



SCHUBERT

**PIANO SONATAS
D.960 & D.664**

**JAVIER
PERIANES**

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Piano Sonata D.960

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

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Molto moderato | 20'24 |
| 2 | II. Andante sostenuto | 09'46 |
| 3 | III. Scherzo. Allegro vivace con delicatezza - Trio | 04'11 |
| 4 | IV. Allegro, ma non troppo | 08'18 |

Piano Sonata D.664

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

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 5 | I. Allegro moderato | 07'23 |
| 6 | II. Andante | 05'33 |
| 7 | III. Rondo. Allegro | 07'10 |

Javier Perianes, *piano Steinway*

Ah ! ces Viennois des années 20, *quels ânes bâtés* ! aurait ajouté Beethoven à son ironique “*Ici, Rossini über alles !*” Pourtant, en mars 1828, il y avait bien eu un *concert-tout-Schubert*. Le seul pour Franz dans sa courte vie, et très applaudi. Mais sans critique professionnel, car ce soir-là ils étaient allés applaudir *Il violinista del Diavolo*, alias Paganini... C'était huit mois avant la mort de Franz.

Et nous, au *xxi^e*, de dénoncer la frivole Wien, incapable de discerner le génie de celui en qui elle ne voyait qu'un médiocre instituteur de banlieue, auteur de lieder et pièces faciles. Mais relativisons. En 1839, Schumann fera connaître l'immense *Neuvième Symphonie*, et dès 1865 on jouera la Huitième, “*Inachevée*” selon son titre valorisant. Mais ensuite... Quid de la musique pour piano seul, hormis la *Fantaisie Wanderer* ? Sait-on bien qu'il fallut attendre les années 1930 pour qu'un pionnier comme Artur Schnabel commence par jouer, puis enregistrer les dernières Sonates, plus tard suivi par Wilhelm Kempff ? Et que la première intégrale des Sonates en vinyle (Friedrich Wührer) parut à l'aube des années 60 ?

Puisqu'en tout cas “*les bonnes choses vont par trois*”, comme disait Berg, on ne néglige aujourd'hui pas plus ces ultimes sonates – D.958, 959, 960 selon le catalogue d'Otto Erich Deutsch – que les trois dernières symphonies de Mozart. Il n'en faudrait pas pour autant minimiser tout ce qui les précède dans la chronologie d'inspiration assez capricieuse de Schubert, – ainsi cette **Sonate D.664**, conçue par Franz en 1819. À Steyr, jolie “petite ville à la campagne” où naquit le grand chanteur Vogl, mentor et généreux interprète des lieder, une petite société estivale en *Schubertiade-hors-les-murs-de-la-capitale*, guidée par Vogl, est accueillie par des familles amies : les Paumgartner, l'avocat Schullmann, le négociant von Koller et “*sa très charmante fille Joséphine qui joue gentiment du piano et accompagne les lieder*” . Il y a bien des chances que la Quinzième Sonate ait été écrite par Franz pour cette demoiselle.

Trois mouvements : nous sommes dans une période où Schubert “étudie ardemment les sonates de son père spirituel Beethoven”, guère respectueux de la structure traditionnelle en quatre parties. L'Allegro énonce et rédit avec bonheur une promenade-lied au cœur de la nature harmonieuse qui entoure Steyr. La limpidité se nuance pourtant en cours de trajet par des accords insistants et presque ourlés d'ombre, avant que la coda prolonge cette belle lumière de fin d'après-midi. L'Andante *va*, selon le terme italien : encore un thème d'ambulation, réitératif, sans hâte. On sent cependant davantage de solitude, une nostalgie qui hésite à se confier, une élégance parfois au bord du silence. Irait-on vers un passé d'inquiétude fugitive ? La coda est simple, elle aussi teintée de lyrisme.

L'Allegro final reprend le pas vif d'une promenade : pourquoi pas avec Joséphine et ses camarades qui fredonnent, *jeunes filles en fleurs* de Steyr ? Mais le chemin est parsemé de petits silences qui sont autant de questions au détour de l'excursion, d'extension par accords impérieux à toute l'étendue du clavier. Devant la réussite d'une œuvre aussi séduisante, on peut se demander pourquoi Franz attendra quatre ans pour continuer l'écriture de ses sonates...

1828 : prodigieuse année de création, dont Franz ne peut savoir que c'est l'ultime sur cette terre – même s'il a appris en 1823 qu'il ne pourrait jamais guérir de la syphilis, “punition des amours à risques”. Les crises ne cesseront de le tourmenter jusqu'à cette “infection typhoïde” greffée sur la maladie vénérienne qui l'emporte en novembre. En moins d'un an donc : Neuvième Symphonie (“la Grande”), Fantaisie D.940 pour piano à 4 mains, Quintette avec deux violoncelles, Grande Messe D.950, cycle de lieder baptisé *post mortem* “Chant du Cygne” et en septembre, les “Trois Glorieuses” sonates de piano...

