from Beethoven's rough-and-ready model of the genre – fits seamlessly into this overall concept, eschews any form of refractory humour, sacrifices rhythmic impulse to cantabile inspiration, and thus leads cogently to the lapidary simplicity of a playful finale.

How should we interpret this work? Sunshine everywhere? No double meaning, no self-doubt, no question marks? Then its creator would hardly be Franz Schubert. In fact, carefully concealed contradictions pervade the musical events from beginning to end – from the disquieting bass trills that gently jolt the principal theme in the opening movement right through to the coda of the finale. They drive the motifs through ever more adventurous modulations, until all of a sudden

the musical flow comes to a standstill. A respiratory arrest for a few split seconds, before a fierce postscript has the final word. Speculations as to what this tacked-on Presto onslaught could be intended to mean lead us straight into the vast field of Romantic irony. Only this much is certain: in Schubert, joyful explosions of this kind almost always have an aftertaste of something provoked by force, dubious, untrustworthy. And perplex us. Is the lovely serenity of this last sonata finally no more than a façade? And, if so, what lies behind it?

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Gustav Klimt, *Schubert playing the piano*, 1899
akg-images



Junge Komponisten haben es naturgemäß schwer, sich gegenüber ihren Vorbildern zu behaupten, einen persönlichen und unverwechselbaren Stil zu entwickeln. Das gilt in besonderer Weise für Franz Schubert, der nie etwas anderes war als jung. Zur Oper hatte sich der Teenager berufen gefühlt, bis es zu erkennen galt, dass er dem vielerorts grassierenden Rossini-Fieber nichts Gleichartiges entgegen zu setzen vermochte. Als Sinfoniker hatte er sich versucht, war hierbei aus tiefer Ehrfurcht vor Beethovens Übermacht gleichwohl auf allzu leisen Sohlen unterwegs, bis ihn der späte Mut eines Mittzwanzigers endlich zu neuen Ufern führte. Ähnliches lässt sich über seine Kammermusik sagen, die Streichquartette zumal, oder die geistlichen Werke, die sich noch lange gegenüber Mozart und Haydn verpflichtet fühlten. Folglich ist es – Klischee hin, Klischee her – tatsächlich das Kunstlied, in dem sich Schuberts schöpferische Originalität von Anfang an beweisen durfte und das den später so genannten *Liederkönig* alsbald dazu ermächtigen sollte, sein eigenes Imperium zu schaffen. Einen musikalischen Freistaat gewissermaßen. Ein Reich, weitgehend unerschlossen noch und frei von erdrückender Traditionslast, in das ihm niemand hinein redete, das ihm niemand streitig machte. Vorerst jedenfalls.

Doch wie steht es um Schuberts Klaviermusik, die sich, leichtfertig und sehr zu Unrecht unterschätzt, lange Zeit schwer tat, Fuß zu fassen in den Konzertprogrammen unserer großen Pianisten? Gewiss, auch hier warfen die Vorgaben des großen Wiener Dreigestirns tiefe Schatten auf die ersten Gehversuche des Schulmeistersohns, doch erlaubte die Intimität des Genres naturgemäß einen freizügigeren Umgang mit den Gesetzen der Form als beispielsweise die öffentliche Gattung der Sinfonie. Und so begann Schubert früh zu experimentieren, sich des Woher vermutlich klarer bewusst als des Wohin. Über Jahrzehnte hinweg hatte die thematische Arbeit, das konstruktive Spiel mit kleinen und kleinsten motivischen Ableitungen, ihren Entwicklungen und Metamorphosen, ihren Verflechtungen und Gegengewichten das Wesen des Wiener Klassischen Stils bestimmt. Von Haydn geboren und erprobt, war diese Idee von Beethoven in alle Richtungen ihrer dialektischen Möglichkeiten ausgelotet und damit zugleich an die Grenze zur Erschöpfung geführt worden. Schubert dachte anders, weniger strukturgläubig, intuitiver, poetischer zumal. Während die Form in Beethovens Sonatensätzen jederzeit und nachhaltig den musikalischen Gedanken beherrscht, scheint sie bei Schubert mehr und mehr in dessen Dienst zu treten. Dabei lockern sich die strengen architektonischen Prinzipien wie von selbst, rücken in den Hintergrund, räumen einer fließenden, nicht selten assoziativen Erzählweise das Feld, abseits der beschrimten Welt verlässlicher Regeln.

Schuberts lebenslanger Hader mit der musikalischen Umsetzung seiner Vorstellungen lässt sich unschwer an den zahllosen Werkfragmenten ablesen, von denen uns höchstwahrscheinlich nur ein Bruchteil überliefert ist. So finden sich auch und gerade unter seinen Klaviersonaten quer durch alle Schaffensphasen hindurch Stücke mit unvollständiger Satzfolge, nicht zu Ende komponierte Einzelsätze, skizzenhafte Bruchstücke, die anmuten wie Steinbrüche der Ideen. Sie nehmen innerhalb seines Œuvres einen beträchtlichen Raum ein und machen eine exakte Zählung der Sonatenwerke zum kniffligen Puzzlespiel. Doch was auf den ersten Blick wie ein Zeichen von Schwäche wirkt, ein Indiz des Scheiterns, offenbart bei genauerer Betrachtung einen hohen künstlerischen Eigenwert: den der kreativen Suche. Und ganz so, als sei diese Suche irgendwann zum ästhetischen Prinzip gereift, scheint das Fragmentarische selbst in den vollendeten Werken fortwährend leise mitzuschwingen, zum stilbildenden Moment geadelt. Letzte, unumstößliche Worte, Postulate à la Beethoven sind bei Schubert fast nirgends zu finden. Ein Rest von Skepsis bleibt allgegenwärtig.

