

SCHUBERT

PIANO SONATA D.845

"WANDERERFANTASIE" D.760

4 IMPROMPTUS D.935

MOMENTS MUSICAUX D.780

PAUL LEWIS



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

WANDERERFANTASIE op.15 D.760 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 |

4 IMPROMPTUS op.post.142 D.935

Sol majeur / G-Dur

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

SONATA No.16 op.42 D.845 in A minor

la mineur / a-Moll

- | | | |
|----|---|-------|
| 9 | I. Moderato | 10'34 |
| 10 | II. Andante poco mosso | 12'41 |
| 11 | III. Scherzo. <i>Allegro vivace - Trio. Un poco più lento</i> | 7'03 |
| 12 | IV. Rondo. <i>Allegro vivace</i> | 5'16 |

6 MOMENTS MUSICAUX op.94 D.780

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 13 | I. Moderato | 5'57 |
| 14 | II. Andantino | 5'32 |
| 15 | III. Allegretto moderato | 1'54 |
| 16 | IV. Moderato | 5'15 |
| 17 | V. Allegro vivace | 2'08 |
| 18 | VI. Allegretto. Trio | 6'26 |

19 | ALLEGRETTO in C minor D.915

ut mineur / c-Moll

4'52

Fin mai 1825, Franz Schubert met un point final à une sonate qui allait marquer un jalon capital dans son développement artistique. 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'".* Un jugement extrêmement flatteur, sans aucun doute – mais la comparaison est-elle vraiment pertinente ?

Il est vrai que l'on peut déceler 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 "Wandererfantasie" 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 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.

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)

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.

Même ce qui se présente comme de petites compositions légères et d'apparence douillette peut en réalité dissimuler une profondeur surprenante : un exemple particulièrement éloquent nous en est donné par les seize Allemandes D.783 qui, augmentées de deux Écossaises, parurent pour la première fois par Cappi & Diabelli à Vienne en 1825. Malgré leur grande simplicité, ces danses à trois temps comprenant seize mesures, étroitement apparentées au Ländler et à la valse, empreintes de sentiments authentiques et qui se distinguent par une finition exemplaire, recèlent des surprises harmoniques ainsi que de légères irritations émotionnelles qui en font, au-delà de toute réjouissance folklorique propre aux tavernes viennoises, le témoignage indiscutable de l'inspiration du compositeur : juste ce qu'il faut de légèreté, associée à de riches effets d'ombres et de lumière et agrémentée d'une note mélodique. *“De petits génies”*, voilà comment Schumann les avait baptisées, *“qui ne s'élèvent au-dessus de la surface de la terre qu'à hauteur d'une fleur.”* On n'aurait pu trouver plus belle formulation.

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

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. 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, écosaises, 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. And surprising depths may lurk even under the cosy surface of these supposedly trivial occasional pieces, as is eloquently demonstrated by the sixteen German Dances D783 written between 1823 and 1824 and first published along with two écosaises by Cappi & Diabelli of Vienna in 1825. For all their simplicity, these sixteen-bar dances in triple time, closely related to the ländler and the waltz, are works of true feeling and immaculate finish, and harbour harmonic surprises and gentle emotional disturbances that show them, over and above all associations with the hearty pleasures of the *Heurige* tavern, to be authentic inspirations of the lyric poet: not as light-hearted as all that, but as rich in chiaroscuro effects as in melodic flavour. ‘Little genies’, Robert Schumann called them, ‘that hover no higher over the earth than the height of a flower.’ It could not be expressed more beautifully.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

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. 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 Ausdruckswelten 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 D 845 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, schleicher 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 Konfliktdiege meilenweit entfernt, wirkt eher versonnen 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 unglaublich. 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 Achtermotorik 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 D 760 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 Weltfremdlings 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 Pièces 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. Und dass selbst in diesen vermeintlichen Nebensächlichkeiten unter heimeliger Oberfläche überraschende Tiefen lauern können, davon legen die zwischen 1823 und 1824 entstandenen sechzehn Deutschen D 783, unter Hinzunahme zweier Ecossaisen 1825 bei Cappi & Diabelli in Wien erstmals verlegt, beredtes Zeugnis ab. Aller Einfachheit zum Trotz sind die sechzehntaktigen, dem Ländler und Walzer eng verwandte Tänze im Dreivierteltakt von echter Empfindung und makellosem Feinschliff, bergen harmonische Überraschungen und leise emotionale Irritationen, die sie, jenseits aller zünftigen Heurigenvergnügung, als beglaubigte Eingebungen des Lyrikers ausweisen: nicht allzu leichtherzig, dafür ebenso reich an Licht- und Schattenwirkungen wie an melodischem Parfüm. *Kleine Genien*, hatte Robert Schumann sie getauft, *die ihr nicht höher über der Erde schwebt als etwa die Höhe einer Blume ist*. Schöner kann man es nicht sagen.

