



DECCA

FRANZ
SCHUBERT

SONATAS D 784 & 960
GRAZER FANTASY D 605A

Maria Perrotta

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Piano Sonata n. 14 in A minor D 784 (op. post. 143)

- | | | |
|----------|-------------------|-------|
| 1 | 1. Allegro giusto | 19.24 |
| 2 | 2. Andante | 9.59 |
| 3 | 3. Allegro vivace | 4.05 |

Piano Sonata n. 21 in B flat major D 960

- | | | |
|----------|--|-------|
| 4 | 1. Molto moderato | 36.48 |
| 5 | 2. Andante sostenuto | 14.46 |
| 6 | 3. Scherzo. Allegro vivace con delicatezza | 9.31 |
| 7 | 4. Allegro ma non troppo | 4.04 |

Grazer Fantasy in C major D 605A

- | | | |
|----------|--------------------------|-------|
| 8 | Moderato con espressione | 13.28 |
|----------|--------------------------|-------|

MARIA PERROTTA, PIANO

Total playing time: 69.40
LIVE RECORDING

THE VINDICATION OF THE “SLEEPWALKER”

There are two works at the two extremes of Franz Schubert's last five years of frantic activity that serve perfectly as an exemplary description of his creative evolution as he wrestled with the piano sonata: the *Sonata in A minor* D 784 of 1823 and the *Sonata in B flat major* D 960 of 1828. The first is an unusually concise three-movement work, highly concentrated in the dramaturgical management of the discourse; the second has four movements that provide a broad background permeated by an incessant, wandering cantabile quality. These two very different works bear an important part of the responsibility for the posthumous success of Schubert's sonatas, which, in terms of receptive efficacy, seems to have reached its point of perfection in the present day. For a long time the Viennese composer suffered from a twofold misunderstanding: on the one hand, a reading of his output in the light of 'classical' formal models – those of the *Wiener Klassik*, to be precise – with the result that the innovative and original features of his music were transformed into defects or inadequacies; on the other, a distinctly 'romantic' and even slightly morbid tendency to interpret his work in terms of a direct mirroring of the innumerable problems (material, physical, emotional) that undoubtedly characterised his brief and unfortunate existence. Composing – to which Schubert devoted himself unsparingly until the very end – really constituted a kind of parallel world for him, a refuge from the bitterness of life, a sort of soothing balm, and for that very reason it had to be relentlessly protracted. The marvellous

Lied *An die Musik*, a setting of a poem by his friend Schober, speaks in broad terms of all this.

The *Sonata in A minor* has all the appearance of a preparatory study for the theatre and the orchestra, so full is it of pauses and repetitions that generate suspense and expectation, with the rolling of the timpani, powerful passages for the brass and gentle phrases for the woodwinds. The characteristic feature of its invention, however, lies in the 'twofold' nature of the themes. In the *Allegro giusto*, the first theme is stated plainly, pianissimo, but is then immediately presented again and developed, *ff*, with instrumentation in thundering octaves. The second theme also begins *pp*, like a static chorale, but then evolves with great leaps in terms of dynamics and register. A similar principle of contrast within the theme appears again in the *Andante* in F major: the artless cantabile profile is expounded and at the end it contains a kind of theatrical 'aside' that comments softly with a rapid *ppp* figuration – Schubert indicates the use of "sordini", an effect of timbre that on a modern grand piano has to be replaced because the corresponding pedal is missing. The traditional principle of a distinct contrast 'between themes' (rather than 'in the theme') is repeated, however, in the *Allegro vivace*, which belongs to the genre of the 'macabre', not uncommon in Schubert's final movements. It is a sonata rondo constructed on a tonal scheme of thirds in which a frenzied first idea in canon form alternates swiftly with the second one, which is tender and imploring. The demonic element prevails in the struggle and utters the final sombre word. Dating more or less from the period in which Beethoven completed his

corpus of sonatas – all punctiliously published in his lifetime – the *Sonata in A minor* was sold after the composer's death by his brother, Ferdinand, to the Viennese publisher Anton Diabelli, who published the work in 1830, giving it, on his own initiative, a rather inappropriate name ("*Grande Sonate*"), an unfounded opus number (op. 143) and a dedication, quite unbeknown to the deceased composer, to Felix Mendelssohn-Bartholdy.

A similar fate, once again the work of the Viennese publisher, befell the three sonatas composed by Schubert in 1828, the last of which is the *Sonata in B flat major*. This time the illustrious dedicatee is Robert Schumann, who in 1838, the year of their publication, reviewed them in his magazine, pointing out that in the beloved Viennese composer's late style there was "much more simplicity of invention" and "a deliberate renunciation of brilliant novelty". Remarks that were generally received as reservations, fostering a certain diffidence throughout the nineteenth century, particularly with regard to the longest of the three, the *Sonata in B flat*, with the exception of precocious admirers such as Johannes Brahms, who actually recommended a reading of these three works by Schubert to ... Clara Schumann. The 27th of September 1828 is one of those days for which one would like to implore time to go into reverse so that one could be there: Schubert performed the three sonatas, which he had finished the previous day. The 'Schubertiade' took place in Vienna at the home of the doctor Ignaz Menz. The composer was already ill, not excessively, for he succeeded in performing an undertaking that was far from trifling, yet sufficiently so to

pass away just two months later, on the 19th of November, at the age of 31. The entry of D 960 into the concert repertoire, promoted particularly by Artur Schnabel and Eduard Erdmann, was a matter for the twentieth century, and its inexorable progression, which has now made it one of this composer's 'hits', recalls the powerful re-emergence of certain symphonies by Bruckner and Mahler.