Von dieser ganz eigenen Qualität der Fragmente bei Schubert zeugt in besonderer Weise der im April 1825 entstandene **Sonatorso D 840**, ein überaus ehrgeiziges Projekt, das nach Fertigstellung der ersten beiden Sätze und Entwürfen zu Menuett und Finale vorzeitig aufgegeben wurde. Aufgegeben? Vielleicht lässt sich das C-Dur-Werk, von Friedrich Whistling, dem Herausgeber der Erstausgabe von 1861, in der fälschlichen Annahme, es handele sich um Schuberts letzte Sonate, mit dem pathetischen Etikett *Reliquie* versehen, doch treffender als umfängliche Materialsammlung für die vollendeten Sonaten des Entstehungsjahres beschreiben. Höchst signifikant etwa sind die Parallelen zwischen den Kopfsatz-Themen der Sonaten D 840 und D 845: das fragile Unisono-Motiv, an das sich Schubert beinahe unsicher heran tastet, wie in einer Art vorkompositorischem Akt, das kleingliedrige Frage-Antwort-Spiel, die orchestralen Registerfarben. Auffällig ferner, neben der charakterlichen Verwandtschaft der ruhig bewegten Mittelsätze mit ihrem vielgesichtigen Gestaltenreigen, sind vor allem die tänzerischen Momente beider Werke und ein sich immer deutlicher manifestierender Volkston, der Schuberts Liedern entstammt und zunehmend auch das instrumentale Spätwerk beeinflusst. Die *Reliquie* darf als monumentaler Wurf gelten, 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 schließlich doch der Kontrolle des Komponisten entzog, der dritte und vierte Satz über mehr oder weniger weitreichende Skizzierung nicht hinausfanden, lässt sich wohl kaum befriedigend

ergründen. Beeindruckt von seiner mystischen Aura zeigte sich nicht nur Robert Schumann, als er das unvollendete Manuskript 1839 aus den Händen von Schuberts Bruder Ferdinand erhielt und sich zur Veröffentlichung des langsamen Satzes in der *Neuen Zeitschrift für Musik* entschloss, auch eine Reihe von späteren Ergänzungsversuchen, die von Ernst Krenek bis hin zu Paul Badura-Skoda reicht, zeugt von der besonderen Faszination, die gerade Schuberts uneingelöste Versprechen auszuüben vermögen.

Vier Monate nach dem C-Dur-Fragment komponierte Schubert im August 1825 während eines Aufenthalts in Steyr und Bad Gastein **eine neue Sonate (D850)** für den jungen Pianisten Carl Maria Bocklet, die erheblich extrovertierter auftritt, virtuoser und stärker auf Wirkung berechnet als sämtliche vorangegangenen Gattungsbeiträge. *Wie anderes Leben sprudelt in der mutigen aus D-Dur*, staunte Schumann, *Schlag auf Schlag packend und fortreibend!* Tatsächlich kommen die musikalischen Gedanken des Kopfsatzes überraschend ausgelassen und angriffslustig daher, rhythmisch ungestüm in den Akkordrepetitionen und jagenden Triolen. Doch was zu Beginn noch auf den energischen Habitus Beethovens zu verweisen scheint, mit unvermuteter Selbstsicherheit ans Werk geht, erhält mittels abenteuerlicher Modulationen und Abschweifungen alsbald doch wieder ein ganz anderes Kolorit, reich an unergründlichen Zwischentönen, die der Zielstrebigkeit des Anfangs entschieden widersprechen. Obgleich nicht annähernd so kantabel wie die meisten langsamen Sätze in Schuberts Sonaten und immer wieder durchbrochen von Erinnerungen an die Turbulenzen des eröffnenden Allegros, nimmt der zweite Satz wieder stärkeren Bezug auf die klangliche Erfahrungswelt des Lyrikers. Sein schier grenzenloser harmonischer Wortschatz, der sich dann und wann förmlich zu verselbständigen droht, taucht die thematischen Formulierungen in ein ständig wechselndes Licht. Nach den widerborstigen Attacken des Scherzos mit seiner schroffen argumentatorischen Dialektik und seinem unerwartet grüblerischen Trioabschnitt wirkt das Finalrondo zunächst wie ein Rückzug in die Sphäre harmloser Verbindlichkeit. An der simplen Heurigen seligkeit des *possierlichen* Hauptgedankens hatte selbst Schumann heftigen Anstoß genommen und den Satz als kaum interpretierbar verurteilt. Dass die Einfalt des musikalischen Materials freilich zu keiner Zeit auch nur in die Nähe gedanklicher Leere führt, ist dem Feinsinn Schuberts zu danken, der sein munter-ironisches Spiel treibt mit den Erwartungen des Hörers. Dies bis zuletzt, wenn er die Coda im Tempo zurücknimmt und allmählich ausblendet, bevor der Motivkopf des Hauptthemas sein energisches, ein wenig selbstverliebtes Schlusswort spricht.

Gemessen an der enormen Stringenz von Beethovens Gestaltungsstrategien, nehmen sich die Klaversonaten Schuberts, gerade auch die späten, eher wie schüchterne Gehversuche aus. Nichts wirkt vorgegeben, kein eindeutiges Ziel ist gesteckt, nicht einmal angedacht, kein Weg asphaltiert, wenn die ersten Motive anklingen. Alles gleicht einer Suche auf unbekanntem Terrain. Modellhaft hierfür ist die im Oktober 1826, zwei Jahre vor seinem Tod entstandene **Sonate in G-Dur D894**. Ihr Kopfsatz gleicht – sehr im Unterschied zu dem der vorangegangenen – von Beginn an einer weitschweifigen Erzählung von milder Ernsthaftigkeit und geradezu improvisatorischem Zuschnitt, aus der motivisch-thematische Gegensätze nahezu vollständig ausgeklammert bleiben. Er hebt an mit einem elegischen, scheinbar außerhalb des Tempos stehenden Hauptgedanken in schwebenden Akkorden, dem niemand eine Eignung zur Durchführung im klassischen Sinn zutraut. So bleibt es vorwiegend dem zweiten Thema überlassen, Bewegung einzuschleusen, die zu einem allmählichen Aufbau von Spannungen führt. Diese entladen sich innerhalb des Durchführungsteils in einigen Momenten dramatischer Erregung, bevor die Reprise der träumerischen Atmosphäre des Anfangs erneut das Feld räumt. Das in doppelter Liedform verfasste Andante greift einmal mehr Tonfall und Psychologie von Schuberts Klavierliedern auf und verschmelzt damit die Sprachen des Vokalen und Instrumentalen nachhaltig. Altertümelnd und doch reichlich doppelgesichtig das folgende Menuett, ein energischer Tanz mit seltsam visionärem Trioabschnitt. Sein etwas bärbeißiger Übermut klingt nach in der vermeintlich leichtherzigen Natur des Finalrondos, die, fortwährend zwischen Licht und Schatten wechselnd, wie so oft bei Schubert eine Welt des schönen Scheins beschreibt. Bezeichnenderweise drückte der Wiener Verleger Tobias Haslinger seine Unsicherheit gegenüber diesem schillernden, ambivalenten Sonatenmodell darin aus, dass er der im April 1827 erschienenen Druckausgabe den Verlegenheitstitel *Fantasie oder: Sonate* gab. Die vormals klare Grenzziehung zwischen gebundener und freier Rede war in der Tat durch Schuberts Schaffen nachhaltig in Frage gestellt worden.

