

Volume 4

CHANDOS

Schubert

Works for Solo Piano

Barry Douglas





Franz Schubert, c. 1814

Portrait by Franz von Schöber (1796 – 1882) / Heritage Images / Fine Art Images / AKG Images, London

Franz Schubert (1797 – 1828)

Works for Solo Piano, Volume 4

Piano Sonata, Op. 147, D 575 (1817) **24:14**
in B major • in H-Dur • en si majeur

1	Allegro, ma non troppo	7:58
2	Andante	6:15
3	Scherzo. Allegretto – Trio – Scherzo D.C.	5:15
4	Allegro giusto	4:35

Piano Sonata, Op. 164, D 537 (1817) **24:10**
in A minor • in a-Moll • en la mineur

5	Allegro, ma non troppo	11:01
6	Allegretto quasi Andantino	8:10
7	Allegro vivace	4:50

Piano Sonata, Op. 120, D 664 (1819, possibly 1825) **19:57**
in A major • in A-Dur • en la majeur

8	Allegro moderato	8:04
9	Andante	4:30
10	Allegro	7:11

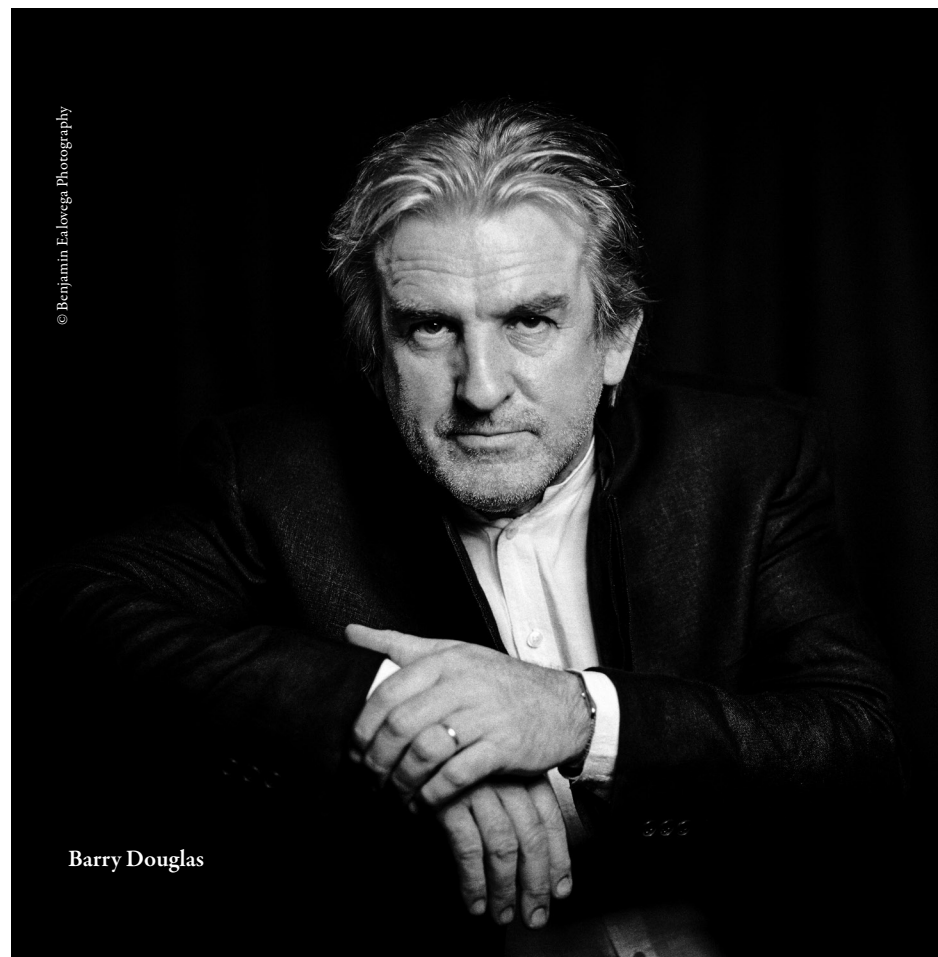
TT 68:40

Barry Douglas piano



© Benjamin Ealovega Photography

Barry Douglas



© Benjamin Laforega Photography

Barry Douglas

Schubert: Works for Solo Piano, Volume 4

Introduction

Schubert was a competent pianist, but no virtuoso. Unlike Mozart and Beethoven, who had produced at least one piano concerto apiece before turning to the piano sonata, he completed seventeen piano sonatas but no true concerto for any instrument in his allotted thirty-one years. It was only in a handful of his later works – not piano sonatas but the *Rondeau brillant* for violin and piano and the late Piano Trios – that his access to virtuoso instrumentalists coupled with his seasoned confidence and expertise brought him to the point where he might have proceeded to write a concerto for one instrument or other – if only he had lived a few years longer.

Piano Sonata in A minor, D 537

His early sonatas tend to make fewer demands on the player's technical brilliance than on the ability to respond to the strong melodic impulses, to the variety of characterful rhythms, and to the resourceful twists of harmony and key. It is true that the first of his A minor sonatas, D 537, composed when

Schubert was twenty, has a certain promise of grandeur in the roller-coaster dip-and-ascent that launches it; but after a lyrical second subject rather suddenly supervenes, the tendency to build to a display of fireworks on the way to the big end-of-exposition cadence, as Mozart and Beethoven would do in a concerto (at the point that is sometimes referred to as the 'bravura section') and to a lesser extent in a sonata, too, is replaced by a more modest aggrandisement based on harmonic and rhythmic resource.