There is an apt definition by Alfred Brendel according to which Beethoven was "the architect" whereas Schubert was "the sleepwalker". Let's try to develop this concept: in Beethoven the theme accumulates power and energy at each representation, whereas in Schubert the movement is, on the contrary, one of progressive dissolution. The constant transformations of the themes, combined with the insertion of 'anomalous' sections, modulations to 'distant' keys, and expansions and diversions, disrupt expectations and make the direction in which the work is moving more uncertain, and it becomes more extensive, more unpredictable and even less 'ethically' orientated. The vein of inextinguishable, pervasive lyricism that in Schubert is propagated from the Lied to instrumental works such as the *Sonata in B flat* was brought into proper focus by Charles Rosen: the Schubertian melody is not defined in terms of immutable sequences of pitch but as a range of intervals that are constantly expanding, within which sounds are arranged in an ever changeable interplay of combinations. A perfect example of this can be found in the opening theme of the *Molto moderato*, which initially moves in a very restricted space (the range of a fourth, A–D), extending its field of action at each reappearance.



If the identity of the theme previously was 'twofold', now it is in constant evolution: this, in fact, is the ultimate outcome of Schubert's creative style. Another peculiarity: the exposition of the vast first movement is based not on two tonal areas – the customary tonic-dominant combination – but on three (B flat major, F sharp minor, F major), in which the intermediate key contains the second theme in a form that is 'anomalous' (but very similar to the first one). And then there are so many extraordinary finds, such as the interlocutory trill on G flat in the low register of the keyboard, which, deprived of any decorative function, presents itself as an interruption of the first phrase and reappears at decisive formal moments in the movement like an unbidden guest. In contrast, the *Andante sostenuto* in C sharp minor introduces us with visionary effectiveness to a *Winterreise* climate: the right hand enunciates a mournful melody with two voices in the central register maintained by the sustain pedal (rarely indicated by the composer), while the left hand plays plaintive chimes in octaves which ascend from the bass and rise above the song, enveloping it in a kind of harmonic mist. Good humour returns with the Scherzo (*Allegro vivace con delicatezza*), despite a contrary central trio with a strange metre and rhythm. Finally, the juxtaposition of three very heterogeneous ideas enlivens the closing sonata rondo. It all starts with a theatrical gesture that is both severe and ironic – an isolated G – which opens and closes the flow of the music at its pleasure; then, after finding the thread of a flowing cantabile quality, there is the menacing irruption of a third chordal theme in a dotted rhythm. The *Allegro ma non troppo*

is a restless, contradictory passage that seems to be an acoustic metaphor of the impossibility of reconciling contrasting feelings.

As we reach the end there is one more piece that requires us to turn back briefly to the early years. The *Fantasia in C major* D 605a re-emerged in Graz in 1962 from a collection containing copies of works by Schubert belonging to Josef Hüttenbrenner, one of the composer's friends, and it consists of twelve handwritten but not autograph pages. Walther Dürr, the editor of the first edition, hypothesises that the composition dates from the period 1817–18, a time when the twenty-year-old Schubert did not disdain to explore 'fashionable' music in an attempt to define a piano style of his own. *The Grazer*, a very up-to-date piece with an improvisatory quality, has little in common with the famous 'fantasies' composed by Schubert at a more advanced age, except for an embryonic relationship to the *Wanderer* arising from the presence of a recurring motif that serves as a structural tie. A cantabile theme on the lines of a nocturne, a polonaise in the style of Hummel, a third idea (*"dolce"*) that anticipates the outline of some of the youthful Mendelssohn's themes, then a dotted variation of part of the cantabile theme, and finally a brilliant section with a savour of Weber: these are the main features of this capricious piece, which undergoes frequent changes of tempo and tonality. A firm supporter of this *Fantasia* was the celebrated Hungarian pianist Lili Kraus, who in 1969 gave the first modern performance of it.

Simone Monge
Translation: Kenneth Chalmers

LA RIVINCITA DEL 'SONNAMBULO'

A voler descrivere esemplarmente l'evoluzione creativa di Franz Schubert alle prese con la Sonata pianistica, cadono a pannello due titoli che stanno ai lati estremi del suo ultimo quinquennio di forsennata attività: la Sonata in la minore D 784 del 1823 e la Sonata in Si bemolle maggiore D 960 del 1828. La prima è lavoro in tre movimenti, di rara concisione, concentratissimo nella conduzione drammaturgica del discorso; la seconda è opera in quattro tempi, di ampia campitura, permeata di una cantabilità incessante ed errabonda. Ad esse - come appena detto, diversissime -, si deve in parte rilevante quell'affermazione postuma delle Sonate di Schubert che, in termini di efficacia ricettiva, pare proprio aver raggiunto nel nostro tempo il suo punto di perfezione. Il compositore viennese ha tuttavia patito a lungo un doppio fraintendimento: da un lato una lettura della sua produzione alla luce di modelli formali 'classici' - quelli della Wiener Klassik, per intenderci -, col risultato di trasformare i tratti innovativi ed originali della sua scrittura in difetti o inadeguatezze; dall'altro una tendenza spiccatamente 'romantica', e finanche un po' morbosa, ad interpretare la sua opera in termini di diretto rispecchiamento degli innumerevoli problemi (materiali, di salute, affettivi), che indubbiamente caratterizzarono la sua breve e sfortunata esistenza. In realtà per Schubert il comporre, cui si dedicò senza risparmio fino all'ultimo, costituiva una sorta di mondo parallelo, di rifugio dalle amarezze della vita, quasi di balsamo lenitivo, che appunto per questa ragione

doveva protrarsi senza requie. Il meraviglioso Lied *An die Musik*, su versi dell'amico Schöber, del resto questo, grosso modo, racconta.