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 *Impromptu* für die erste, im Sommer und Herbst 1827 entstandene Sammlung D899 wollte Haslinger offenbar die modische Vorstellung nähren, es handle sich um skizzenhaft ausgeführte, nicht allzu bedeutungsvolle Eingebungen von leichter Hand. Musik aus dem Stegreif gewissermaßen, quasi improvvisando? Weit gefehlt, denn tatsächlich markieren Schuberts Miniaturen die Geburt des romantischen Charakterstücks par excellence,

nicht minder intim, konzentriert und ausgefeilt wie die großen Sonatenwerke, stilistisch den teils namensgleichen Stücken Fields, Tomašeks und Vorišeks zwar nahestehend, doch weit reifer ausgeführt. Ihr hoher Anspruch war es denn auch, der Haslinger mit der Veröffentlichung zögern ließ. Zu offenkundig widersprachen Schuberts tiefsinnige Piècen dem Postulat gefälliger Unterhaltungskunst, als dass ein risikoscheuer Verleger sie ohne Bedenken in sein Sortiment aufnehmen konnte. So erschienen zunächst nur die ersten beiden Impromptus im Druck, was umso mehr überraschend, als ausgerechnet das eröffnende, formal recht komplexe c-Moll-Stück aufgrund seiner düsteren Poesie und wenig galanten Schreibart dazu taugte, jedes Salonpublikum in die Flucht zu schlagen. Die übrigen beiden, darunter das berühmte As-Dur-Impromptu, dessen flirrendes Kaskadenspiel so sehr an Chopin denken lässt, folgten erst zehn Jahre nach Schuberts Tod – nun obendrein durch abenteuerliche Eingriffe des Herausgebers entstellt.

Im Mai 1828 lässt der Komponist eine letzte Serie von Miniaturen folgen, die drei **Klavierstücke D 946**, die neben den *Moments musicaux* und *Impromptus* bis heute ein seltsames Schattendasein fristen. Auch ist nichts darüber bekannt, dass Schubert, durch den verhaltenen Erfolg der früheren Sammlungen möglicherweise zwischenzeitlich entmutigt, sie je zur Veröffentlichung angeboten hat. So ließ der Erstdruck schließlich bis 1868 auf sich warten, machte dann aber mit gedankenvollen Werken 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 – freilich immer unverwechselbar Schuberts geistigem Kosmos entspringen. Wie genau Schubert die Zeichen eines sich wandelnden Zeitgeschmacks erfasst hatte, und wie kritisch der melancholische Wanderer der neuen Mode einer auf äußerliche Virtuosität zielenden 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 von den lärmenden Triumphzügen einer ganzen Legion besessener Tastendompteure. Sie sollten für lange Zeit den Blick auf Schuberts Klaviermusik verstellen.

Ende Mai des Jahres 1825 schließt Franz Schubert die Arbeit an einer Sonate ab, die zum Markstein auf dem Weg seiner künstlerischen Selbstfindung werden sollte (**Sonata D845**). Nach langen Jahren des Suchens, des Erprobens und Verwerfens, Jahren, in denen neben zahlreichen Torsi nicht weniger als ein halbes Dutzend vollständige Klaviersonaten entstanden, wird sie die erste sein, die der Achtundzwanzigjährige der Veröffentlichung zuführt. Ein knappes Jahr später erscheint das Werk mit einer Widmung an Erzherzog Rudolf von Österreich, den kaiserlichen Gönner und Klavierschüler Beethovens, unter der irreführenden Bezeichnung *Première Grande Sonate pour le Piano-Forte* mit der Opuszahl 42 beim Verlag Anton Pennauer in Wien. Sie sei *so frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar*, bemerkte der wohlwollende Rezensent in Leipzig erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, dass sie *nicht mit Unrecht Phantasie heißen könnte. In letzterer Hinsicht kann [sie] wohl nur mit den größten und freiesten Sonaten Beethovens verglichen werden.* Ein Satz wie aus Lorbeer, keine Frage. Doch wie stichhaltig ist der Vergleich wirklich?

In der Tat lassen sich Parallelen entdecken. Ganz sicher im Scherzo, das mit energischer Synkopik und dem asymmetrischen Aufbau fünftaktiger Perioden überrascht – mit Widerborstigkeiten also, mal frech, mal unschuldig, dabei stets humorig im Ton, die nicht von ungefähr auf Beethovens originären Genretypus zu verweisen scheinen. Vielleicht auch in den fantastischen Ausdruckwelten des Andante, dessen ebenso harmlos wie charmant wirkendes Thema im Verlauf seiner Variationen immer neue Refugien erobert, dabei immer neue Rätsel aufgibt. Mitunter droht es sich gänzlich aufzulösen oder überwuchert zu werden von Nebengedanken, die ein beängstigendes Eigenleben entwickeln und die Spur des thematischen Keims schließlich soweit aus Fokus lenken, dass der Satz in vagen Akkordbewegungen fast athematisch zu Ende geht. Zugegeben: Hier wie dort ist Schubert seinem übermächtigen Vorbild durchaus dicht auf den Fersen. Aber gilt das auch für die beiden Ecksätze?