The repeated two-note fall, from one note to its neighbour, that ends the exposition in a few bars of soft *codetta* is carried through to other keys as the development proceeds, first in a turbulent, high-energy passage, then (after a short silence) in a new lyrical idea that takes that two-note fall as its starting point. Soon a quick *crescendo* leads to a dramatic arrest, whereupon a recapitulation begins in an unexpected key. Schubert indicates a repeat of the whole development-*cum*-recapitulation – following the example of Mozart in the finale of his 'Jupiter' Symphony and anticipating Beethoven in the finale of his

'Appassionata' Sonata (it may be regarded as a late throwback to the origin of sonata form in the two repeated sections of the old baroque binary form). After that repeat, a short coda brings back the sonata's dazzling first idea, in curtailed review.

The second movement comprises a theme in E major, and two variations, in F major and E major, these being spaced out by two intervening themes, each with its own distinct character, the first in C major and the second in D minor. That is, of course, an extraordinary tonal scheme, and when Schubert revisited the theme for use in the late A major Sonata, D 959, he made it the subject of a rondo form (or more properly sonata-rondo) with a rather less individual tonal plan.

The finale's opening theme is conceived as a terse conversation between two characters, A and B. It goes like this – A (rising scale of A minor, *forte*); B (chorale-like, falling, *piano*); silence; A again; B hoisted up to shock 'Neapolitan' key; silence; tail of B back in 'right' key; silence; A for the third time; B now in home key turned major. This, followed by an appendage in A major, constitutes a rondo theme. A second subject, more conventionally melodious, follows, having its own sub-theme before being twice

repeated. The rondo theme returns in a non-traditional key, complete with appendage; the second subject returns in further keys; and the rondo theme finally heads a short coda.

Piano Sonata in B major, D 575

B major is an unusual key for a sonata of any kind, and D 575, of 1817, in its waywardness and at times an almost playful but never tasteless experimentalism, stands somewhat apart from the rest of Schubert's sonata œuvre. The trenchantly striding opening, which resonates with the character of an introduction, is in fact nothing other than the first subject and transition of a sonata form movement, as subsequent events show. When it soon comes to a pause on the threshold of a new key it seems too early to be welcoming in a second subject. But that is what follows – a circling theme that sings its way through multiple statements of the same one-bar rhythm, leading to a further idea that dances along nonchalantly, soon attracting a tripping inner rhythm which will stay until the end of the exposition (no suggestion of a 'bravura' build-up here). The development puts the jagged upbeat rhythm which began the movement (and has never been far away) through some jerky harmonic shifts before working itself up from *piano* to *fortissimo* for

a recapitulation which follows the path of the exposition with little change.

An eloquently songful theme in E major opens the *Andante* second movement, soon giving way to a stomping bass in E minor which proceeds to change its character intriguingly through a central section the charming textures of which demand the utmost clarity from the player. The livelier rhythms of that section then inform the reprise of the first theme, even providing an active bass in the very last cadence.

What follows is a Scherzo, but *Allegretto*: a poised scherzo rather than a racy one. Far from tempestuous, it is made up of almost courtly gestures, clustered to generate a composite theme. To make his cadence to the first section, Schubert produces a new idea, of four even *staccato* notes – a ‘cadence theme’, *forte*, and at once repeated *piano*. To begin the second section, he translates this immediately and without ceremony to an unexpected key, seeming to anticipate Bruckner. And he proceeds to use this theme as the sole topic – immaculately treated – of a mini-development, before the opening theme returns. The Trio has the self-effacing naivety of a nursery rhyme – or is that because it brings to mind ‘Polly, put the kettle on’?

Schubert’s marking for the last movement is *Allegro giusto*. The Italian *giusto* (exact) has a variety of meanings in music, but here it probably means ‘just as you would expect’ – given that this is an *Allegro* and there are three quavers to the bar (rather than three crotchets as in the foregoing *Allegretto*). So is this the real ‘scherzo’? In fact it is a finale in form (sonata form) but it has a delicacy and a touch of whimsy all its own. Its stronger outbursts tend to be calmed by softer ones, more than two-thirds of the movement being marked *piano* or *pianissimo*. A single peremptory *fortissimo* chord suffices to put an end to the movement and the sonata.

Piano Sonata in A major, D 664

The A major Sonata, D 664, probably composed in 1819 and not to be confused with the late work of 1828 in the same key, reflects a happy disposition, making the 1819 attribution credible, although one scholar’s preference for an 1825 date remains a speculative possibility. Either way, in both these summers Schubert visited Steyr in Upper Austria, certainly met Josefine von Koller during the 1819 visit, and perhaps became reacquainted with her in 1825. It was on the 1819 visit that he wrote the divertimento-like A major Quintet with

the ‘Trout’ variations. This happy holiday (he wrote to his brother Ferdinand that the countryside was ‘unimaginably lovely’) with friends and with much music-making was doubtless made all the happier by the presence of eighteen-year-old Josefine among the team. Josefine was the daughter of one of the hosts, and was evidently a fine pianist as well as ‘very pretty’ (the letter to Ferdinand again), for Schubert appears to have dedicated the present sonata to her.