Ha tutta l'aria di uno studio preparatorio per il teatro e l'orchestra, la Sonata in la minore, la scrittura tanto è disseminata di pause e di ripetizioni che generano sospensioni e attese, quanto di rullar di timpani, di possenti passaggi di ottoni o di morbide frasi adatte ai legni. Il dato caratteristico dell'invenzione però è nel carattere 'duplice' dei temi. Nell'Allegro giusto, il primo tema viene esposto in pianissimo nella sua nudità, ma poi subito ripresentato e sviluppato in ff con una strumentazione in tonanti ottave. Anche il secondo tema parte in pp come uno statico corale e poi evolve con ampi sbalzi dinamici e di registro. Affine principio di contrasto interno al tema si riscontra nell'Andante in Fa maggiore: l'ingenuo profilo cantabile si dispiega contenendo in coda come un 'a parte' teatrale che commenta sommessamente con una rapida figurazione in ppp - Schubert indica al riguardo l'uso di "sordini", effetto timbrico che sul coda moderno deve essere surrogato, mancando l'apposito pedale. Il principio tradizionale del contrasto netto 'fra i temi' (anziché 'nel tema') viene recuperato invece nell'Allegro vivace che va assegnato al genere del 'macabro', non infrequente nei movimenti conclusivi di Schubert. Si tratta di un rondò-sonata costruito su uno schema tonale per terze, in cui un'indivisa prima idea in forma di canone s'alterna in modo serrato con la successiva, tenera e implorante. Nella lotta il demoniaco prevale, pronunciando l'ultima tenebrosa parola. Risalente più o meno

all'epoca in cui Beethoven concludeva il suo corpus sonatistico - tutto rigorosamente edito in vita -, la Sonata in la minore fu venduta dopo la morte del compositore dal fratello, Ferdinand, all'editore viennese Anton Diabelli, il quale pubblicò il lavoro nel 1839, dotandolo, a suo esclusivo genio, di una denominazione poco sensata ("Grande Sonate"), di un numero d'opera campato all'aria (op. 143) e di dedica, sempre all'insaputa del defunto artefice, a Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Analogo destino, di nuovo ad opera dell'editore viennese, recano le tre Sonate composte da Schubert nel 1828, l'ultima delle quali è la Sonata in Si bemolle maggiore. L'illustre dedicatario stavolta è Robert Schumann, che nel 1838, anno della pubblicazione, le recensisce sulla sua rivista, rilevando come, nell'estremo stile dell'amatissimo compositore viennese, s'avvertano "molto maggiore semplicità dell'invenzione" e "una volontaria rinuncia alla brillante novità". Osservazioni che furono accolte per lo più come riserve, alimentando per tutto l'Ottocento una certa diffidenza in particolare nei confronti della più lunga delle tre, la Sonata in si bemolle appunto, al netto di precoci ammiratori come Johannes Brahms, che consigliava la lettura del trittico schubertiano proprio a... Clara Schumann. Il 27 settembre 1828 è di quelle volte che si vorrebbe esplorare il tempo di fare macchina indietro per esser lì: Schubert esegue le sue tre ultime Sonate concluse il giorno prima. La 'schubertiade' si tiene a Vienna in casa del medico Ignaz Menz. Il compositore è già malato, neanche troppo, se riesce a sobbarcarsi un'impresa mica da ridere,

comunque abbastanza, per passare a miglior vita nemmeno due mesi più tardi, il 19 novembre, all'età di 31 anni. L'ingresso della D 960 nel repertorio concertistico, auspici in particolare Arthur Schnabel ed Eduard Erdmann, è tuttavia affare novecentesco e l'inesorabile cammino, fino a raggiungere oggi i vertici fra gli hit del suo autore ricorda la riemersione potente di certe sinfonie di Bruckner e di Mahler.

È di Alfred Brendel l'azzeccata definizione secondo cui Beethoven sarebbe "l'architetto", mentre Schubert, "il sonnambulo". Provando a svolgere il concetto: se in Beethoven il tema accumula forza ed energia ad ogni sua riproposizione, in Schubert il percorso è, all'opposto, di progressiva dissoluzione. Le trasformazioni continue dei temi, unite all'inserzione di sezioni 'anomale', alle modulazioni a toni 'lontani', agli ampliamenti e alle diversioni, rompono le attese e rendono più incerta la direzione in cui si muove il brano, che diventa più esteso, più imprevedibile, persino 'eticamente' meno orientato. La chiave del lirismo pervasivo e inestinguibile che in Schubert dal Lied si propaga anche ai lavori strumentali, come la Sonata in Si bemolle, è stata messa bene a fuoco da Charles Rosen: la melodia schubertiana non si definisce in sequenze immutabili di altezze, quanto in un ambito intervallare in continua espansione, all'interno del quale i suoni si dispongono in un gioco combinatorio sempre mutevole. Un esempio di quanto appena detto si riscontra perfettamente nel tema d'esordio del Molto moderato, che parte muovendosi timidamente in uno spazio molto ristretto (l'ambito di quarta La-Re), allargando, ad