Cette **Sonate D.960**, quelle “divine longueur !” aurait dit Schumann, surtout pour le premier mouvement : le plus souvent, la vingtaine de minutes et même, pour Sviatoslav Richter en concert, vingt-six minutes ! Coulée unique, ce *molto moderato* – presque la durée de la future Sonate en si mineur de Liszt – semble un monde interstellaire à part, avec sa gravitation, sa loi mystérieuse d'évolution, ses inflexions, ses exceptions à la règle, on oserait même dire son parfum. C'est que Schubert instaure une dialectique infiniment souple entre le *Temps* et le *Moi*. Ce créateur dont la musique est l'art unique cherche avec naturel et tout de suite trouve un subtil mélange de roman, de poésie, de cinématographe avant son invention, de physique architecturée mais aussitôt dispersée : oui, comme titrera René Char, un *Poème Pulvérisé*.

Ici circule la matière d'*Aventures et Nouvelles Aventures* pour un Narrateur et le personnage autour duquel il faut faire le *pari*, et s'embarquer. La mélodie principale – Brigitte Massin note qu'elle vient du finale de D.959 – ne se cherche pas d'antagonisme ou de développement, elle interroge. Et il convient de s'y laisser saisir, voire envoûter, par une sorte de bloc-repère, qui n'est plus tout à fait rythmique, un grondement de tonnerre au lointain – si on adopte la métaphore d'une Nature en mouvement –, ou l'écho d'une secousse au profond de la terre, se rapprochant même de ce qui au *xx^e* siècle deviendra un agrégat sonore : du bruit, en somme...

Voilà donc ce “trille à la basse” qui hante – à treize reprises – le Moderato, le plus souvent murmuré, sauf en son second énoncé (au quart du parcours). Ce n'est pas le trille des dernières œuvres beethovéniennes, tout d'énergie et dans l'aigu du son. En ce *Voyage d'hiver* pour le piano, on pourrait évoquer le vingtième lied, un *Poteau Indicateur* qui guide la pensée, au sein de ce “Temps illimité” (Brigitte Massin), et même fait songer à un motif de chaos ou d'Origine du Monde. On ne doit pas non plus omettre dans ce poème étrange des phases de silence, des empilements d'accords quasi telluriques, des “harmonies chromatiques” montant par vagues. Et par deux fois, une éclaircie à la fois logique et inattendue, comme si la lumière se mettait à tourner autour du désirable (“tout objet aimé est le centre d'un Paradis”, selon Novalis), vouée ensuite à sa perte qui n'engendrera que désespoir. Le si *long* et *divin* mouvement se conclut dans l'effacement de la forme sonore, sous l'invocation encore revenue du trille au grondement qui alors, peut-être, accepte de s'apaiser sans qu'éclate ici l'orage ou le tremblement destructeur dont il était la réplique.

L'Andante s'inscrit dans la continuité de cette méditation. On pourrait parler d'une prière, sans pour autant oublier que Schubert était brouillé avec l'Église catholique – en témoigne sa systématique omission de *Et unam sanctam catholicam ecclesiam* dans le Credo de ses messes –, et qu'il aimait à fréquenter des rebelles comme Wilhelm Müller, le poète de la *Winterreise*. Poème philosophique, plutôt, d'énoncé particulièrement lent, prenant doucement possession de l'auditeur, entraînant vers son essence mémorielle pure et se moquant du désir de conclure. Ne faut-il pas évoquer, comme Brigitte Massin, une sensation d’“hallucination” ou d'hypnose, qui renverrait au 23^e lied du *Voyage d'hiver*, “*Les trois soleils*” ? Puis tout à coup surgit – d'un autre territoire mémoriel ? – un chant très animé, lié au retour de la vie, où le flux d'accompagnement se fait “ruisseau” et “eaux claires et printanières” selon la dénomination de Gaston Bachelard. Mais revient ensuite la méditation initiale, encore amplifiée, tentative d'accéder au pur lyrisme, étale. On songe au paradoxe que murmure le philosophe chinois Chi Ch'ang : “Le degré suprême de l'activité est l'immobilité.”

Que faire alors ? S'en tenir à l'inachèvement, comme dans la Huitième Symphonie de 1822, ou la 32^e Sonate de Beethoven ? Non, Schubert rejailit, d'abord pour un scherzo qui se fait promenade et danse, indiscutablement joyeux, même si le trio central s'ombre d'accents à contretemps. Et nous tiendrions le finale (rondo) pour la simple continuité de cette ambulation sans trop d'arrière-pensées, si nous n'étions d'emblée alertés par ce *sol*, “signal qui lance tout dans l'espace” et en constitue la relance, comme pour un mouvement perpétuel ainsi scandé à douze reprises. Et nous prenons alors mieux conscience d'une “autre chose”, avec des silences angoissés, des hésitations, des suspensions, et par trois fois une sauvagerie d'accords lancés en défi. La coda, d'abord hésitante puis bousculée par une affirmation quasi-virtuose, ne saurait faire illusion.