ROMAN HINKE



Paul Lewis est aujourd'hui considéré comme l'un des tout premiers pianistes de sa génération. Distingué par les prix les plus convoités des grandes institutions classiques pour sa carrière autant que pour ses enregistrements chez harmonia mundi (Diapason d'or de l'année 2002, 25^e Premio Internationale Accademia Musicale Chigiana de Sienne, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, trois Gramophone Awards dont un *enregistrement de l'année* en 2008), Paul Lewis est depuis 2009 *Doctor Honoris Causa* de l'Université de Southampton. Il est aussi le premier pianiste de l'histoire des BBC Proms à s'y être produit en une saison dans l'intégrale des concertos de Beethoven (2010).

Invité par les institutions de concert et les orchestres les plus prestigieux, il entretient une relation privilégiée avec Wigmore Hall, où il s'est produit plus d'une cinquantaine de fois.

Début 2011, Paul Lewis entame une tournée de concerts sur deux ans dédiée aux œuvres écrites par Schubert durant les six dernières années de sa vie. Au terme de ce voyage, il se sera produit à Londres, New York, Chicago, Tokyo, Melbourne, Rotterdam, Bologne, Florence, aux Schubertiades de Schwarzenberg et au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

Paul Lewis is today regarded as one of the leading pianists of his generation. Having won the most coveted prizes of the great classical institutions for both his concert career and his recordings on harmonia mundi (Diapason d'Or of the year 2002, 25th Premio Internationale Accademia Musicale Chigiana di Siena, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, and three Gramophone Awards including Recording of the Year in 2008), he was awarded an honorary doctorate by the University of Southampton in 2009. He is also the first pianist in the history of the BBC Proms to have played the complete Beethoven concertos in a single season (2010).

He appears as a guest in the most prestigious concert halls and with the foremost orchestras, and enjoys a privileged relationship with the Wigmore Hall, where he has performed more than fifty times.

Early in 2011, Paul Lewis embarked on a two-year concert tour devoted to the works written by Schubert in the last six years of his life. When this is completed, he will have played in London, New York, Chicago, Tokyo, Melbourne, Rotterdam, Bologna, Florence, and at the Schwarzenberg Schubertiade and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

Paul Lewis gilt heute als einer der ganz Großen unter den Pianisten seiner Generation. Er hat die begehrtesten Preise erhalten, die in der Klassikbranche zu vergeben sind; ausgezeichnet wurde sein berufliches Wirken wie auch seine Einspielungen bei harmonia mundi (Diapason d'or de l'année 2002, 25. Premio Internationale Accademia Musicale Chigiana de Siena, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, drei Gramophone Awards, darunter eine *Beste Aufnahme des Jahres* 2008). Seit 2009 ist Paul Lewis Doctor Honoris Causa der Universität Southampton. Er ist auch der erste Pianist in der Geschichte der BBC Proms, der in einer Spielzeit mit sämtlichen Beethoven-Konzerten aufgetreten ist (2010).

Paul Lewis war Gast der renommiertesten Orchester und Konzertveranstalter; besonders eng ist er der Wigmore Hall verbunden, wo er mehr als fünfzig Mal aufgetreten ist.

Anfang 2011 startete Paul Lewis eine auf zwei Jahre angelegte Konzertreise, die den Klavierwerken aus Schuberts letzten sechs Lebensjahren gewidmet ist. Diese Tournee führt ihn nach London, New York, Chicago, Tokio, Melbourne, Rotterdam, Bologna, Florenz, zu den Schubertiaden von Schwarzenberg und an das Théâtre des Champs-Élysées in Paris.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement décembre 2011 & mars 2012, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller - Montage : Johann Günther (1-8),

Johann Günther / Alexander Feucht (9-19), Teldex Studio Berlin

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

Photos Paul Lewis : Josep Molina

harmoniamundi.com

HMC 902136.37