ogni ricomparsa, il suo campo d'azione. Se prima l'identità del tema era 'duplice', ora è in evoluzione permanente: questo, in definitiva, è l'esito estremo dello stile creativo di Schubert. Altra peculiarità: l'esposizione del vasto primo movimento è impostata non su due – il consueto arco tonica-dominante –, ma su tre zone tonali (Sib+/fa#-/Fa+), dove quella intermedia contiene in modo 'anomalo' il secondo tema (peraltro molto simile al primo). E poi vi sono tante altre trovate straordinarie, ad esempio quel trillo interlocutorio sul sol bemolle nel registro grave della tastiera, che, destituito di qualunque funzione decorativa, si presenta ad interrompere la prima frase e ricompare come un convitato di pietra in momenti formali decisivi del movimento. L'Andante sostenuto in do diesis minore ci introduce invece con efficacia visionaria in un clima da Winterreise: la mano destra enuncia una dolente melodia a due voci nel registro centrale sostenuta dal pedale di risonanza (con rara prescrizione dell'autore), mentre la mano sinistra fa risuonare flebili rintocchi di ottave che dal basso salgono fino a scavalcare il canto, avvolgendolo come in una nebbia armonica. Il buon umore torna con lo Scherzo (Allegro vivace con delicatezza), malgrado uno scontro Trio centrale, stravagante nel metro e nel ritmo. La giustapposizione di tre idee molto eterogenee anima infine il rondò-sonata conclusivo. Tutto parte da un gesto teatrale nel contempo severo e ironico – un Sol isolato – che avvia e ferma il flusso della musica a suo piacimento; poi, trovato il bandolo di una fluida cantabilità, ecco irrompere minaccioso un terzo tema accordale in ritmo puntato. Pagina irrequieta

e contraddittoria, l'Allegro ma non troppo pare la metafora sonora dell'impossibilità di conciliare sentimenti contrastanti.

Giunti al termine, un brano ancora impone di tornare brevemente agli esordi. Riemersa a Graz nel 1962 da un fondo contenente copie di lavori schubertiani appartenuto a Josef Hüttenbrenner, amico del compositore, la Fantasia in Do maggiore D 605a consta di dodici pagine manoscritte non autografe. Walther Dürr, curatore della prima edizione, ipotizza la composizione risalga al periodo 1817-18, momento in cui lo Schubert ventenne non disdegnava di esplorare la musica 'alla moda' nel tentativo di definire uno stile pianistico personale. Pezzo à la page dal carattere improvvisativo, la Grazer ha poco in comune con le famose 'fantasie' composte da Schubert in età più avanzata, fatta salva una larvale parentela con la Wanderer per la presenza di un motivo che ricorre facendo da legante strutturale. Un tema cantabile a mo' di notturno, una polacca alla maniera di Hummel, un terzo spunto ("dolce") che anticipa il profilo di certi temi giovanili mendelssohniani, poi una variazione puntata di parte del tema cantabile, infine una sezione brillante di sapore weberiano: queste le parti salienti del capriccioso brano, soggetto a frequenti cambi di tempo e di tonalità. Convinta sostenitrice della Fantasia fu la celebre pianista ungherese Lili Kraus che nel 1969 ne diede la prima esecuzione moderna.

Simone Monge

LA REVANCHE DU "SOMNAMBULE"

Si l'on veut décrire parfaitement l'évolution créative de Franz Schubert aux prises avec la Sonate pour piano, il nous saute aux yeux deux titres qui se placent de part et d'autre de ses cinq dernières années d'activité forcenée : la *Sonate en la mineur* D 784 de 1823 et la *Sonate en Si bémol majeur* D 960 de 1828. La première en trois mouvements est d'une concision rare et extrêmement compacte dans la conduite dramaturgique du discours ; la seconde en quatre mouvements, d'une vaste dimension, est imprégnée d'une mélodie inlassable et divagante. On leur doit en grande partie – dans leur diversité même – cette affirmation posthume des *Sonates* de Schubert qui, en matière d'efficacité réceptive, semble avoir atteint justement son point de perfection à notre époque. En fait, le compositeur viennois a longtemps souffert d'une double équivoque : d'une part une lecture de ses œuvres à la lumière de modèles formels 'classiques' – ceux de la *Wiener Klassik*, pour ainsi dire –, ayant pour résultat de transformer les traits innovants et originaux de son écriture en défauts ou inadaptations ; de l'autre une tendance typiquement 'romantique', et même un peu morbide, à interpréter son œuvre comme le reflet direct des nombreux problèmes (physiques, matériels, affectifs), qui marquèrent incontestablement son existence brève et malheureuse. En réalité pour Schubert la composition, à laquelle il consacra toute sa vie sans s'épargner jusqu'à la fin, représentait une sorte de monde parallèle, de refuge face aux amertumes de la vie, comme un baume lénifiant, qui devait donc se prolonger sans trêve ni repos. C'est d'ailleurs ce que raconte plus ou moins le merveilleux *Lied An*

die Musik, sur les vers de son ami Schober.