Les versants de la Sonate – poème étrange, méditation, puis rebondissement, d'ailleurs ambigu, vers la vie – dessinent sur la crête de l'existence l'énigme d'une œuvre dernière. Pourtant, même s'il est depuis cinq ans tourmenté par les progrès de sa maladie mortelle, Schubert ne peut pas ici deviner que moins de deux mois après avoir achevé sa trilogie pianistique il sera brutalement emporté vers l'au-delà ou le néant. Laissons alors Novalis conclure : “*Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance : de la vie tout entière les brèves joies, les espérances évanouies montent, vêtues de gris, comme les brumes du soir après le coucher du soleil. C'est en d'autres contrées que s'en est allée la lumière dresser ses tentes de gaieté.*” Ou comme l'écrira le poète polonais Adam Zagajewski : “*Comment pouvais-je savoir que j'étais Schubert, je me faisais, je cherchais le chemin, la couleur, ce pour quoi vous ne pouvez vraiment me connaître, un écho seulement. Oui, j'y étais, dans ce mince détroit où la souffrance devient chanson, oui, les forêts vertes éternellement, l'amour jamais partagé.*”

DOMINIQUE DUBREUIL

Of course, it is hardly more than a tearful cliché that equates the man and the artist Franz Schubert with the eternal Wanderer of his own songs, the luckless seeker and tragic anti-hero. But when it comes to the central questions of musical form, the process of seeking, of searching, really must be described as an irrefutable, indeed essential, constant within his compositional œuvre. Among Schubert's piano sonatas, in particular, fragments, pieces whose sequence of movements is incomplete, single movements that were never finished and legions of sketches repeatedly occur in every phase of his creative life. They occupy a considerable space within the catalogue, making a precise reckoning of how many sonatas he wrote an extremely tricky task. As in the case of the symphony, here too the supposed supremacy of the example of Beethoven, which made Schubert constantly doubt himself, caused him to reject both fleeting thoughts and almost fully developed material in well-nigh neurotic self-criticism. This is especially true of the early years up to 1816, but also of what has often been called the 'Sonata Year' of 1817, in which the number of aborted projects, for all his intensive investigation of the problems of the genre, still surpasses the tally of completed works. As if his courage had totally deserted him, in the following year Schubert largely retreated from the piano sonata, as he did from the related genres of the symphony and the string quartet. The year 1818 produced only two sonata torsos, one from the spring, one from the autumn, and in April of the following year the attempt at a C sharp minor sonata miscarried after only a few bars.

All the more unexpected, therefore, was the seemingly effortless way he threw off a three-movement **Sonata in A major (D664)** just a short time afterwards, on the first of those summer trips through Upper Austria undertaken in the company of his close friend and supporter, the Viennese Court Opera singer Johann Michael Vogl. 'The area around Steyr is inconceivably beautiful', the composer enthused in a letter to his brother Ferdinand, relating how greatly the rural idyll inspired him. Here, for a few weeks, he cast off the confined spaces of the big city, the joylessness of an everyday existence marked by frequent setbacks and humiliations, and probably also his anger at the repeatedly postponed premiere of his one-act opera *Die Zwillingsbrüder*. And here Schubert met Josefine, the daughter of the iron merchant Josef von Koller, with whom he and Vogl dined daily before participating in the evenings of domestic music making that followed. 'The daughter of Herr von K... is very pretty,' he told his brother, 'plays the piano decently, and will sing several of my songs.' It is to be assumed that on this occasion she also performed the new piano sonata, which Schubert had dedicated to her in a mood of effusive high spirits.

Was this work at last the longed-for breakthrough, the badge of a new self-assurance in handling the generic model? Yes and no. Yes, because the A major Sonata, like the virtually contemporary 'Trout' Quintet, reveals a hitherto unknown lightness and grace in terms of its predominantly cheerful tone of voice and the aplomb with which Schubert faces the challenges of the form. No, because no further sonatas immediately followed this surprising stroke of genius; on the contrary, things once again went strangely quiet around the genre for the next few years. And no, too, because even the superficially harmless-seeming world of this music, conceived and formed in the spirit of Mozart, reveals vulnerability. It is as if Schubert were absolutely incapable of facing his own power of conviction without a degree of mistrust. And so there are moments of searching here too: on the convoluted harmonic paths of the opening movement, for example, which conceal the tonic key for so long that all certainties are called into question, and the initially so amiable-sounding motifs emerge, at the very least, altered, if not overcast or even damaged from the developments they have undergone. Or in the melancholic hypersensitivity of the songlike Andante, which meanders between light and shadow, between major and minor, until the nerves of musical feeling are laid bare. And, finally, in the exuberant last movement: when the entrance of the recapitulation – contravening the Classical norm – is deliberately obscured in harmonic terms, this is no mere coquettish flirting with the listener's expectations, no surprise à la Haydn, but the compelling consequence of a development section which has come up with such fundamental digressions that the movement cannot simply be forced back onto the straight and narrow. One more sign that Schubert, whenever he grapples with the idea of the Classical sonata model, invariably collides with the conflict between the laws of creative logic and their dubious suitability for conveying musical emotions.