Beethovens Sonatensatzmodelle sind in aller Regel durch sehr konzise thematische Vorgaben gekennzeichnet, fertige, in sich geschlossene Gedanken, jederzeit bereit, verarbeitet zu werden, zerlegt, verändert, erweitert, um schließlich erneute Bestätigung zu erfahren. Bei Schubert hingegen – und hierfür ist die große a-Moll-Sonate D845 ein überaus beredtes Beispiel – scheinen die Themen aus dem Moment heraus geboren, wirken oft noch unfertig, skizzenhaft hingeworfen, hypothetisch gar. Anders als in Beethovens kantiger Dialektik wird ihr Potential erst allmählich entwickelt, mehr erzählend als argumentierend ausgebreitet, mittels

heimlicher Umdeutungen, schleichender Charakterveränderungen und Ausschweifungen. So *still, so träumerisch* sei dieser Satz, wird Robert Schumann befinden, *bis zu Tränen könnte es rühren, dabei so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß*. Im Unterschied zu Beethoven spielen die formtypischen Konflikte der Themen untereinander bei Schubert eine allenfalls untergeordnete Rolle. So ist die leise dahinfließende Durchführung von ihrer traditionellen Konfliktdiee meilenweit entfernt, wirkt eher veronnen und ein wenig ziellos. Ihre Gedanken machen sich bald selbständig, lassen die Form aus dem Blick geraten und erzwingen schließlich eine abrupte Beendigung des Diskurses, um sogleich ohne jede Überleitung der Reprise Platz zu machen. Allein die große Steigerungsgeste der Coda, auffallend emphatisch inszeniert, scheint die monumentalen Vorbilder der Vatergeneration berufen zu wollen, klingt in ihrer beinahe gewalttätigen Exaltierung aber dann doch irgendwie unglaubwürdig. Schubert, der Meister subtilster Ambivalenzen, macht sich immer dort der Verwirrung schuldig, wo er zu den Mitteln affirmativer Rede greift.

Dies gilt in gewisser Hinsicht auch für das Finalrondo, das manche Parallele zum Kopfsatz offenbart. Unermüdlich in seiner drängenden Achtelmotorik und seinem tänzerischen Schwung, obgleich immer auch ein wenig überdreht und getrieben, ist dieses Allegro vivace ein Paradebeispiel für Schuberts sehr besondere Art der Heiterkeit. Eine trügerische, durchaus gefährliche Ausgelassenheit, die mehr von manischem Übermut als von echtem Optimismus in sich trägt und mit Beethovens von unverwütllichem Selbstbewusstsein getragenen, mal ins Spielerische, mal ins Triumphale führenden Finalsätzen denkbar wenig gemein hat.

Wo Schuberts Sonaten vielfach Züge des Fantasierens zeigen – das hatte der Rezensent der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* treffsicher erkannt –, lassen seine Fantasien überraschenderweise sonatenhafte Ordnungsmuster erkennen. Damit gelingt es ihm, der lebenslang mit der Erfüllung klassischer Strukturgesetze haderte, geschützt durch die Tarnkappe der freien Form, jene harte Grenzlinie zu verwischen, die Fantasie und Sonate noch bis zum Aufzug der Romantik als strikte Antipoden voneinander trennte, als einander ausschließende, unversöhnliche ästhetische Prinzipie von Freiheit und Gesetz. Namentlich die berühmte, im November 1822 komponierte **C-Dur-Fantasie D760** erweist sich bei genauer Betrachtung als vollgültiges Modell einer *Grande Sonate* in vertrauter, gleichwohl improvisatorisch durchpflügter Viersätzigkeit, deren klar gezeichnete Abschnitte auf fortschrittliche Weise

durch eine einzige rhythmische Keimzelle zyklisch miteinander verknüpft sind. Wie viele andere von Schuberts Instrumentalstücken nimmt auch sie Bezug auf älteres Liedmaterial. So liegt dem Variationsthema des Adagios ein trauermarschartiges Thema aus dem sechs Jahre zuvor entstandenen Klavierlied *Der Wanderer* (D 489) zugrunde, das mit den Versen des Erzromantikers Georg Philipp Schmidt von Lübeck einmal mehr die Gestalt des ewig einsamen, ewig suchenden Welfremdlands vorführt – jene glücklose Figur, die gerne als poetisches Alter ego des Komponisten selbst beschrieben wird. Sein harmonischer Weg, vom cis-Moll der Realität zum E-Dur der Illusion, ohne Rückkehr zur Tonika, wächst zur Kernidee der nachfolgenden, erstaunlich freien Variationen, die so lange mit der Dialektik der Tongeschlechter jonglieren, bis Traum und Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden sind. Dessen ungeachtet ist die später so genannte *Wandererfantasia* aber beileibe kein Werk sehnsüchtiger Melancholie allein. Vielmehr überraschen die übrigen Sätzen mit recht handfesten, drängenden Abwandlungen des *Wanderer*-Motivs, mit stürmischer Leidenschaft von ungeahnter Euphorie, noch dazu mit einer fast narzisstischen Lust an der wilden Attitüde pianistischer Grandezza, wie sie in Schuberts Klavierwerken ihresgleichen sucht.

Bedenkt man seine fast zwanghafte Skepsis gegenüber den gebundenen Formen großen Zuschnitts, die sich nicht zuletzt in zahllosen Sonatenfragmenten widerspiegelt, dann wundert es nicht, dass die musikalische Miniatur in Schuberts Schaffen zunehmend an Bedeutung gewinnt. Vier Sammlungen mit Charakterstücken verzeichnet der Werkkatalog: die beiden Bände der **Impromptus D 899 und D 935** aus dem Jahr 1827, die im Todesjahr komponierten Klavierstücke D 946 sowie die verstreut zwischen 1823 und 1828 komponierten sechs **Moments musicaux D 780**. Obwohl alles andere als leicht konsumierbare Salonmusiken aus der Blütezeit bürgerlichen Hausmusikvergnügens, wie sie Field, Tomášek oder Voříšek so eifrig kultiviert hatten, wurde gerade diesen Stücke lange Zeit das Etikett biedermeierlicher Harmlosigkeit angeheftet. Tatsächlich aber zählen die sechs *Moments musicaux* – so das völlig windschiefe Französisch im später nachgebesserten Titel des Wiener Erstdrucks von Joseph Leidesdorf – zu den vorausweisendsten Schöpfungen Schuberts, schnörkellos in der Formulierung der Gedanken, mal lyrisch tiefgründig, mal tänzerisch unbekümmert und stets frei von großformalen Zwängen. Stärker noch als in den Sonatenwerken sieht man sich hier mit den verborgenen Geheimnissen seiner Musiksprache konfrontiert, den beunruhigenden Momenten, den unerwarteten Pausen und rätselhaften Abschweifungen, den in sich kreisenden, scheinbar ziellosen melodischen

Gestalten, den irregulären Phrasenbildungen und kühn modulierten, vielfach doppelbödigen Harmonieplänen. Es ist die gestörte Empfindungswelt einer längst verlorenen Idylle, bekannt aus Schuberts späten Liedern und Liederzyklen, deren Abgründigkeit und schmerzliche Wehmut, nur mühsam verdeckt von einer freundlichen, klangschönen Oberfläche, ihre Schatten auf die instrumentale Kunst wirft. Sie erklärt den vermeintlichen Biedermann Franz Schubert zum Propheten einer neuen Zeit.