La *Sonate en la mineur* a tout l'air d'une étude préparatoire pour le théâtre et l'orchestre, puisque l'écriture est disséminée soit de pauses et de répétitions qui créent des suspensions et des attentes, soit de roulements de timbales, de puissants passages de cuivres ou de phrases délicates adaptées aux bois. L'invention se distingue toutefois par le caractère 'double' des thèmes. Dans l'*Allegro giusto*, le premier thème est exposé en *pianissimo* dans sa nudité, pour être repris et développé, immédiatement après, en *ff* avec une instrumentation en octaves tonnantes. Le second thème part lui aussi en *pp* comme un chorale statique pour évoluer ensuite en de grands sauts dynamiques et de registre. On rencontre un principe similaire de contraste à l'intérieur du thème dans l'*Andante en Fa majeur* : la ligne mélodieuse et naïve se développe en contenant dans sa coda une sorte de 'à part' théâtrale qui commente tout bas avec une figuration rapide en *ppp* – Schubert indique à ce sujet l'emploi de "sordini", effet timbré qui doit être remplacé sur le piano à queue moderne en l'absence de la pédale spécifique. En revanche, le principe traditionnel du net contraste 'entre les thèmes' (au lieu de 'dans le thème') est récupéré dans l'*Allegro vivace* qui est à attribuer au genre 'macabre', bien présent dans les mouvements finals de Schubert. Il s'agit d'un rondo-sonate construit sur un schéma tonal par tierces, où une première idée endiablée en forme de canon s'alterne étroitement avec la suivante, tendre et suppliante. Dans la lutte, c'est le démoniaque qui l'emporte en prononçant la dernière parole ténébreuse. Remontant plus ou moins à l'époque où Beethoven achevait son corpus de sonates – entièrement et rigoureusement édité de son

vivant – la *Sonate en la mineur* fut vendue après la mort du compositeur par son frère, Ferdinand, à l'éditeur viennois Anton Diabelli, qui publia la pièce en 1839, en lui attribuant d'une manière totalement arbitraire une dénomination insensée ("Grande Sonate"), un numéro d'opus de pure fantaisie (op. 143) et, toujours à l'insu de l'auteur défunt, une dédicace à Felix Mendelssohn-Bartoldy.

Les trois Sonates composées par Schubert en 1828, dont la dernière est la *Sonate en Si bémol majeur*, ont subi de nouveau un destin analogue, toujours sur l'initiative de l'éditeur viennois. L'illustre dédicataire est cette fois Robert Schumann, qui en 1838, année de la publication, en fit la recension dans sa revue, en relevant le fait qu'on trouve dans le dernier style du très cher compositeur viennois, "beaucoup plus de simplicité dans l'invention" et "une renonciation volontaire à la nouveauté brillante". Observations qui furent généralement accueillies comme des réserves, en alimentant tout au long du XIX^e siècle une certaine défiance à l'égard particulièrement de la plus longue des trois, soit la *Sonate en si bémol*, à l'exception d'admirateurs précoces comme Johannes Brahms, qui conseillait la lecture du triptyque schubertien justement à ... Clara Schumann. Le 27 septembre 1828 est l'un des cas où l'on voudrait explorer le temps de faire machine arrière pour être là : Schubert joue ses trois dernières Sonates achevées le jour précédent. La 'schubertiade' a lieu à Vienne chez le médecin Ignaz Menz. Le compositeur est déjà malade, pas assez gravement pour renoncer à affronter une entreprise de cette taille, mais tout de même suffisamment pour passer de vie à trépas moins de deux mois plus tard, le 19 novembre, à

l'âge de 31 ans. Toutefois, l'insertion de la D 960 dans le répertoire de concert, que l'on doit en particulier à Arthur Schnabel et Eduard Erdmann, se produit au XX^e siècle, et le parcours inexorable, qui atteint de nos jours les sommets parmi les *hit* de son auteur, rappelle la réapparition puissante de certaines symphonies de Bruckner et de Mahler.

C'est à Alfred Brendel que l'on doit l'expression judicieuse selon laquelle Beethoven serait "l'architecte" tandis que Schubert serait "le somnambule". Autrement dit : si chez Beethoven le thème accumule force et énergie chaque fois qu'il se repropose, chez Schubert, en revanche, le parcours suit une dissolution progressive. Les transformations continues des thèmes, unies à l'insertion de sections 'anormales', aux modulations dans des tonalités 'lointaines', aux amplifications et aux diversions, brisent les attentes et rendent plus incertaine la direction adoptée par le morceau, qui devient plus étendu, plus imprévisible, même 'éthiquement' moins orienté. La clé du lyrisme pénétrant et intarissable qui se propage chez Schubert depuis le Lied jusqu'aux œuvres expérimentales, comme la *Sonate en Si bémol*, a été bien mise en évidence par Charles Rosen : la mélodie schubertienne ne se définit pas en séquences immuables de fréquences, mais plutôt en un cadre intervallaire en expansion continue, au sein duquel les sons se disposent en un jeu combinatoire toujours changeant. Un exemple de ce qui a été dit se vérifie parfaitement dans le thème d'exorde du *Molto moderato*, qui part en progressant timidement dans un espace très étroit (l'intervalle de quarte La-Ré), en élargissant son champ d'action à chaque réapparition. Si au départ l'identité du thème était 'doublée',

elle est maintenant en évolution permanente : c'est là, en définitive, l'aboutissement extrême du style créatif de Schubert. Autre particularité : l'exposition du vaste premier mouvement se base non pas sur deux zones tonales – l'arc tonique-dominante habituel –, mais sur trois (Sib+/fa#-/Fa+), où la zone intermédiaire contient d'une manière 'anormale' le second thème (par ailleurs très semblable au premier). Et puis il y a une infinité d'autres trouvailles extraordinaires, par exemple ce trille interlocuteur sur le sol bémol dans le registre grave du clavier, qui, dénué de toute fonction décorative, se présente pour interrompre la première phrase et réapparaît comme un convive de pierre à des moments formels décisifs du mouvement. L'*Andante sostenuto* en do# mineur nous introduit au contraire avec une efficacité visionnaire dans un climat de *Winterreise* : la main droite énonce une mélodie douloureuse à deux voix dans le registre central soutenue par la pédale de résonance (selon une rare prescription de l'auteur), tandis que la main gauche fait résonner de faibles coups d'octaves qui montent de bas en haut jusqu'à supplanter le chant, en l'enveloppant dans une sorte de brouillard harmonique. La bonne humeur revient avec le *Scherzo (Allegro vivace con delicatezza)*, malgré un Trio central ombrageux, extravagant dans le mètre et dans le rythme. La juxtaposition de trois idées très hétérogènes anime enfin le rondo-sonate final. Tout part d'un geste théâtral à la fois sévère et ironique – un Sol isolé – qui lance et interrompt à son gré le flux de la musique ; puis, une fois récupéré la fluidité de la mélodie, voilà que déferle menaçant un troisième thème en accord au rythme pointé. Page agitée et contradictoire, l'*Allegro ma non troppo* semble la métaphore sonore de

l'impossibilité de concilier des sentiments contrastants.