Both technique and refinement are prerequisites here; but lyricism and the spirit of dance take precedence over the monumental tendency of the three late sonatas of 1828. ‘Sonata’ is a comfortable frame, rather than a declaration of interior-dramatic intent. The arching strains of the opening theme tend to pivot around those sunny notes of the A major scale from which famous works of late Mozart tend to spring (the Clarinet Concerto and Quintet, and the A major Piano Concerto, KV 488, among them), as does Schubert’s own Rondo in A for piano duet, D 951. Is it a sculpted melody rather than a sonata ‘topic’? Perhaps so, but Schubert adds a second subject of sorts with detachable elements useful for development, and the scales in octaves in the development add a touch of bravura gravitas.

The following *Andante* is virtually monothematic, yet not a formal set of variations. Its opening rhythm is never far away, yet Schubert manages to change its complexion and let it lead off in fascinatingly different ways, moulding a succinct tone poem in the process. The final *Allegro* has an appealing descending near-scale as its upbeat and, as its sequel, a nonchalant tripping rhythm. The terse second subject is recognised by its individual character and its way of halting on a sustained chord in mid-phrase. Thereafter, flurries of bravura are refreshingly interspersed with dance-like asides. The development soon generates a new head of bravura steam, and before long connects charmingly with a recapitulation; the movement then ends with a gentle coda that pointedly winds down the opening theme.

© 2019 Brian Newbould

Since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow, **Barry Douglas** has established a major international career. As a soloist, he has performed with such orchestras as the London Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, Staatskapelle Dresden, Hallé, Orchestre philharmonique

de Radio France, RTÉ National Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Orchestre national de France, Seattle Symphony Orchestra, Baltimore Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Hong Kong Philharmonic, Tokyo Symphony Orchestra, Russian National Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, and the symphony orchestras in Sydney and Melbourne. He is also a sought-after recitalist and has performed at many of the major concert halls around the globe. In the US, he has appeared at the Tanglewood Music Festival, Mostly Mozart

Festival, Blossom Festival, Ravinia Festival, and Spoleto Festival USA, and in Europe at the BBC Proms, Festival Pablo Casals, Chopin International Festival, West Cork Chamber Music Festival, Festival international de piano La Roque d'Anthéron, and Verbier Festival. In 1999, to celebrate 'the wealth of Irish musical talent', he formed Camerata Ireland, of which he remains Artistic Director. He is also the Artistic Director of the Clandeboyne Festival. Barry Douglas has recorded extensively throughout his career and is now an exclusive Chandos artist. www.barrydouglas.com, [twitter.com / wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)

Schubert: Werke für Soloklavier, Teil 4

Einleitung

Schubert war ein kompetenter Pianist, aber kein Virtuose. Im Gegensatz zu Mozart und Beethoven, die jeweils mindestens ein Klavierkonzert komponiert hatten, bevor sie sich der Klaviersonate zuwandten, vollendete er siebzehn Klaviersonaten, schrieb in den ihm vom Schicksal zugemessenen einunddreißig Lebensjahren jedoch kein echtes Konzert – weder für Klavier noch für irgendein anderes Instrument. Nur in einer Handvoll seiner reiferen Werke – nicht in Klaviersonaten, sondern in seinem *Rondeau brillant* für Violine und Klavier sowie in den beiden späten Klaviertrios – hatte er einen Punkt erreicht, wo der Zugang zu Instrumentalvirtuosen gepaart mit seinem auf Erfahrung und Expertise beruhenden Selbstvertrauen ihm erlaubt hätte, sich an die Komposition eines Konzerts für das eine oder andere Instrument zu wagen, wären ihm noch einige Lebensjahre mehr vergönnt gewesen.

Klaviersonate in a-Moll D 537

Schuberts frühe Sonaten stellen eher weniger Ansprüche an die technische Brillanz des

Spielers als vielmehr an die Fähigkeit, auf die starken melodischen Impulse, auf die Vielfalt charaktvoller Rhythmen und auf die einfallsreichen Wendungen von Harmonie und Tonart zu reagieren. Die erste seiner a-Moll-Sonaten – D 537 –, die Schubert im Alter von zwanzig Jahren komponierte, verspricht mit dem nervösen Auf und Ab ihres Beginns durchaus eine gewisse Grandezza; doch nachdem ein lyrisches zweites Thema recht unvermittelt auftaucht, weicht die in den Konzerten – und in geringerem Maße auch in den Sonaten – von Mozart und Beethoven häufig zu beobachtende Tendenz zu virtuoson Feuerwerken auf dem Weg zu einer großartigen Kadenz am Ende der Exposition (an der Stelle also, die gelegentlich als der “Bravour-Abschnitt” bezeichnet wird) hier einem eher bescheidenen Triumph, der sich aus harmonischen und rhythmischen Quellen speist.