Against this backdrop of an eternal struggle for convincing solutions to the problems of form, the triptych of the last piano sonatas may at first glance give the impression of an indomitable manifesto; but, on closer inspection, here too it is the process of searching that appears to gain the upper hand over any kind of certainty as to the goals pursued. At all events, the attempt to describe the stylistic significance of these works brings to light highly controversial views even in the latest research. While Walther Dürr grants them a synthetic character and believes he can identify firm propositions and signs of conclusive accomplishment of the tasks they set themselves, Peter Gülke sees in them, with good reason, the model of a 'collective of problems' (*Problemgemeinschaft*), in which questions are discussed in many different ways, but the final answers are missing. Schubert composed the sonatas in an almost obsessive creative frenzy during the summer of 1828, at a time of acute health crises and professional disappointments. His piano music, decried as excessively contemplative, had already long fallen into the margins of public taste, into the shadow of more easily appealing fashionable composers or of the dazzling keyboard acrobatics of travelling virtuosos. It played virtually no role

in the public concerts of Vienna, but was rather reserved for the privacy of domestic soirees, for a narrow circle of friends and patrons. It was in the latter surroundings that Schubert presented the last three sonatas for the first time, and confronted his deeply disturbed audience with their highly individual, often contradictory philosophy of life, their intricate balance between appearance and reality, deception and truth.

In the **Sonata in B flat major (D960)**, most especially, the complicated relationship between appearance and reality has always posed major puzzles. There can be no doubt: ravaged by serious illness, Schubert must have sensed the end was near when he completed his imposing triptych with this work on 26 September 1828. 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. Hence the Sonata in B flat major is unpretentious in its musical invention, mostly songlike, introverted, largely undramatic, though briefly growing darker here and there, consistently calm in pulse by dint of its restrained tempos and repeated Moderato markings. In short, neither protesting nor resigned. Is this the 'synthetic character' of which Walther Dürr speaks?

We know that Schubert had intended to dedicate all three sonatas to his fellow composer Johann Nepomuk Hummel. In fact, though, the first print of the trilogy appeared with a dedication to Robert Schumann, issued by Anton Diabelli of Vienna in 1839, eleven years after their composer's death. Presumably the publisher was encouraged to take this arbitrary decision because he felt that so signal an honour was due to one of Schubert's most ardent advocates. What Diabelli did not know was that Schumann too had capitulated before the enigma of the last sonata, withdrawing into terse, fairly meaningless comments. This particular work, however, was remarkably close to the younger man's poetic interpretation of music. In the opening Molto moderato, the dualistic conflict principle of sonata first-movement form is completely overruled and replaced by an improvisational, associative, as it were unconcentrated process of spinning out of ideas (*Fortspinnung*). Where the two previous sonatas still seemed intensely engaged with Beethoven, were ostentatiously searching for new ways of solving formal problems, the contemplative B flat major work literally shuts itself up in an autonomous world of thought, as if a goal has actually been reached, the search ended. Light and colour, melody and timbre replace dialectical give and take, with a naturalness we have not encountered in Schubert's earlier works. The C sharp minor barcarolle of the Andante is emblematic of this. In its rapt simplicity, it is closely akin to the slow movement of the A major Sonata (D959), but relieved of all disturbing elements. No demonic mood-swing in the middle section, no unexpected 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 by banishing all gruff humour, exchanging motoric energy for cantabile inspiration, and thus preparing the lapidary simplicity of a playful finale.

So what does Schubert's last sonata represent? The utopia of a conflict-free world? One free from danger or self-doubt? Hardly likely. In fact, carefully concealed antitheses traverse the musical events from beginning to end – from the disturbing bass trills that quietly yet permanently convulse the principal theme of the opening movement to the last bars of the Allegro ma non troppo. The coda of the finale drives its 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 furious, seemingly tacked-on Presto outburst 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. Could the beautiful composure of this sonata be a delusion? A façade? And if so, what lies behind it?