Vergleichbare Ansprüche stellen auch die beiden Vierergruppen der Impromptus. Doch während sich die erste Sammlung D 899 noch mit dem losen Zusammenbund eigenständiger Werke begnügt hatte, lässt die zweite Gruppe D 935 zudem einen zyklischen Gesamtplan erkennen, bei dem alle vier Stücke, wie seinerzeit schon Robert Schumann bemerkte, ohne Mühe einem sonatenhaften Ganzen zugeordnet werden können. Kennzeichnend hierfür sind nicht nur die harmonische Disposition, mit Ecksätzen in der Grundtonart f-Moll und Mittelsätzen in der Paralleltonart As-Dur respektive der Dur-Subdominante B-Dur, nicht nur formale Indizien, die das erste Impromptu als regelkonformes Sonatenallegro, das zweite als Menuett, das dritte als langsamen Variationensatz und das letzte als vergnügtes Finalrondo mit ungarischem Kolorit erkennen lassen – entscheidender noch sind die Originalität der Erfindung und die handwerkliche Reife ihrer kompositorischen Ausarbeitung. Dieser hohe künstlerische Anspruch war es wohl auch, neben dem gelegentlichen Hang zu düsteren, schmerzlichen Nebentönen, der den Wiener Verleger Tobias Haslinger bei der Publikation der Impromptus zögern ließ. Zu offenkundig widersprachen die tiefsinnige Piëcen dem Gebot gefälliger Unterhaltungskunst, als dass ein risikoscheuer Kaufmann sie ohne Bedenken in sein Sortiment aufnehmen konnte. Deshalb ließ er von der ersten Sammlung zunächst nur die ersten beiden Stücke im Druck erscheinen. Die übrigen folgten mit beachtlicher Verspätung zehn Jahre nach Schuberts Tod, nun zu allem Überfluss durch abenteuerliche Eingriffe des Herausgebers entstellt. Nicht besser erging es der zweiten Sammlung. Sie wurde vom renommierten Mainzer Verlagshaus B. Schott's Söhne gänzlich abgewiesen, mit der Begründung, die Stücke seien *als Kleinigkeiten zu schwer* und würden in Frankreich, dem einst lukrativsten Absatzmarkt für musikalische Salonartikel, keinen Eingang finden. *Wenn Sie gelegentlich etwas minder Schweres und doch Brillantes auch in einer leichteren Tonart komponieren*, schloss Johann Andreas Schott seinen ziemlich brüskierenden Brief, *dieses belieben Sie uns ohne weiteres zuzusenden*. Verkaufszahlen diktierten eben seit jeher das Geschäft.

Umso verständlicher, dass Schuberts Gesellschaftsmusik, eine wahre Schatztruhe, randvoll mit mehr als 450 Tänzen für Klavier, schon zu Lebzeiten des Komponisten auf ein weit größeres Interesse der Verlegerschaft stieß. Indes: Es irrte schon damals, wer hinter den Bündeln von Deutschen, Walzern, Ländlern, Märschen, Ecossaisen oder Menuetten, improvisiert und niedergeschrieben zur geselligen Unterhaltung im Rahmen der regelmäßigen Zusammenkünfte im Freundeskreis, nichts weiter als bloße Gebrauchsartikel oder halbherzige Fingerübungen eines Genies vermutete. Schuberts Tanzminiaturen erschöpfen sich durchaus nicht im Geist der Behaglichkeit, stehen vielmehr im Einklang mit den großen Formen. Denn gerade auch innerhalb der gewichtigen Sonatenkompositionen, der Sinfonien und Streichquartette beanspruchen der Tanz oder das Tanzhafte immer wieder ihren Stellenwert.

Wie bei seinen Sinfonien, so trug auch bei den Klaviersonaten die vermeintliche Übermacht des Vorbilds Beethoven Schuld daran, dass Franz Schubert wieder und wieder an sich zweifelte, sich veranlasst sah, große Gedanken und Konzepte in beinahe neurotischer Selbstkritik während des Komponierens wieder zu verwerfen. Eine kaum überschaubare Zahl überlieferter Sonatenfragmente legt Zeugnis ab von diesem ewigen Akt der Suche. Und ganz so, als seien die Bedenken gegenüber der eigenen Gestaltungskraft irgendwann zum ästhetischen Prinzip gereift, scheint das Unfertige auch in den vollendeten Werken immer leise mitzuschwingen, zum stilbildenden Moment selbst dort noch geädelt, wo uns der labile Wiener Sensualist längst über alle Fragen von Form und Gestaltung erhaben scheint. Letzte, unumstößliche Worte, markige Postulate à la Beethoven waren Schuberts Sache nie. Ein Rest von Unsicherheit, von Zweifel und Misstrauen bleibt allgegenwärtig.

Vor diesem Hintergrund wirkt das Dreigestirn der letzten Sonaten zwar wie eine gewaltige, in sich schlüssige, ja unerschütterliche These innerhalb seines Spätwerks, doch dominiert bei näherer Betrachtung auch hier der Prozess des Suchens jedwede Zielsicherheit. Schubert komponierte die Stücke neben zahlreichen anderen Werken in einem fast übermenschlichen Schaffensfieber während des Sommers 1828, in einer Zeit sich zuspitzender gesundheitlicher Krisen und beruflicher Enttäuschungen, und vollendete sie im darauffolgenden September. Seit langem schon war seine als allzu grüblerisch verschriene Musik ins geschmackliche Abseits geraten, in den Schatten gefälliger

