

SCHUBERT

PIANO SONATAS D.840, 850 & 894

IMPROMPTUS D.899

KLAVIERSTÜCKE D.946

PAUL LEWIS

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

CD1

PIANO SONATA IN D MAJOR, OP.53 D.850

Ré majeur / D-Dur

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro | 9'07 |
| 2 | II. Con moto | 11'40 |
| 3 | II. Scherzo. Allegro vivace | 8'46 |
| 4 | IV. Rondo. Allegro moderato | 9'05 |

PIANO SONATA IN G MAJOR, OP.78 D.894, "FANTASIE"

Sol majeur / G-Dur

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 5 | I. Molto moderato e cantabile | 17'28 |
| 6 | II. Andante | 8'39 |
| 7 | III. Menuetto. Allegro moderato | 4'32 |
| 8 | IV. Allegretto | 9'08 |

CD2

VIER IMPROMPTUS OP.90 D.899

- | | | |
|---|--|-------|
| 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 |

PIANO SONATA IN C MAJOR, D.840, "RELIQUIE"

Ut majeur / C-Dur

- | | | |
|---|-------------|-------|
| 5 | I. Moderato | 15'13 |
| 6 | II. Andante | 10'16 |

DREI KLAVIERSTÜCKE, D.946

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

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 plume, 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 transparaît 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.

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

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 œuvre, 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 halftones 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 demoniac piano tamers who were to distort our view of Schubert’s piano music for far too long.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

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 Mute 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 beschirmten 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 **Sonatentorso 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 (D 850)** 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 fortreißend!* 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 als bald 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 selbstverliebttes Schlusswort spricht.

Gemessen an der enormen Stringenz von Beethovens Gestaltungsstrategien, nehmen sich die Klaviersonaten 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 D 894**. 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 dem nicht authentischen Bezeichnung **Impromptu** für die erste, im Sommer und Herbst 1827 entstandene Sammlung D 899 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 improvisando? 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 Voříšeks 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 Pièces 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 überrascht, 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.

ROMAN HINKE



Paul Lewis étudie auprès de Joan Havill à la Guildhall, puis reçoit les conseils d'Alfred Brendel. Depuis, il se produit avec les plus grands orchestres internationaux, sous la direction de chefs tels que Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Christoph von Dohnányi, Sir Mark Elder, Sir Charles Mackerras, Wolfgang Sawallisch, Sir Andrew Davis ou Marin Alsop. Ses récitals l'ont mené sur les principales scènes d'Europe et des États-Unis, ainsi qu'au Japon et en Australie.

Paul Lewis entretient une relation particulière avec le Wigmore Hall de Londres, où il s'est déjà produit à plus de quarante reprises, et où est né le projet d'un cycle Schubert avec le ténor Mark Padmore. Leur enregistrement du *Voyage d'hiver* pour harmonia mundi a été élu "disque du mois" par le magazine *Gramophone*.

De 2005 à 2007, Paul Lewis a interprété l'intégrale des Sonates pour piano de Beethoven, parallèlement à leur enregistrement pour harmonia mundi, qui a été distingué par deux Gramophone Awards (Meilleur enregistrement de l'année 2008 et Prix du soliste instrumental). Aux Proms de Londres de l'été 2010, il est le premier à interpréter l'intégrale des concertos de Beethoven en une seule saison, démarche faisant parallèlement l'objet d'un enregistrement discographique avec Jiří Bělohlávek plébiscité par la presse internationale.

Paul Lewis studied with Joan Havill at the Guildhall School of Music and Drama, before going on to study privately with Alfred Brendel. Since then, he has been a regular guest at many of the world's most prestigious venues and festivals, performing with leading orchestras and conductors such as Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Christoph von Dohnányi, Sir Mark Elder, Sir Charles Mackerras, Wolfgang Sawallisch, Sir Andrew Davis, and Marin Alsop. He has given recitals across Europe and the United States, as well as in Japan and Australia.

Paul Lewis has a particularly strong relationship with London's Wigmore Hall, where he has appeared on more than forty occasions and where he launched a Schubert cycle with tenor Mark Padmore. Their recording of Schubert's *Winterreise* (harmonia mundi) was named 'Recording of the Month' in the November 2009 issue of *Gramophone* magazine.

Between 2005 and 2007, Paul Lewis performed all the Beethoven piano sonatas on tour in the USA and Europe, in tandem with his complete recording of the cycle for harmonia mundi. This project earned him two Gramophone Awards in 2008: Recording of the Year and Best Instrumental Recording. In the summer of 2010 he became the first soloist to perform the complete Beethoven piano concertos at the BBC Proms in a single season. His studio recordings of the cycle with the BBC Symphony Orchestra under Jiří Bělohlávek have since been acclaimed by the international press.

Paul Lewis war Schüler von Joan Havill an der Guildhall School und wurde dann Meisterschüler von Alfred Brendel. Seitdem spielte er mit den bedeutendsten internationalen Orchestern, unter der Leitung von Dirigenten wie Sir Colin Davis, Bernard Haitink, Christoph von Dohnányi, Sir Mark Elder, Sir Charles Mackerras, Wolfgang Sawallisch, Sir Andrew Davis und Marin Alsop. Er gab zahlreiche Klavierabende in den berühmtesten Sälen Europas und der Vereinigten Staaten, wie auch in Japan und Australien.

Paul Lewis unterhält eine privilegierte Beziehung mit dem Wigmore Hall in London, wo er schon über vierzig Mal aufgetreten ist. Dort hat er auch einen Schubert-Zyklus mit dem Tenor Mark Padmore begonnen. Ihre Aufnahme der *Winterreise* für harmonia mundi wurde zum "Recording of the Month" des Magazins *Gramophone* gewählt.

In den Jahren 2005/2007 hat Paul Lewis sämtliche Klaviersonaten von Beethoven gespielt und sie gleichzeitig bei harmonia mundi aufgenommen. Diese Einspielung wurde mit zwei Gramophone Awards ausgezeichnet ("Beste Aufnahme des Jahres 2008" und "Jahrespreis des besten Instrumentalsolisten"). Bei den Londoner Proms im Sommer 2010 spielte er als Erster sämtliche Klavierkonzerte von Beethoven in einer einzigen Saison. Die Gesamtaufnahme dieser Konzerte unter der Leitung von Jiří Bělohlávek fand bei der internationalen Presse einhellig begeisterte Zustimmung.



harmonia mundi s.a.
Mas de Vert, F-13200 Arles

Enregistrement mars & juillet 2011, Teldex Studio Berlin
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son : René Möller - Montage : Philipp Knop/Martin Litauer, Teldex Studio Berlin
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos Paul Lewis : Josep Molina

harmoniamundi.com

HMC 902115.16