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston

La imagen que los oyentes tenemos hoy de Schubert está poblada de mitos y lagunas. Para unos, su nombre evoca una figura romántica de salud quebradiza y economía precaria. Sin embargo, la investigación más reciente indica que en sus últimos años obtuvo ingresos nada despreciables por sus publicaciones. Para otros, es un compositor intensamente lírico, de facilidad proverbial para inventar melodías bellas y luminosas, si bien también nos legó obras densas y oscuras como el *Winterreise D911* o el *Quinteto de cuerdas en Do mayor D956*. Pero nadie puede olvidar su condición de “compositor genial prematuramente desaparecido”, como ya se escribía en sus primeras biografías. Las circunstancias que rodearon su pérdida temprana posiblemente por sífilis – con todas las connotaciones que tiene una enfermedad venérea asociada a la promiscuidad – lo ha revestido de una particular aura, como ocurrió con la muerte por suicidio de Schumann o por locura de Wolff. Es difícil pensar en otro gran compositor que, de haber fallecido a la edad de Schubert (31 años), hubiera encontrado un lugar tan prominente en nuestra cultura. Con sus mismos años, en 1802 Beethoven tenía en su catálogo un corpus notable pero de poca ambición. En 1763, Haydn apenas había compuesto sus primeros *Cuartetos op. 2* y solo media docena de sinfonías, y en 1716 ninguna de las obras maestras de Bach estaba siquiera esbozada. Solo un prodigio como Schubert, quien a los 11 años firmó su primera obra, pudo escribir casi un millar de composiciones en menos de dos décadas de febril actividad. Mozart, el otro gran compositor de temprana desaparición, es el único ejemplo equiparable en este talento desbordado.

Dos siglos después de morir, Schubert se nos sigue mostrando como una figura misteriosa. La idea de una vida inconclusa injustamente truncada parece una cruel metáfora de su propia obra, plagada de composiciones inacabadas como si hubiera querido su autor pasar a la posteridad por este rasgo. Junto a la famosa *Sinfonía n.º 8 “Inacabada”*, un buen número de obras para piano se ve afectado por esta circunstancia. Hasta el extremo de que ni siquiera hay consenso sobre cuántas sonatas conforman su catálogo: entre 19 y 23 según distintos autores, de las que solo 11 están con seguridad completas. Más allá de estos cómputos, su legado sonatístico todavía necesita ser defendido frente a los tres prejuicios que cuestionan su trascendencia histórica: su dependencia de Beethoven, su extensión prolija y su escritura poco pianística. Bien al contrario, este corpus gestado en solo 13 años (entre 1815 y 1828) muestra una de las voces más originales y personales de la historia del piano.

Las *Sonatas en La mayor D664* y *Si bemol mayor D960* se encuentran entre el grupo de obras que han gozado de una larga tradición interpretativa gracias a su publicación al poco de fallecer Schubert. En 1829 y 1839 fueron impresas respectivamente en Viena y Leipzig, esta última edición por intermediación del dedicatorio, Robert Schumann, ya entonces un firme defensor del legado schubertiano. Ambas obras pertenecen a distintos periodos creativos: D664 es de la etapa intermedia, con una datación desconocida (1817, 1819 o 1825, según distintos musicólogos), mientras que D960 está fechada en 1828 y es, de hecho, su última sonata, concluida apenas seis semanas antes de morir. Pese a esta distancia, significativa para una vida tan breve como la de Schubert, comparten el mismo halo de espiritualidad tranquila despojada de dramatismos, evidente desde sus comienzos con melodías *cantabile* que fluyen sobre acompañamientos serenos.

Los primeros nueve compases de D960 bastarían para comprender la genialidad del último Schubert (corte 1, hasta 0’28”). El “Molto moderato” se abre con un tema tan extremo en su sencillez que parece imposible explicar su densa expresividad. Pero en su aparente inocencia, esta melodía sorprende al oyente cuando culmina en un misterioso trino en el registro grave ejecutado en pianísimo, como si un volcán entrara inesperadamente en erupción en las profundidades de un mar sosegado. Se oye entonces un silencio reforzado por un calderón que detiene momentáneamente el tiempo. Entre tanto, en el acompañamiento se repiten insistentemente las mismas notas, un recurso que luego reaparece en los restantes movimientos y sirve para dar cohesión a la obra (corte 2, 3’13” a 3’30”; corte 3, 0’26 a 0’50”; y corte 4, 0’02” a 0’09”, por ejemplo). Nunca antes, y quizá tampoco después, elementos tan simples como un trino, un silencio y unas notas repetidas tuvieron tantas consecuencias.