Der wiederholte zweitönige Abstieg von einer Note zu ihrer Nachbarnote, der die Exposition mit einer nur wenige Takte umfassenden sanften *Codetta* beschließt, wird im Verlauf der Durchführung in

anderen Tonarten wiederholt, zunächst in einer turbulenten, energiegeladenen Passage und sodann (nach einer kurzen Pause) in einem neuen lyrischen Einfall, der diesen zweitönigen Abstieg als Ausgangspunkt wählt. Bald darauf führt ein rasches *crescendo* zu einem dramatischen Innehalten, woraufhin eine Reprise in einer unerwarteten Tonart einsetzt. Schubert verlangt nun die Wiederholung der gesamten Durchführung samt Reprise; damit folgt er dem Beispiel Mozarts im Finale von dessen "Jupiter"-Sinfonie und antizipiert das Finale von Beethovens "Appassionata"-Sonate (man könnte diese Entscheidung auch als späte Rückbesinnung auf die Anfänge der Sonatenform mit den beiden wiederholten Teilen der alten barocken binären Form interpretieren). Nach dieser Wiederholung zitiert eine knappe Coda noch einmal den brillanten ersten Gedanken der Sonate in gekürzter Form.

Der zweite Satz enthält ein Thema in E-Dur und zwei Variationen in F-Dur und E-Dur, zwischen die zwei weitere Themen mit jeweils ganz eigenem Charakter eingebettet sind, das erste in C-Dur und das zweite in d-Moll. Das ist natürlich ein außergewöhnlicher Tonartenverlauf, und als Schubert das Thema in seiner späten

A-Dur-Sonate D 959 aufgriff, wählte er die Form eines Rondo (oder korrekter: Sonaten-Rondo) mit einem weniger ausgefallenen Tonartenplan.

Das Eröffnungsthema des Satzes ist als prägnante Konversation zwischen zwei unterschiedlichen Charakteren – A und B – konzipiert und verläuft wie folgt: A (aufsteigende a-Moll-Tonleiter, *forte*); B (choralhaft, absteigend, *piano*); Stille; wiederum A; B einen Halbton nach oben in die schockierende "neapolitanische" Tonart transponiert; Stille; Schluss von B zurück in der "korrekten" Tonart; Stille; A zum dritten Mal; B jetzt in der nach Dur gewandelten Grundtonart. Das Ganze bildet, zusammen mit einem Anhang in A-Dur, ein Rondo-Thema. Es folgen ein auf konventionellere Weise melodisches zweites Thema und dessen eigener Seitengedanke sowie zwei Wiederholungen. Nun kehrt das Rondo-Thema in einer ungewöhnlichen Tonart zurück, mit zugehörigem Anhang; auch das zweite Thema erklingt in weiteren Tonarten und schließlich führt das Rondothema zu einer kurzen Coda.

Klaviersonate in H-Dur D 575

H-Dur ist für jede Art von Sonate eine ungewöhnliche Tonart, und die

1817 entstandene Sonate D 575 mit ihrer Unberechenbarkeit und ihrer verspielten, doch niemals geschmacklosen Experimentierfreudigkeit steht etwas abseits von Schuberts übrigen Sonatenschaffen. Die energisch schreitende Eröffnung, die auf den ersten Blick wie eine Einleitung wirkt, ist tatsächlich nichts anderes als das erste Thema und die Überleitung eines Sonatenhauptsatzes, wie aus dem Folgenden ersichtlich wird. Schon bald entsteht an der Schwelle zu einer neuen Tonart eine Pause, wobei der Moment zu früh erscheint, um bereits ein zweites Thema einzuführen. Doch genau dieses folgt nun – ein kreisendes Thema, das seinen Weg durch zahlreiche Wiederholungen desselben eintaktigen Rhythmus singt und schließlich zu einem weiteren Gedanken führt, der nonchalant daherkommt und schon bald einen tänzelnden inneren Rhythmus ausprägt, der bis zum Ende der Exposition präsent ist (hier finden sich keine Anzeichen, dass wir auf einen Bravour-Abschnitt zusteuern). Die Durchführung unterzieht den schroff-auftaktigen Rhythmus, mit dem der Satz begann (und der nie besonders fern war), einigen abrupten harmonischen Wechseln, bevor sie sich von *piano* zu *fortissimo* emporarbeitet für eine Reprise, die dem Pfad der Exposition fast ohne Veränderung folgt.

Ein eloquent-sangliches Thema in E-Dur eröffnet den zweiten Satz, ein *Andante*, das schon bald einem stampfenden Bass in e-Moll weicht; dies ergibt einen raffinierten Charakterwandel im Mittelteil, dessen zauberhafte Klangfolgen dem Spieler größte Präzision abverlangen. Die lebhafteren Rhythmen dieses Abschnitts bestimmen sodann auch die Reprise des ersten Themas und bedingen in der allerletzten Kadenz sogar einen bewegten Bass.

Was sich anschließt, ist ein Scherzo, allerdings im gemäßigten *Allegretto*-Tempo – ein beherrschtes Scherzo also, nicht ein feuriges. Alles andere als stürmisch, besteht es aus fast höfischen Gesten, die sich versammeln, um ein komplexes Thema zu schaffen. Um den ersten Abschnitt mit einer Kadenz abzuschließen, erfindet Schubert einen neuen Gedanken, der sich aus vier gleichen *staccato*-Tönen zusammensetzt – ein typisches „Kadenzthema“, *forte* und sogleich *piano* wiederholt. Zum Anfang des zweiten Abschnitts übersetzt er dies unmittelbar und unzeremoniell in eine unerwartete Tonart, womit er Bruckner zu antizipieren scheint. Dieses eine Thema verwendet er sodann – vorbildlich behandelt – in einer Miniatur-Durchführung, bevor das Eröffnungsthema zurückkehrt. Das Trio hat die bescheidene

Naivität eines Kinderlieds – oder liegt dies daran, dass es an “Polly, put the kettle on” erinnert?