Arrivés au terme, un morceau nous impose encore de retourner rapidement au point de départ. Réapparue à Graz en 1962 en provenance d'un fonds contenant des copies de travaux schubertiens ayant appartenu à Josef Hüttenbrenner, ami du compositeur, la *Fantaisie en Do majeur D 605a* se compose de douze pages manuscrites non autographes. Walther Dürr, responsable de la première édition, suppose que la composition remonte à la période 1817-18, où Schubert ne dédaignait pas, à vingt ans, d'explorer la musique 'à la mode' dans la tentative de définir un style pianistique personnel. Morceau 'à la page' avec un caractère d'improvisation, la Grazer n'a pas grand chose à voir avec les fameuses 'fantaisies' composées par Schubert à un âge plus mûr, si l'on excepte une vague parenté avec la *Wanderer* pour la présence d'un motif récurrent servant de lien structurel. Un thème mélodieux en guise de nocturne, une polonaise à la manière de Hummel, une troisième idée ("dolce") qui anticipe l'allure de certains thèmes de jeunesse de Mendelssohn, puis une variation pointée du thème mélodieux, enfin une section brillante de goût weberien : ce sont là les parties saillantes de la pièce capricieuse, sujette à de fréquents changements de temps et de tonalité. Une partisane convaincue de la *Fantaisie* fut la célèbre pianiste hongroise Lili Kraus qui en donna en 1969 la première exécution moderne.

Simone Monge
Traduction de Brigitte Pasquet Gotti

DIE REVANCHE DES "SCHLAFWANDLERS"

Wer die schöpferische Entwicklung Franz Schuberts auf dem Gebiet der Klaviersonate exemplarisch nachzeichnen will, stützt sich am besten auf die beiden Werke, mit denen seine letzte, fünfjährige, von fieberhafter Kompositionstätigkeit geprägte Schaffensphase beginnt und endet: die *Sonate in a-Moll* D 784 (1823) und die *Sonate in B-Dur* D 960 (1828). Die erste ist dreisätzig, ungewöhnlich knapp und äußerst konzentriert in der dramaturgischen Anlage; die zweite ist viersätzig, weiträumig grundiert und durchdrungen von einer nie versiegenden, schweifenden Kantabilität. Auf diesen beiden – wie wir sahen, grundverschiedenen – Werken beruht zu einem nicht geringen Teil der posthume Erfolg der Schubert-Sonaten, die erst in unserer Zeit angemessen rezipiert und verstanden wurden. Tatsächlich hielt sich gegenüber dem Wiener Komponisten hartnäckig ein zweifaches Missverständnis: Einerseits wurde sein Schaffen an den Maßstäben ‚klassischer‘ Formmodelle (*Wiener Klassik*) gemessen, was zur Folge hatte, dass aus den originellen, innovativen Zügen seines Stils Mängel, bzw. handwerkliche Unzulänglichkeiten wurden; andererseits herrschte lange Zeit eine typisch ‚romantische‘ Sichtweise mit einem Hang zum Morbiden vor, die Schuberts Werk so deutete, als sei es die direkte Widerspiegelung der unzähligen Probleme (finanzielle Unsicherheit, körperliche Beschwerden, schwierige Liebesbeziehungen), die zweifellos ständige Begleiter seines kurzen,

glücklosen Lebens waren. Unbestritten ist, dass für Schubert das Komponieren, dem er sich bis zuletzt unablässig und ohne Schonung widmete, eine Art Parallelwelt darstellte, ein Refugium, in dem er Zuflucht vor den Widrigkeiten des Lebens und Balsam für seine Wunden fand – Grund genug für den Komponisten, ununterbrochen produktiv zu sein. Nicht zuletzt hiervon ist die Rede in dem herrlichen Lied *An die Musik* nach Versen seines Freundes Schober.

Bei der *Sonate in a-Moll* scheint es sich um Vorstudien zu einer Orchester- oder Schauspielmusik zu handeln. Dieser Eindruck entsteht durch die zahlreichen, über die gesamte Partitur verteilten Pausen und Wiederholungen, die eine Atmosphäre der spannungsvollen Erwartung schaffen. Dazu kommen Trommelwirbel, mächtige, ein Blechbläserensemble evozierende Passagen und weiche, an Holzbläserklänge erinnernde Phrasen. Der entscheidende Einfall besteht jedoch im ‚Doppel‘-Charakter der Themen. Im *Allegro giusto* wird das Thema unbegleitet im *pianissimo* exponiert, dann aber sogleich wiederholt und im *ff* mit donnernden Oktaven instrumental entwickelt. Auch das zweite Thema beginnt im *pp* wie ein statischer Choral und entfaltet sich dann in weiten Sprüngen, Dynamik und Register gleichermaßen betreffend. Ein ähnliches Prinzip des dem Thema innewohnenden Kontrasts findet sich im *Andante in F-Dur*: Das schlichte kantable Profil entwickelt sich nach und nach und enthält in der Coda eine Art ‚Beiseite‘, das mit einer schnellen Figuration im *ppp* halblaut