Modekomponisten wie Friedrich Kalkbrenner oder den der blendnerischen Tastenakrobatik zugereister Virtuosen. In den öffentlichen Konzerten Wiens sind Schuberts Werke kaum noch zu hören, bleiben der Privatheit häuslicher Soireen vorbehalten, einer handverlesenen Hörschaft aus Freunden und Gönnern. Hier bringt er das Neueste aus seiner Feder zu Gehör, darunter auch die späten Klaviersonaten, die nach eigener Aussage *mit vielem Beyfall* aufgenommen wurden. Symptomatisch für den Zug um Zug verflachenden Zeitgeschmack scheint die lakonische Randnotiz eines Wiener Korrespondenten der *Dresdner Abendzeitung*: *Es war unstreitig viel Gutes darunter, urteilt er über eine der sogenannten Schubertiaden, allein die kleineren Sterne erleben vor dem Glanze Paganinis, dieses Kometen am musikalischen Himmel.* Schließlich blieben nur wenige, die Schuberts überragende Bedeutung erkannten und ihm die Treue hielten. Unter ihnen der junge Robert Schumann. *Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände, schwärmt der rückschauend von der Klaviermusik seines geistigen Mentors. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen lebende Menschengestalten. Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philister, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte.*

In der Tat formulieren die drei letzten Sonaten, die Peter Gülke mit gutem Grund als *Problemgemeinschaft* definiert, ihre ganz eigene Welt- und Lebensphilosophie. So lässt sich die für Schubert so überaus charakteristische Dialektik zwischen Schein und Sein, Täuschung und Wahrheit ebenso gut an ihnen studieren wie an unzähligen Liedern der Reifezeit, den letzten Streichquartetten, den beiden Klaviertrios oder dem epochalen Streichquintett aus der unmittelbaren zeitlichen Nachbarschaft. Im Fall der mittleren **Sonate in A-Dur (D959)**, die zwischen der düsteren Dramatik der vorangegangenen und der milden Temperatur der folgenden zu vermitteln scheint, ist es der Eröffnungsgedanke, ein Akkordmotiv von markanter rhythmischer Kraft, der trügerische Fahrten legt. Denn schon bald beginnen sich seine Konturen aufzulösen, verliert seine Harmonik durch stete Beleuchtungswechsel an Stabilität und bringt das anfangs so verlässlich wirkende Energiepotenzial in Gefahr. Neues thematisches Material gibt Rätsel auf, lässt sich stetig wandelnde Vexierbilder entstehen, die einander überlagern und nie letztgültig entschlüsselt werden. Innerhalb ihres Fragenkosmos wirkt der eingangs so rüstige Akkordgedanke – trotz erneuter Bekräftigung zu Beginn der Reprise – zunehmend irreal, um schließlich im Verlauf einer geheimnisvoll verschatteten Coda vollends seine Identität einzubüßen.

Momente der Täuschung verbergen sich auch in der liedhaften Lyrik des folgenden fis-Moll-Andantinos. Seine stille, schwermütige Idylle wird von den heftigen Ausbrüchen des Mittelteils, einem chromatischen Inferno von enormer Sprengkraft, förmlich aus den Angeln gehoben. Von unerwarteter Erregung derart gewaltsam zerrissen, kommt der Satz lange nicht zur Ruhe. Das kurze Scherzo, ein kapriziöses, fast zu gut gelauntes Zwischenspiel aus Humor und Übermut, bereitet den Hörer in keiner Weise auf das vor, was folgt: ein Allegretto-Finale, das zu den eigentümlichsten, vieldeutigsten Schöpfungen Schuberts zählt. Indem es Rondo- und Sonatensatzelemente miteinander vermischt, laviert das Stück erfolgreich durch alle formalen Raster. Und auch sein musikalisches Material wirkt seltsam androgyn, pendelt unentschlossen zwischen Kantilene und Passagenwerk, wie auf der Suche nach seiner eigentlichen Bestimmung. Immer neue Wendungen und Modulationen treiben ein keineswegs ungefährliches Spiel mit Wegen und Irrwegen, das sich endlos fortspinnen ließe, wäre da nicht die Frage nach dem Ziel. So hemmen Generalpausen immer öfter den Fluss der Gedanken, bis die Coda in Anlehnung an das kraftvolle Akkordmotiv des Kopfsatzes endlich ein Machtwort spricht. Ziel erreicht oder Suche abgebrochen? Schubert lässt es offen.

Vorausgegangen war ein Werk, das hinsichtlich seines harschen, ungezähmten Charakters einen Schulterschluss mit Beethoven zu suchen scheint, wobei mit Fug und Recht bezweifelt werden darf, dass sich Schubert jemals als rechtmäßiger Anwärter auf das große Erbe des ebenso verehrten wie gefürchteten Titanen der Wiener Klassik verstand, der gut ein Jahr zuvor in Wien gestorben war. Spontan ins Ohr fällt eine gewisse Analogie zwischen den Eröffnungstakten dieser **Sonate in c-Moll (D958)** und der folgenden in A-Dur. Beide beginnen mit einem markant rhythmisierten Akkordmotiv, das als Schuberts Schicksalsmotto etikettiert wird, seit es in der Vertonung von Heines *Der Atlas im Schwanengesang* besonderes gestalterisches Profil erlangte. Im Folgenden aber schlägt der Kopfsatz der c-Moll-Sonate einen insgesamt dramatischeren Ton an, wirkt ungezügelter, schroffer, nervöser als der des Schwesterwerks. Sangliches bleibt Episode in einer Atmosphäre bedrohlich vorantreibender Unrast. Das gilt in mancher Hinsicht auch für das kühn modulierende Adagio in As-Dur, das zwar das Singen beherrscht, es auch recht hymnisch zelebriert, schon bald aber von fieberhaft pochenden Sechzehntel-Triolen aus dem Gleichgewicht gebracht und so nachhaltig in seinem Frieden gestört wird, dass es nur unter Mühen zu sich selbst zurück findet. Harmlosere Töne hingegen schlägt das intermezzohafte Menuett an. Leicht könnte es zu einem heiteren Kehraus überleiten, doch Schubert hat anderes im Sinn. Sein Finale ist alles andere als jene muntere Tarantella mit Überlänge, die es vorgibt zu sein, vielmehr ein furchterregender, ja

alpträumhafter Mummenschanz, der manisch und ziellos seine Kreise zieht, wieder und wieder neu ansetzt, wie aus Angst vor der Stille danach, bis er sich schließlich doch im Nichts verliert. Gerade dieser unversöhnliche, merkwürdig formlos scheinende Abgesang gibt Alfred Brendel Recht, der das gesamte Werk als *die unsinnlichste, die unwirklichste und, hinter ihrer klassizistischen Fassade, die neurotischste aller Schubert-Sonaten* bezeichnet hat. So hatte der spektakuläre Dreiklang aus dem Sommer 1828 mit einem Psychogramm der beunruhigenden Art begonnen.