Schuberts Anweisung für den letzten Satz ist *Allegro giusto*. Das italienische *giusto* (genau) hat in der Musik eine Reihe von Bedeutungen, hier heißt es wohl “genau wie man es erwarten würde” – schließlich handelt es sich hier um ein *Allegro* und es gibt drei Achtelnoten pro Takt (anstelle der drei Viertelnoten im vorausgehenden *Allegretto*). Ist dies also das eigentliche “Scherzo”? Tatsächlich ist es der Form nach ein Finale (Sonatenform), allerdings mit einer ganz eigenen Zartheit und Skurrilität. Stärkere Ausbrüche werden durch ruhigere Passagen ausgeglichen – mehr als zwei Drittel des Satzes tragen die Anweisung *piano* oder *pianissimo*. Ein einziger herrischer *fortissimo*-Akkord genügt schließlich, den Satz und damit die gesamte Sonate zu beenden.

Klaviersonate in A-Dur D 664

Die A-Dur-Sonate D 664, die wahrscheinlich 1819 entstand und nicht mit der späten Komposition von 1828 in derselben Tonart verwechselt werden sollte, spiegelt ein glückliches Naturell und lässt damit die vermutete Entstehungszeit plausibel erscheinen, wobei auch das von

einem Musikwissenschaftler präferierte Datum 1825 möglich ist. Beide Sommer verbrachte Schubert jedenfalls in Steyr in Oberösterreich, und während seines Aufenthalts 1819 begegnete er dort Josefine von Koller, die er möglicherweise auch 1825 wieder traf. Bei seinem ersten Besuch (1819) schrieb er das divertimentohafte A-Dur-Quintett mit den “Forellen”-Variationen. Dieser glückliche Urlaub im Freundeskreis mit ausgiebigem Musizieren (Schubert schrieb seinem Bruder Ferdinand, die Landschaft sei “von unvorstellbarer Lieblichkeit”) war zweifellos umso glücklicher dank der Anwesenheit der achtzehnjährigen Josefine. Josefine war die Tochter einer der Gastgeber, offenbar eine ausgezeichnete Klavierspielerin und zudem “sehr hübsch” (wie dem Brief an Ferdinand ebenfalls zu entnehmen ist), denn Schubert widmete ihr anscheinend diese Sonate.

Die Komposition zeichnet sich durch ihre technische Brillanz und Raffinesse aus; hier haben lyrischer Stil und tänzerischer Geist Vorrang vor der besonders in den drei späten Sonaten von 1828 ausgeprägten Neigung zu Monumentalität. Der Terminus “Sonate” ist eher ein bequemer Rahmen als eine Absichtserklärung innerer Dramatik. Die Melodiebögen des eröffnenden ersten

Themas kreisen vor allem um jene sonnigen Töne der A-Dur-Tonleiter, auf denen einige berühmte Werke Mozarts basieren (darunter das Klarinettenkonzert und -quintett sowie das A-Dur-Klavierkonzert KV 488) ebenso wie Schuberts eigenes Rondo in A-Dur für Klavier zu vier Händen D 951. Handelt es sich hier nicht eher um eine geformte Melodie als um das "Thema" einer Sonate? Möglicherweise, doch Schubert fügt noch eine Art zweites Thema hinzu mit abtrennbaren Elementen, die sich für weitere Entwicklungen eignen, und die Oktavskalen in der Durchführung liefern ein gewisses Maß an *bravura gravitas*.

Das sich anschließende *Andante* ist praktisch monothematisch, es handelt sich aber nicht um eine förmliche Serie von Variationen. Der zu Beginn etablierte Rhythmus ist nie ganz abwesend, doch es gelingt Schubert, seinen Charakter abzuwandeln und ihn auf faszinierende Weise in verschiedene Richtungen zu entwickeln, so dass sich eine prägnante Tondichtung herausbildet. Das abschließende *Allegro* hat eine reizvolle absteigende Beinahe-Tonleiter als Auftakt und verwendet in der Folge einen lässigen trippelnden Rhythmus. Das gedrängte zweite Thema besticht mit seinem eigenwilligen Charakter und seiner Art, in der Phrasenmitte auf einem langgezogenen

Akkord innezuhalten. Sodann werden kurze bravouröse Gestöber auf erfrischende Weise von tänzerischen Einwüfen unterbrochen. Die Durchführung generiert schon bald neue bravouröse Schaumkronen und verbindet sich dann auf charmante Weise recht schnell mit der Reprise. Der Satz endet schließlich mit einer sanften Coda, die das Eröffnungsthema gezielt abrundet.