En el movimiento inicial de D664 también la repetición es clave, pero de un modo distinto. Un patrón rítmico, que aparece por primera vez en el segundo tema (corte 5, 0’47”), sirve como sostén para todo el movimiento y evita la pérdida de coherencia interpretativa. Esta célula, que tiene parecidos cercanos con el “Allegretto” de la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven, es una especie de firma musical de Schubert. No es extraño que también la empleara en obras tan importantes como el *Lied Der Tod und das Mädchen D531* y el posterior *Cuarteto n.º 14 D810*, la *Fantasia Wanderer D760* o el *Impromptu D935 n.º 3*. Pero si hay un rasgo propio y genuino de Schubert es el tratamiento casi milagroso de la armonía con modulaciones que, como la paleta de un pintor, dibujan colores sobre el piano de un modo no igualado. Las sonatas de esta grabación contienen algunos de los ejemplos más refinados. La llegada a una nueva tonalidad en el “Andante” de D664 (corte 6, 2’29”) o en el “Andante sostenuto” de D960 (corte 2, 6’45”) producen una visión mágica en el oyente. Esta sublime técnica para modular ya justificaría por sí misma el pedestal en el que la historia ha colocado a Schubert.

Pero todavía hoy varias de sus sonatas son extrañamente infrecuentes en la sala de conciertos y en el estudio de grabación. Artur Schnabel y Eduard Edrmann fueron probablemente los primeros entre los grandes pianistas que hicieron justicia con Schubert antes de la Segunda Guerra Mundial. Incluso alguien de la talla de Rachmaninov declaró al parecer que solo conocía precisamente la *Sonata D960*. Luego vendrían otros gigantes como Kempff, Serkin, Richter, Brendel, Schiff, Leonskaja y tantos otros que han ido progresivamente mostrando la rica policromía de la obra schubertiana, llena de matices y tonos. A estas tradiciones interpretativas se añade ahora esta nueva grabación que dialoga con el pasado abriendo caminos para el futuro.

MIGUEL ANGEL MARÍN

Natürlich ist es ein kaum mehr als tränenrühriges Klischee, das den Menschen wie den Künstler Franz Schubert mit dem ewigen Wanderer seiner eigenen Lieder gleichsetzt, dem glücklosen Sucher und tragischen Antihelden. Doch wenn es um die zentralen Fragen musikalischer Form geht, muss der Prozess des Suchens in der Tat als unumstößliche, ja essentielle Konstante innerhalb seines kompositorischen Œuvres beschrieben werden. Gerade unter Schuberts Klaviersonaten finden sich quer durch alle Schaffensphasen hindurch Fragmente, Stücke mit unvollständiger Satzfolge, nicht zu Ende geführte Einzelsätze, Legionen von Skizzen. Sie nehmen innerhalb des Werkverzeichnisses einen beträchtlichen Raum ein, machen eine exakte Zählung seiner Sonaten zur denkbar kniffligen Aufgabe. Wie bei der Sinfonie, so war es auch hier die vermeintliche Übermacht des Vorbilds Beethovens, die Schubert immer wieder an sich selbst zweifeln ließ, ihn veranlasste, flüchtige Gedanken ebenso wie fast ausgereiftes Material in beinahe neurotischer Selbstkritik wieder zu verwerfen. Das gilt insbesondere für die frühen Jahre bis 1816, gilt aber gleichermaßen für das oft so genannte *Sonatenjahr* 1817, in dem die Zahl abgebrochener Projekte, ungeachtet aller intensiven Auseinandersetzung mit den Problemen der Gattung, die der vollendeten Arbeiten nach wie vor übertrug. Als habe ihn nun gänzlich der Mut verlassen, zieht sich Schubert im Folgenden wieder weitgehend von der Klaviersonate zurück, wie auch von den verwandten Gattungen der Sinfonie und des Streichquartetts. 1818 werden lediglich zwei Torsi gezählt, einer aus dem Frühjahr, einer aus dem Herbst, und im April des Folgejahres scheitert auch der Versuch einer cis-Moll-Sonate nach nur wenigen Takten.

Umso unerwarteter deshalb der scheinbar mühelose Wurf einer dreisätzigen **Sonate in A-Dur (D 664)**, der wenig später auf der ersten jener sommerlichen Reisen durch Oberösterreich glückte, die Schubert in Begleitung seines engen Freundes und Förderers, des Wiener Hofopernsängers, Johann Michael Vogl, unternommen hatte. *Die Gegend um Steyr ist über allen Begriff schön*, begeistert er sich in einem Brief an seinen Bruder Ferdinand und gibt zu erkennen, wie sehr ihn die ländliche Idylle inspiriert. Hier schüttelt er für einige Wochen die Enge der Großstadt ab, die Freudlosigkeit seines von häufigen Rückschlägen und Demütigungen geprägten Alltags, wohl auch den Ärger über die mehrfach verschobene Premiere seines Operneinakters *Die Zwillingbrüder*. Und hier lernt Schubert Josefine kennen, die Tochter des Eisenhändlers Josef von Koller, bei dem er und Vogl täglich speisen, um an den anschließenden Hausmusikabenden teilzunehmen. *Die Tochter des Herrn von K (...) ist sehr hübsch*, lässt er den Bruder wissen, *spielt brav Klavier, und wird verschiedene meiner Lieder singen*. Anzunehmen, dass sie bei dieser Gelegenheit auch die neue Klaviersonate vortrug, die ihr Schubert in schwärmerischer Hochstimmung gewidmet hatte.