Ähnlich verstörende Selbstporträts lassen sich freilich schon in früheren Werken finden, so auch in der dreisätzigen **Sonate in a-Moll (D784)**, die Schubert im Februar 1823 kurz nach der Wanderer-Fantasie zu Papier brachte. Skizzenhaft karg und harmonisch verrätselt kommt der Hauptgedanke des Kopfsatzes daher, kontrapunktiert von einem lyrischen Seitenthema in der Dominante, das, einer bloßen Vision von Idylle, einer Fata Morgana gleich, formal ohne Folgen bleibt. Energische Zuspitzungen und scharfe dynamische Kontraste rücken auch diesen Satz nahe an Beethoven heran und schaffen eine verhängnisvolle Stimmung, die bis in das folgende Andante ausstrahlt. Seine melodischen Gedanken, verführerisch sanft, doch von Beginn an verschattet und seltsam trostlos im Ton, sind mit fremdartigen Chiffren durchzogen, gedämpften Signalen wie aus weiter Ferne, die die heftigen, unheilvollen Erregungen des Folgenden bereits voraus ahnen lassen. Wie weitreichend diese Sonate die Charakteristika des Spätwerks aber tatsächlich vorwegnimmt, zeigt insbesondere das abschließende Allegro vivace. Seine rastlose, hitzige Motorik scheint von derselben quälenden Unruhe getrieben, die über viele Takte hinweg auch die Ecksätze der beiden Sonaten D958 und 959 peinigen wird. Schubert schon damals im Kampf mit sich selbst.

Dagegen bereitet Schuberts letzte **Sonate in B-Dur (D960)** all jene eine herbe Enttäuschung, die musikalische Werke zwingend als Ausdruck einer bestimmten Lebenssituation verstanden wissen wollen. Kein Zweifel: Der von schwerer Krankheit Gezeichnete muss das nahe Ende gespürt haben, als er am 26. September 1828 sein monumentales Triptychon mit diesem Werk beschloss, acht Wochen vor seinem frühen Tod. Und doch: In dieser sonderbar gleichmütigen Klaviersinfonie ist nichts zu spüren von Melancholie oder Verzweiflung, nicht mal die Ahnung einer instrumentalen „Winterreise“. Nirgendwo drängt sich der bedeutungsschwere Tonfall eines musikalischen Testaments auf. Ja, selbst jene formale und emotionale Zerrissenheit, die die beiden vorangegangenen Sonaten geprägt hatte, will sich hier nicht einstellen. Alles klingt nach lyrischer Gegenrede: sanglich zumeist und unprätentiös in seiner musikalischen Erfindung, verinnerlicht, weitgehend undramatisch, durch wiederholte Moderato-Vorschrift durchweg gelassen im

Puls, allenfalls hier und da ein wenig schwermütig, für Augenblicke eingedunkelt. Was für ein eigentümliches Resümee! Weder kampfbereites Aufbegehren noch stille Endzeitgeste. Ein Zeichen der Ermüdung?

Schubert selbst hatte sich mit der Absicht getragen, seine letzten Sonaten dem umjubelten Künstlerkollegen Johann Nepomuk Hummel zuzueignen, einem seiner eigenen Seelensprache ziemlich fremden Zeitgenossen. Tatsächlich erschien die Trias dann aber elf Jahre nach seinem Tod bei Anton Diabelli mit einer Widmung an Robert Schumann. Vermutlich sah sich der Wiener Verleger zu dieser Eigenmächtigkeit ermuntert, weil er der Auffassung war, dass einem der treuesten Fürsprecher Schuberts diese besondere Ehre zustand. Was Diabelli offenbar nicht wusste: Ausgerechnet vor dem Rätsel der B-Dur-Sonate hatte auch Schumann resigniert, sich ihm in knappen, wenig aussagekräftigen Kommentaren entzogen. Dabei sucht dieses Werk nichts anderes als die konsequente Fortschreibung lange zuvor entwickelter Ideen. Das Konfliktprinzip klassischer Sonatenhauptsatzform ist hier endgültig außer Kraft gesetzt und weicht einem improvisatorischen, assoziativen, gleichsam unkonzentrierten Fortspinnungsplan. Wie nie zuvor lässt sich Schubert dabei von klanglichen Aspekten leiten. Milde Kontraste, hauchfein nuanciert, manchmal kaum wahrnehmbar, beleben das Satzgefüge, ohne es zu beherrschen. Wo die beiden vorausgegangenen Stücke der grandiosen Trias nochmals mit Beethoven zu ringen scheinen, offensiv nach neuen Lösungswegen für formale Problemstellungen suchen, schließt sich die kontemplative B-Dur-Sonate buchstäblich in eine autonome Gedankenwelt ein. Und zwar so entspannt, als sei mit ihr tatsächlich ein Ziel erreicht, die ewige Suche beendet. Licht und Farbe, Melos und Klang treten an die Stelle eines dialektischen Für und Wider, mit einer Selbstverständlichkeit, wie man sie aus früheren Werken nicht kannte. Musterbeispiel für diese gelassene Harmonie ist die cis-Moll-Barcarole des Andantes, in ihrer entrückten Schlichtheit dem langsamen Satz der A-Dur-Sonate verwandt, jedoch von allem Verstörenden befreit. Kein dämonischer Stimmungswechsel im Mittelteil, keine plötzlichen Abgründe, die die Musik aus ihrem Traum reißen. Selbst das Scherzo – *con delicatezza* zu spielen und damit meilenweit von Beethovens raubeinigem 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 eines verspielten Finalsatzes über.

Wie ist dieses Werk zu verstehen? Sonnenschein überall? Kein doppelter Boden, keine Selbstzweifel, keine Fragezeichen? Dann wäre Franz Schubert wohl kaum sein Schöpfer. Tatsächlich

durchziehen Gegenreden, behutsam versteckt, das musikalische Geschehen von Anfang bis Ende – von den beunruhigenden, das Hauptthema leise erschütternden Bass-Trillern im Kopfsatz bis zur Coda des Finales. Sie treibt ihre Motive durch immer abenteuerlichere Modulationen, bis der musikalische Fluss urplötzlich ins Stocken gerät. Ein Atemstillstand für Sekundenbruchteile, ehe ein wilder Nachsatz das Schlusswort spricht. Spekulationen darüber, wie diese angeleimte Presto-Attacke gemeint sein könnte, führen mitten hinein ins weite Feld romantischer Ironie. Nur so viel ist sicher: Jubelstürme dieser Art haben bei Schubert fast immer den Beigeschmack des gewaltsam Herbeigeführten, Zweifelhaften, Unglaubwürdigen. Und machen stutzig. Sollte die schöne Gelassenheit dieser letzten Sonate womöglich nur Fassade sein? Und, wenn ja, wie sieht es dahinter aus?