© 2019 Brian Newbould

Übersetzung: Stephanie Wollny

Seit er 1986 beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb für Klavier in Moskau den ersten Preis gewann, hat **Barry Douglas** eine bedeutende internationale Laufbahn eingeschlagen. Als Solist hat er mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, der Staatskapelle Dresden, dem Hallé, dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Orchestre national de France, dem Seattle Symphony Orchestra, dem Baltimore Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-Orchester, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Hong Kong Philharmonic, dem Tokyo

Symphony Orchestra, dem Russischen Nationalorchester, dem Royal Liverpool Philharmonic und den Sinfonieorchestern von Sydney und Melbourne konzertiert. Er ist auch ein gefragter Recitalkünstler und ist in vielen der bedeutenden Konzertsäle in aller Welt aufgetreten. In den USA hat er beim Tanglewood Music Festival, dem Mostly Mozart Festival, dem Blossom Festival, dem Ravinia Festival und dem Spoleto Festival USA gespielt, und in Europa bei den BBC-Proms, beim Festival Pablo Casals, dem Chopin International Festival, dem

West Cork Chamber Music Festival, dem Festival international de piano La Roque d'Anthéron und bei den Festspielen von Verbier. 1999 gründete er in Anerkennung der "Fülle des irischen musikalischen Talents" die Camerata Ireland, deren künstlerische Leitung er auch heute noch innehat. Außerdem ist er künstlerischer Leiter des Clondeboy Festivals. Barry Douglas hat im Laufe seiner Karriere zahlreiche Aufnahmen eingespielt und ist jetzt exklusiv bei Chandos unter Vertrag. www.barrydouglas.com, [twitter.com / wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)

Schubert: Œuvres pour piano seul, volume 4

Introduction

Schubert était un pianiste compétent, mais pas un virtuose. Contrairement à Mozart ou Beethoven, qui avaient produit au moins un concerto pour piano avant de se tourner vers la sonate pour piano, Schubert acheva dix-sept sonates, mais pas un seul véritable concerto pour aucun instrument, au cours des trente-et-une années qui lui furent imparties. C'est seulement dans une poignée de ses œuvres ultérieures – non pas des sonates, mais le *Rondeau brillant* pour violon et piano et les tardifs trios avec piano – que son accès à des instrumentistes virtuoses, associé à une grande expertise et confiance en soi, l'a amené au point où il aurait pu écrire un concerto pour tel ou tel instrument – si seulement il avait vécu quelques années de plus.

Sonate pour piano en la mineur, D 537

Si ses premières sonates font généralement moins appel au brio technique de l'interprète, en revanche elles demandent la capacité de réagir aux fortes impulsions mélodiques, à la variété des rythmes caractéristiques, et aux rebondissements ingénieux de l'harmonie et

de la tonalité. Il est vrai que la première de ses sonates en la mineur, D 537, composée à l'âge de vingt ans, possède la promesse d'une certaine grandeur dans l'élan ascendant et descendant qui la lance; mais après l'intervention assez soudaine d'un second sujet lyrique, la tendance à construire une démonstration de virtuosité conduisant à la grande cadence de la fin de l'exposition comme le feraient Mozart ou Beethoven dans un concerto (au point qui est parfois qualifié de "section de bravoure") et, dans une moindre mesure, dans une sonate, est ici remplacée par un aggrandissement plus modeste s'appuyant sur des ressources harmoniques et rythmiques.

La chute répétée de deux notes, d'une note à sa voisine, qui termine l'exposition en quelques mesures de *codetta* douce, se poursuit à travers d'autres tonalités tandis que le développement progresse, tout d'abord dans un passage turbulent à haute énergie, puis (après un court silence) dans une nouvelle idée lyrique qui prend comme point de départ cette chute de deux notes. Bientôt, un *crescendo* rapide conduit à un

arrêt dramatique, après quoi la réexposition commence dans une tonalité inattendue. Schubert indique la répétition de tout le développement-avec-réexposition – suivant ainsi l'exemple de Mozart dans le finale de sa Symphonie "Jupiter" et anticipant Beethoven dans le finale de sa Sonate "Appassionata" (cela pourrait être considéré comme un tardif retour aux origines de la forme sonate dans les deux sections répétées de l'ancienne forme binaire baroque). Après cette répétition, une brève coda réintroduit l'éblouissante première idée de la sonate, revue de manière abrégée.

Le deuxième mouvement présente un thème en mi majeur suivi de deux variations en fa majeur et en mi majeur. Elles sont séparées par deux thèmes intermédiaires ayant chacun son propre caractère, le premier en ut majeur, le second en ré mineur. Ceci est bien entendu un schéma tonal extraordinaire, et quand Schubert reprendra le thème pour sa tardive Sonate en la majeur, D 959, il en fera le sujet d'un mouvement de forme rondo (ou, plus exactement, sonate-rondo) avec un plan tonal un peu moins original.

Le thème ouvrant le finale est conçu comme une conversation laconique entre deux personnages, A et B. Voilà à quoi cela ressemble: A (une gamme ascendante en la mineur, *forte*); B (comme un choral,

descendant, *piano*); silence; A de nouveau; B s'élevant pour produire un choc dans la tonalité "Napolitaine"; silence; terminaison de B dans la "bonne" tonalité; silence; A pour la troisième fois; B dans la tonalité initiale maintenant en majeur. Tout ceci, suivi d'un appendice en la majeur, constitue un thème de rondo. Un second thème, mélodiquement plus conventionnel, suit avec son propre sous-thème avant d'être répété deux fois. Le thème du rondo revient dans une tonalité non traditionnelle, complet avec un appendice; le second thème revient dans d'autres tonalités; et le thème du rondo se dirige finalement vers une brève coda.