War dieses Werk nun endlich der ersehnte Durchbruch, Insigne einer neu errungenen Selbstsicherheit in der Bewältigung des Gattungsmodells? Ja und nein. Ja, weil die A-Dur-Sonate, ähnlich wie das fast zeitgleich entstandene *Forellenquintett*, eine bislang unbekannte Leichtigkeit und Anmut erkennen lässt – hinsichtlich ihres vorwiegend heiteren Tonfalls wie der Souveränität, mit der Schubert den Herausforderungen der Form entgegentritt. Nein, weil diesem überraschenden Geniestreich unmittelbar keine weiteren folgen, es im Gegenteil für einige Jahre erneut seltsam still wird um die Gattung. Und nochmals nein, weil selbst die auf den ersten Blick so harmlos wirkende Welt dieser im Geist Mozarts erdachten und geformten Musik Verletzlichkeit offenbart. Ganz so, als könne Schubert der eigenen Überzeugungskraft partout nicht ohne Misstrauen begegnen. Momente des Suchens folglich auch hier: Auf den verschlungenen harmonischen Pfaden des Kopfsatzes etwa, die die Grundtonart so lange verschleiern, bis alle Sicherheiten in Frage gestellt und die eingangs so freundlich klingenden Gedanken zumindest verändert, wenn nicht getrübt oder gar beschädigt aus dem Entwicklungsgeschehen hervorgehen. Oder in der melancholischen Dünnhäutigkeit des liedhaften Andante, das zwischen Dur und Moll, Licht und Schatten mäandert, bis die Nerven musikalischen Empfindens blank liegen. Und wenn schließlich im ausgelassenen Finale der Eintritt der Reprise im Widerspruch zur klassischen Norm harmonisch verunkelt wird, dann ist dies kein bloßes Kokettieren mit den Erwartungen des Hörers, keine Surprise à la Haydn, sondern zwingende Folge aus einem Durchführungsabschnitt, der mit derart fundamentalen Ausschweifungen aufwartet, dass sich der Satz nicht einfach ins Lot zurückzwingen lässt. Ein Indiz mehr dafür, dass Schubert immer dort, wo er sich mit der Idee des klassischen Sonatenmodells auseinandersetzt, unweigerlich auf den Widerstreit zwischen den Gesetzen gestalterischer Logik und deren zweifelhafter Tauglichkeit für die Vermittlung musikalischer Emotionen stößt.

Vor diesem Hintergrund eines ewigen Ringens um schlüssige Lösungen für die Probleme der Form wirkt das Triptychon der letzten Klaviersonaten vielleicht auf den ersten Blick wie ein unerschütterliches Manifest, doch scheint bei näherer Betrachtung auch hier der Prozess des Suchens alle Zielsicherheit zu dominieren. Der Versuch, ihren stilistischen Stellenwert zu beschreiben, bringt jedenfalls bis in die jüngere Forschung hinein sehr kontroverse Sichtweisen zutage. Während Walther Dürr den Stücken Resümeecharakter unterstellt, verbindliche Thesen und Zeichen abschließender Aufgabenbewältigung zu erkennen meint, sieht Peter Gülke in ihnen aus gutem Grund den Modellfall einer Problemgemeinschaft, in der Fragen zwar auf verschiedenste Weise erörtert werden, letztgültige Antworten aber ausbleiben. Schubert komponierte die Sonaten in einem fast schon zwanghaften Schaffensrausch während des Sommers 1828, in einer Zeit sich zuspitzender gesundheitlicher Krisen und beruflicher Enttäuschungen. Längst war seine als allzu grüblerisch verschriene Klaviermusik ins ästhetische Abseits geraten, in den Schatten gefälliger Modekomponisten oder zugereister Tastenakrobaten. In den öffentlichen Konzerten Wiens spielte sie faktisch keine Rolle, blieb vielmehr der Privatheit häuslicher Soireen vorbehalten, einem engen Kreis von Freunden und Gönnern. Hier brachte Schubert auch die drei

letzten Sonaten erstmals zu Gehör und konfrontierte sein tief verstörtes Auditorium mit ihrer ganz eigenen, oft widersprüchlichen Lebensphilosophie, ihrer intrikaten Balance zwischen Schein und Sein, Täuschung und Wahrheit.