kommentiert. Schubert schreibt hier den Gebrauch von „Sordini“ (Dämpfer) vor, für deren timbrische Wirkung auf dem modernen Flügel ein Ersatz gesucht werden muss, da das entsprechende Pedal fehlt. Im *Allegro vivace* wird dagegen das traditionelle Prinzip des klaren Kontrasts ‚zwischen den Themen‘ (nicht ‚innerhalb eines Themas‘) wiederaufgenommen. Wir haben hier einen jener ‚makabren‘ Schlusssätze, die häufig bei Schubert anzutreffen sind. Der Form nach ist dieses Finale ein Sonatenrondo, aufgebaut auf einem tonalen Schema in Terzen, bei dem sich eine packende erste Idee in Kanon-Form ungestüm mit der nachfolgenden zart-flehenden ablöst, ein Kampf, in dem das Dämonische die Oberhand behält und das letzte düstere Wort spricht. Entstanden mehr oder weniger zu der Zeit, als Beethoven sein Sonaten-Ceuvre abschloss, das noch zu seinen Lebzeiten vollständig in Druck ging, wurde die *Sonate in a-Moll* nach dem Tod Schuberts von seinem Bruder Ferdinand an den Wiener Musikverleger Anton Diabelli verkauft, der das Werk 1839 veröffentlichte, wobei er ihm einen frei erfundenen, wenig sinnvollen Titel („Grande Sonate“) gab, sowie eine völlig willkürliche Opus-Zahl (op. 143) und schließlich – wiederum eigenmächtig und ohne Rücksicht auf den Willen des inzwischen verstorbenen Komponisten – eine Widmung an Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Ein ähnliches Schicksal, erneut durch das Wirken des Wiener Verlegers, ereilte die drei Sonaten, die Schubert 1828 komponiert hatte,

deren letzte die *Sonate in B-Dur* ist. Der illustre Widmungsträger ist diesmal Robert Schumann, der sie im Erscheinungsjahr 1838 in seiner Zeitschrift rezensierte, wobei er feststellte, dass im späten Stil des geliebten Wiener Komponisten „eine viel größere Einfalt der Erfindung“ und „ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit“ wahrzunehmen seien. Diese Bemerkungen wurden zumeist als Reserve aufgefasst und nährten während des ganzen 19. Jahrhunderts ein gewisses Misstrauen vor allem gegenüber dem längsten dieser drei letzten Klavierwerke, eben der *Sonate in B-Dur*. Es gab aber durchaus auch Gegenstimmen von frühen Bewunderern, darunter Johannes Brahms, der die Beschäftigung mit der Schubertschen Sonatentrias niemand anderem ans Herz legte als – Clara Schumann. Der 27. September 1828 ist einer jener Tage, an die man sich gerne zurückversetzen lassen möchte, um mitzerleben, wie Schubert seine letzten drei, am Tag zuvor vollendeten Sonaten vorträgt. Die ‚Schubertiade‘ findet in Wien im Haus des Arztes Ignaz Menz statt. Der Komponist ist schon sehr krank, aber noch so gut bei Kräften, dass er sich dieser ungeheueren Anstrengung unterziehen kann. Kaum zwei Monate später, am 19. November 1828, stirbt er im Alter von 31 Jahren. Eingang ins Konzertrepertoire fand die D 960 jedoch erst im 20. Jahrhundert – Wegbereiter Arthur Schnabel und Eduard Erdmann. Der unaufhaltsame Aufstieg dieser Werke, die heute zu den meistgespielten Schuberts gehören, erinnert an die phänomenale Wiederbelebung einiger Bruckner- und Mahlersinfonien.

Von Alfred Brendel stammt die treffende Definition, wonach Beethoven ein „Architekt“ war, Schubert dagegen „wie ein Schlafwandler komponierte“. Gemeint ist damit wohl folgendes: Während bei Beethoven das Thema bei jedem Wiederauftauchen Kraft und Energie gewinnt, geht bei Schubert der Weg in die entgegengesetzte Richtung, nämlich in die allmähliche Auflösung. Ständige Verwandlung der Themen, die Einfügung ‚anomalier‘ Sektionen, Modulationen zu ‚entlegenen‘ Tonarten, Erweiterungen und Abschweifungen durchbrechen den Erwartungshorizont und verbreiten Ungewissheit darüber, in welche Richtung sich das Stück entwickeln wird, während es sich immer weiter ausdehnt, immer unvorhersehbarer wird, ja in ‚musikmoralischer‘ Hinsicht die Orientierung zu verlieren scheint. Dem Geheimnis des tiefen, alles durchdringenden Lyrismus, der von Schuberts Liedern auf seine Instrumentalwerke – einschließlich der *B-Dur Sonate* – ausstrahlt, ist Charles Rosen auf den Grund gegangen: Eine Schubertsche Melodie ist keine ein für allemal feststehende Notenfolge, sie entsteht vielmehr in einem sich permanent ausdehnenden Intervallbereich, innerhalb dessen die Töne – wie bei einem Spiel nach den Regeln der Kombinatorik – immer wieder unterschiedlich angeordnet sind. Ein perfektes Beispiel für das Ebengesagte finden wir im Eröffnungsthema des *Molto moderato*, das sich zu Beginn verhalten in einem sehr engen Bereich (dem Quartbereich a – d) bewegt, aber bei jedem Wiedererscheinen