Sonate pour piano en si majeur, D 575

Si majeur est une tonalité inhabituelle pour toute sonate. Composée en 1817, la D 575 se démarque quelque peu du reste des sonates de Schubert par son caractère capricieux et expérimental presque ludique, mais d'un goût toujours parfait. L'ouverture élancée et incisive, qui résonne avec le caractère d'une introduction, n'est en réalité rien d'autre que le premier thème et la transition d'un mouvement de forme sonate, comme le montrent les événements ultérieurs. Quand il parvient bientôt à une pause sur le seuil d'une nouvelle tonalité, il semble trop tôt

pour accueillir un second thème. Mais c'est précisément qui se produit – un thème circulaire qui se répète à travers plusieurs affirmations du même rythme d'une mesure, conduisant à une nouvelle idée qui danse avec nonchalance, attirant bientôt un rythme intérieur qui trépignera et restera jusqu'à la fin de l'exposition (nulle suggestion ici d'une accumulation conduisant à un éclat de bravoure). Le développement impose au rythme élané qui a commencé le mouvement (et qui n'a jamais été très loin) plusieurs déplacements harmoniques saccadés avant de passer du *piano* au *fortissimo* pour une réexposition qui reprend le déroulement de l'exposition sans grand changement.

Un thème éloquent et chantant en mi majeur ouvre le deuxième mouvement, noté *Andante*. Il cède rapidement la place à une basse très rythmée en mi mineur qui modifie son caractère de manière intrigante grâce à une section centrale dont les textures charmantes exigent une extrême clarté de la part de l'interprète. Les rythmes plus vifs de cette section guident ensuite le retour du premier thème, fournissant même une basse active dans la toute dernière cadence.

Suit un Scherzo, mais dans le tempo *Allegretto*: c'est donc un scherzo au ton posé plutôt que débordant de verve. Loin de tout

effet tempétueux, il est composé de gestes presque courtois, regroupés pour générer un thème composite. Afin de produire la cadence de la première section, Schubert ajoute une nouvelle idée, constituée de quatre notes *staccato* – un "thème de cadence", joué *forte*, et immédiatement répété dans la nuance *piano*. Pour le début de la seconde section, il déplace toute cela immédiatement et sans cérémonie dans une tonalité inattendue, semblant ainsi anticiper Bruckner. Et il utilise ce thème comme sujet unique – traité de manière irréprochable – d'un mini-développement, avant le retour du premier thème. Quant au Trio, il possède la naïveté effacée d'une comptine.

Le dernier mouvement porte l'indication *Allegro giusto*. Le terme italien *giusto* (juste) possède plusieurs sens en musique, mais ici, cela signifie probablement "juste comme on pourrait s'y attendre" – étant donné qu'il s'agit d'un *Allegro* possédant trois croches par mesure (au lieu des trois noires de l'*Allegretto* précédent). Serait-ce donc le vrai "scherzo"? En fait, c'est un finale de forme sonate, mais avec une délicatesse et une touche de fantaisie bien à lui. Ses éclats plus forts ont tendance à être apaisés par d'autres plus doux, et plus des deux tiers du mouvement restent dans la nuance *piano* ou *pianissimo*. Un seul accord

impératif *fortissimo* suffit pour mettre fin au mouvement et à la sonate.

Sonate pour piano en la majeur, D 664

La Sonate en la majeur, D 664, probablement composée en 1819 et qu'il ne faut pas confondre avec la sonate dans la même tonalité écrite en 1828, reflète une disposition heureuse, rendant crédible l'attribution de 1819, bien que la préférence d'un musicologue pour l'année 1825 demeure une hypothèse possible. Quoi qu'il en soit, Schubert se rendit à Steyr en Haute-Autriche au cours de ces deux étés, et il rencontra certainement Josephine von Koller en 1819, et il reprit peut-être contact avec elle en 1825. C'est lors de son séjour en 1819 qu'il composa le Quintette en la majeur avec variations, surnommé "la Truite". Ces vacances heureuses (il écrivit à son frère Ferdinand que la campagne était "incroyablement belle") avec des amis et en faisant beaucoup de musique furent sans aucun doute rendues encore plus plaisantes grâce à la présence de la jeune Josephine âgée de dix-huit ans. Fille de l'un des hôtes, elle était clairement une excellente pianiste, et aussi "très belle" (de nouveau la lettre à Ferdinand), car Schubert semble lui avoir dédié la présente sonate.

Technique et raffinement sont ici des conditions préalables; mais le lyrisme et

l'esprit de la danse l'emportent sur la tendance monumentale des trois dernières sonates de 1828. "Sonate" est un cadre confortable, plutôt qu'une déclaration d'intention dramatique intérieure. Les courbes du thème d'ouverture tendent à pivoter autour de ces notes ensoleillées de la gamme de la majeur d'où émergent certaines des œuvres célèbres de la maturité de Mozart (le Concerto et le Quintette avec clarinette, le Concerto pour piano en la majeur, KV 488, entre autres), tout comme le Rondo en la majeur pour piano duo, D 951, de Schubert. S'agit-il d'une mélodie sculptée plutôt que d'un "sujet" de sonate? C'est possible, mais Schubert ajoute un genre de second sujet avec des éléments détachables très utiles pour le développement, tandis que les gammes en octaves ajoutent une touche de bravoure solennelle.