ROMAN HINKE

Schuberts Brille auf einer handgeschriebenen
 Partitur des Komponisten. Wien, Schubert-Haus
 akg-images / Erich Lessing



Paul Lewis - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Für Elise
Bagatelles Opp.33, 119 & 126
CD HMM 902416



**Complete Piano Concertos
& Sonatas / Diabelli Variations**
BBC Symphony Orchestra, Jiří Bělohlávek
14 CD HMX 2908880.93

The Famous Piano Sonatas
2 CD HMX 2904030.31



Diabelli Variations
CD HMC 902071

JOHANNES BRAHMS

Piano Concerto No.1 Op.15
Ballades Op.10
*Swedish Radio Symphony Orchestra,
Daniel Harding*
CD HMC 902191



Late Piano Works
Fantasies, Intermezzi,
Klavierstücke Opp.116-119
CD HMC 902365

JOSEPH HAYDN

Piano Sonatas Vol.1

Hob. XVI: 32, 40, 49, 50
CD HMM 902371

Piano Sonatas Vol.2

Hob. XVI: 20, 34, 51, 52
CD HMM 902372



FRANZ LISZT

Sonata in B minor

La lugubre gondola etc.
CD HMA 1951845

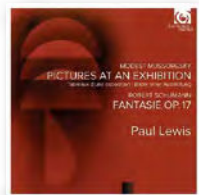


MODEST MUSSORGSKY
Pictures at an Exhibition

With SCHUMANN

Fantasia op.17

CD HMC 902096



FRANZ SCHUBERT

Die schöne Müllerin
Mark Padmore, tenor
CD HMU 907519

Schwanengesang
Auf dem Strom
Die Sterne

Mark Padmore, tenor
Richard Watkins, horn
CD HMU 907520

Piano Sonatas D537, 568 & 664
CD HMM 902690

Winterreise
Mark Padmore, tenor
CD HMU 937484



CARL MARIA VON WEBER

Sonata no.2, Op.39
With SCHUBERT
Sonata D.575, Op. Posth. 147
CD HMM 902324





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2011, 2012, 2013, 2014 © 2024

Enregistrements :

Direction artistique : Martin Sauer

Teldex Studio Berlin

CD 1 mars & avril 2013 (1-3), mars & juillet 2011 (4-8)

Prise de son : René Möller

Montage : Martin Sauer (1-3), Philipp Knop/Martin Litauer (4-8)

CD 2 décembre 2011 & mars 2012 (1-4), mars & juillet 2011 (5-8)

Prise de son : René Möller

Montage : Johann Günther/Alexander Feucht (1-4), Philipp Knop/Martin Litauer (5-8)

CD 3 mars & juillet 2011 (1-4), mars-avril 2013 (5-8)

Prise de son : René Möller

Montage : Philipp Knop/Martin Litauer (1-4), Martin Sauer (5-8)

CD 4 septembre 2002

Prise de son et montage : Philipp Knop

CD 5 mars & juillet 2011 (1-4), décembre 2011 & mars 2012 (5-8)

Prise de son : René Möller

Montage : Philipp Knop/Martin Litauer (1-4), Johann Günther (5-8)

CD 6 décembre 2011 & mars 2012

Prise de son : René Möller

Montage : Johann Günther (1-4), Johann Günther /Alexander Feucht (5-11)

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

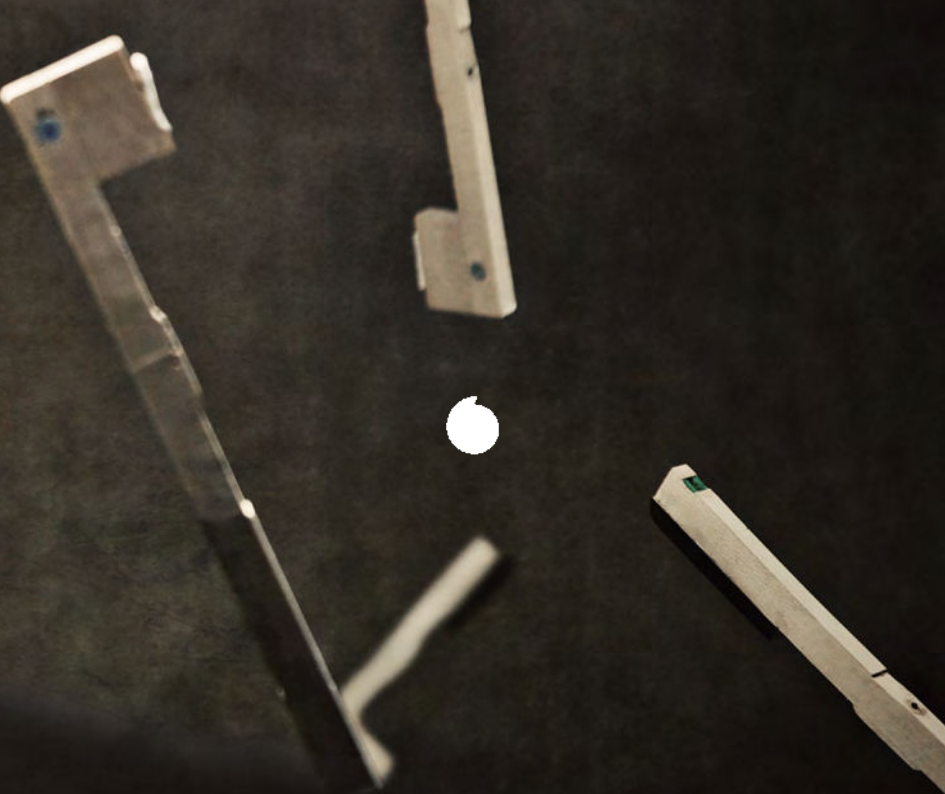
Photo Paul Lewis : Josep Molina

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en République Tchèque

harmoniamundi.com

www.paullewispiانو.co.uk



HMX 2904091.96