Namentlich in der **Sonate in B-Dur (D 960)** gibt das komplizierte Verhältnis zwischen Schein und Sein seit jeher große Rätsel auf. Kein Zweifel: Der von Krankheit schwer gezeichnete Komponist muss den nahen Tod gespürt haben, als er am 26. September 1828 sein imposantes Dreigestirn mit diesem Werk abschloss. Gleichwohl ist nichts zu bemerken von Schwermut oder Verzweiflung in dieser sonderbar gleichmütigen Klaviersonate. Nicht einmal die Ahnung einer instrumentalen *Winterreise*. Nirgendwo drängt sich der Tonfall eines musikalischen Testaments auf. Selbst die emotionale Zerrissenheit der beiden vorangegangenen Sonaten will sich hier nicht einstellen. Alles klingt nach lyrischer Gegenrede. So wirkt die B-Dur-Sonate unpräzise in ihrer musikalischen Erfindung, sanglich zumeist, verinnerlicht, weitgehend undramatisch, allenfalls hier und da für kurze Momente eingedunkelt, durch gezügelte Tempi und wiederholte Moderato-Anweisung durchweg ruhig im Puls. Kurzum: weder aufbegehrend noch resignativ. Ist dies das Resümee, von dem Walther Dürr spricht?

Nachweislich hatte sich Schubert mit der Absicht getragen, alle drei Sonaten dem Künstlerkollegen Johann Nepomuk Hummel zu dedizieren. Tatsächlich aber erschien der Erstdruck der Trias mit einer Widmung an Robert Schumann, 1839 bei Anton Diabelli in Wien, elf Jahre nach Schuberts Tod. Vermutlich sah sich der Verleger zu dieser Eigenmächtigkeit ermuntert, weil er der Auffassung war, dass einem der glühendsten Fürsprecher Schubertscher Musik diese Ehre zustand. Was Diabelli nicht wusste: Ausgerechnet vor dem Enigma der letzten Sonate hatte auch Schumann kapituliert, sich ihm in knappen, wenig aussagekräftigen Kommentaren entzogen. Dabei stand doch gerade dieses Werk der eigenen poetischen Musikauffassung besonders nah. Im eröffnenden Molto moderato ist das dualistische Konfliktprinzip der Sonatenhauptsatzform vollkommen außer Kraft gesetzt und durch einen improvisatorischen, assoziativen, gleichsam unkonzentrierten Fortspinnungsplan ersetzt. Wo sich die beiden vorausgegangenen Sonaten nochmals intensiv mit Beethoven auseinanderzusetzen schienen, demonstrierend nach neuen Lösungswegen für formale Problemstellungen suchten, schließt sich das kontemplative B-Dur-Stück buchstäblich in einen autonomen Gedankenkosmos ein, als sei damit tatsächlich das Ziel erreicht, die 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 Schuberts nicht kennt. Auch die cis-Moll-Barcarole des Andantes steht hierfür ein. In ihrer entrückten Schlichtheit ist sie dem langsamen Satz der A-Dur-Sonate (D 959) durchaus verwandt, dabei allerdings von allem Verstörenden befreit. Kein dämonischer Stimmungswechsel im Mittelteil, keine unerwarteten Abgründe, die die Musik aus ihrem Traum reißen. Selbst das Scherzo – *con delicatezza* zu spielen und damit denkbar weit von Beethovens raubeinigem Genretypus entfernt – fügt sich bruchlos ein in dieses Gesamtkonzept, indem es allen ruppigen Humor verbannt, motorische Energie gegen Sanglichkeit tauscht und damit die lapidare Einfachheit eines verspielten Finalsatzes vorbereitet. Was also stellt diese letzte Sonate Schuberts dar? Das Idealbild einer konfliktfreien Welt? Frei von Gefahr oder Selbstzweifeln? Wohl kaum. Tatsächlich durchziehen Antithesen, sorgsam verborgen, das musikalische Geschehen von Anfang bis Ende – von den beunruhigenden, das Hauptthema leise aber nachhaltig erschütternden Bass-Trillern im Kopfsatz bis zu den letzten Takten des Allegro ma non troppo. Die Finalcoda treibt ihre Motive durch immer abenteuerlichere Modulationen, bis der musikalische Fluss urplötzlich ins Stocken gerät. Atemstillstand für Sekundenbruchteile, ehe ein wilder Nachsatz das Schlusswort spricht. Spekulationen darüber, wie dieser quasi angeleimte Presto-Furor gemeint sein könnte, führen mitten hinein ins weite Feld romantischer Ironie. Nur so viel ist sicher: Jubelstürme dieser Art haben bei Schubert immer den Beigeschmack des gewaltsam Herbeigeführten, Zweifelhafte, Unglaubliche. Und machen stutzig. Sollte die schöne Gelassenheit dieser Sonate womöglich nur Täuschung sein? Eine Fassade? Und wenn ja, wie sieht es dahinter aus?

ROMAN HINKE



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

nregistrement décembre 2016, Auditorio Manuel de Falla, Grenade, Espagne

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

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

Photo : Daniel García

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902282