Si l'*Andante* qui suit est quasi monothématique, ce n'est cependant pas un ensemble formel de variations. Son rythme d'ouverture n'est jamais très éloigné, et cependant Schubert parvient à modifier son aspect et le laisse évoluer de manière fascinante, façonnant ainsi un genre de poème symphonique miniature. L'*Allegro* final s'ouvre par un charmant motif en forme de gamme descendante, suivi d'un rythme sautillant avec nonchalance. Le laconique second thème est

identifié par son caractère individuel et par sa manière de s'arrêter sur un accord soutenu en milieu de phrase. Par la suite, des éclats de bravoure sont agréablement entrecoupés par des moments de danse. Le développement génère bientôt un nouvel élan de bravoure, et peu après se connecte avec charme à une réexposition; le mouvement se termine alors par une douce coda qui reprend le thème d'ouverture en le calmant de manière significative.

© 2019 Brian Newbould
Traduction: Francis Marchal

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au Concours international de piano Tchaïkovski de Moscou en 1986, le pianiste **Barry Douglas** a développé une importante carrière internationale. Il s'est produit en soliste avec des orchestres tels que le London Symphony Orchestra, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Staatskapelle Dresden, le Hallé, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le RTÉ National Symphony Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, l'Orchestre national de France, le Seattle Symphony Orchestra, le Baltimore

Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou, le Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, le Hong Kong Philharmonic, le Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestre national de Russie, le Royal Liverpool Philharmonic et les orchestres symphoniques de Sydney et de Melbourne. Il est en outre très recherché en récital et s'est produit dans de nombreuses salles de concert parmi les plus importantes du monde entier. Aux États-Unis, il a joué au Festival de musique de Tanglewood, au Mostly Mozart Festival, au Blossom Festival, au Festival de Ravinia et au Spoleto Festival USA, et en Europe aux Proms de la BBC, au Festival Pablo Casals, au Festival international Chopin, au Festival de musique de chambre de West Cork, au Festival international de piano de La Roque d'Anthéron et au Festival de Verbier. En 1999, pour célébrer "la richesse du talent musical irlandais", il a fondé la Camerata Ireland, dont il est toujours le directeur artistique. Il est également directeur artistique du Clondeboy Festival. La discographie de Barry Douglas est très étendue, et il enregistre maintenant en exclusivité pour Chandos. www.barrydouglas.com, [twitter.com / wbardouglas](https://twitter.com/wbardouglas)

THE APPROPRIATE PHYSICAL CENTRE FOR THE ALREADY-ESTABLISHED
NATIONAL CENTRE OF EXCELLENCE FOR MUSIC & DRAMA EDUCATION:



THE NEW

CIT CORK SCHOOL OF MUSIC

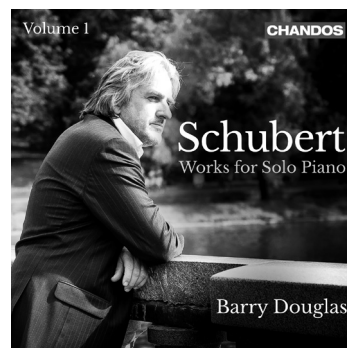
OPENED ON 3 SEPTEMBER 2007

For information about any of the
1st-, 2nd-, 3rd- & 4th-level courses offered

please contact the Administrator,
CIT Cork School of Music,
Union Quay, Cork, Ireland

T: [0]21-4807307
E: csminfo@cit.ie

Also available



CHAN 10807

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 1

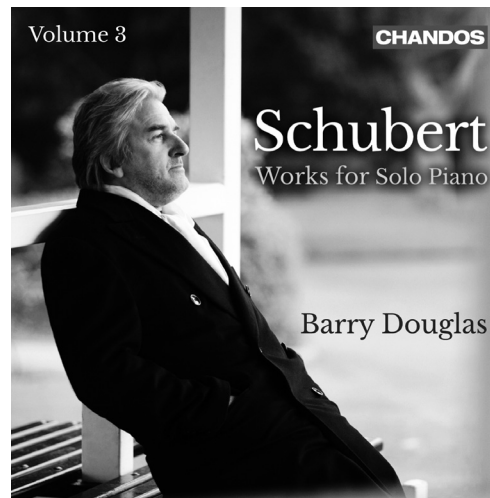


CHAN 10933

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 2



Also available



CHAN 10990

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 3



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Recorded by kind permission in the Curtis Auditorium of the CIT Cork School of Music



Steinway Model D (541 687) concert grand piano courtesy of the CIT Cork School of Music
Piano technician: Christopher Terroni

Special thanks to Aoife Cahill, Audio-visual Technician of the CIT Cork School of Music, for his generous assistance

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Curtis Auditorium, CIT Cork School of Music, Bishopstown, Cork, Ireland;
1 and 2 November 2018

Front cover Photograph of Barry Douglas © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2019 Chandos Records Ltd

© 2019 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

SCHUBERT: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 4 – Douglas

CHANDOS
CHAN 20086



CHANDOS DIGITAL

CHAN 20086

Franz Schubert (1797–1828)

1-4	Piano Sonata, Op. 147, D 575 (1817) in B major • in H-Dur • en si majeur	24:14
5-7	Piano Sonata, Op. 164, D 537 (1817) in A minor • in a-Moll • en la mineur	24:10
8-10	Piano Sonata, Op. 120, D 664 (1819, possibly 1825) in A major • in A-Dur • en la majeur	19:57
		TT 68:40

Recorded by kind permission in
the Curtis Auditorium of the CIT
Cork School of Music

 **CORK
SCHOOL
OF MUSIC**
CEOL-SCOIL CHORCAI

Barry Douglas piano

© 2019 Chandos Records Ltd © 2019 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUBERT: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 4 – Douglas

CHANDOS
CHAN 20086