seinen klanglichen Aktionsraum erweitert. Wenn früher die Identität des Themas durch ‚Doppelgestalt‘ geprägt war, befindet es sich nun in kontinuierlicher Evolution: Hierin besteht letztlich die schöpferische Errungenschaft von Schuberts reifer Musik. Eine weitere Besonderheit: Die Exposition des weiträumigen ersten Satzes entwickelt sich nicht unter Berücksichtigung von zwei Tonarten – die herkömmliche Tonika-Dominantbeziehung –, sondern über drei harmonische Stationen (B-Dur/fis-Moll/F-Dur) hinweg, wobei die mittlere das (dem Hauptthema sehr ähnliche) ‚anomale‘ Seitenthema enthält. Der Satz ist zudem reich an außergewöhnlichen Einfällen, wie beispielsweise der Triller auf Ges im tiefen Register, der ohne jede dekorative Funktion plötzlich die erste Phrase unterbricht und wie ein ‚steinerner Gast‘ an formal entscheidenden Stellen des Satzes wiederkehrt. Das *Andante sostenuto* in cis-Moll versetzt uns dagegen mit visionärer Kraft in eine der *Winterreise* verwandte Stimmung. Die rechte Hand intoniert im mittleren Register eine schmerzliche Melodie für zwei Stimmen, die durch das Haltepedal getragen wird (es findet sich hier einer der seltenen Pedal-Hinweise des Komponisten), während in der Linken schwache Oktaven zu hören sind, die, aus der Tiefe aufsteigend, über den elegischen Gesang hinausklängen und ihn in eine Art harmonischen Nebel hüllen. Mit dem Scherzo (*Allegro vivace con delicatezza*) kehrt der spielerisch-humorvolle Ton zurück trotz eines schroffen Trios im Mittelteil, das sich durch rhythmisch-metrische Extravaganz

auszeichnet. Das abschließende Sonatenrondo wird belebt durch die Gegenüberstellung dreier sehr heterogener Ideen. Am Beginn steht eine strenge und gleichzeitig ironische Theater-Geste – ein isoliertes G –, das den Gang der Musik nach Belieben antreibt oder unterbricht. Kaum hat der Satz dann zu einer anmutig dahinfließenden Kantabilität gefunden, bricht drohend ein drittes akkordisches Thema mit punktiertem Rhythmus hervor. Dieses *Allegro ma non troppo* ist ein unruhiges, widersprüchliches Stück, gleichsam eine klangliche Metapher für die Unmöglichkeit, gegensätzliche Gefühle miteinander zu vereinbaren.

Das letzte Werk führt uns schließlich zu Schuberts künstlerischen Anfängen zurück. 1962 in einem Fundus in Graz aufgetaucht, der Abschriften von Schubertwerken enthielt, die Josef Hüttenbrenner, einem Freund des Komponisten, gehörten, besteht die *Fantasia in C-Dur D 605a* aus zwölf nicht autographen handgeschriebenen Seiten. Walter Dürr, der die Erstausgabe besorgte, datiert die Komposition in die Zeit 1817-18, in eine Phase also, in der sich der zwanzigjährige Schubert nicht zu schade war, auf der Suche nach einem eigenen pianistischen Stil die Musik ‚à la mode‘ zu erkunden. Als dem Zeitgeschmack verhaftetes Stück improvisatorischer Natur hat die *Grazer Fantasia* wenig gemein mit den berühmten ‚Fantasien‘, die Schubert später komponierte. Nur das die gesamte Struktur zusammenhaltende, wiederkehrende Motiv legt eine entfernte Verwandtschaft mit der

Wandererfantasia nahe. Ein kantables, nocturne-artiges Thema, eine Polonaise im Hummelschen Stil, ein dritter Einfall (*“dolce”*), der das Profil einiger Jugendthemen Mendelssohns vorwegnimmt, die punktierte Variante von Teilen des Eingangsthemas und am Ende ein rauschendes Finale im Stil C.M. von Webers: Aus diesen Bestandteilen setzt sich im wesentlichen das eigenwillige, von häufigen Tempo- und Tonartwechseln geprägte Stück zusammen. Zu den begeisterten Anhängern der *Fantasia* zählte die berühmte ungarische Pianistin Lili Kraus, die sie 1969 zum ersten Mal in unserer Zeit wieder aufführte.

Simone Monge
Übersetzung: Eva Lindenmayer

LIVE RECORDING

Salone Bolognini, San Domenico, Bologna, Italy, 13 June 2016

Executive & Recording Producer: Alberto Spano

Tonmeister: Roberto Furlan

Digital editing & Mastering: Corrado Ruzza

Steinway & Sons Grand Piano, Model D 274 No. 603266 (Hamburg 2016)

Piano technician: Fabio Angeletti

Special thanks to: Bologna Festival, Centro San Domenico, Mario Messinis, Maddalena da Lisca, Maria Campone, Enrico Regazzoni, Veronica Fornasari, Stefano Giacovelli.

www.mariaperrotta.com

DDD

Universal Music Classics & Jazz, a division of Universal Music Italia srl

www.universalmusic.it/classica

© and © 2017 Universal Music Italia srl - Made in the E.U.

Photos: © Roberto Serra, Bologna

Artwork: Punto e Virgola, Bologna (Italy)

ALSO AVAILABLE ON **DECCA**



LUDWIG VAN BEETHOVEN
PIANO SONATAS OPP. 109, 110 & 111
CD 481 0575



JOHANN SEBASTIAN BACH
GOLDBERG VARIATIONS BWV 988
CD 481 1194



MARIA PERROTTA
PLAYS CHOPIN
CD 481 1851

DECCA