

SCHUBERT

1828

PIANO SONATAS D.958, 959, 960
3 KLAVIERSTÜCKE D.946

ALEXANDER LONQUICH

α

MENU

› **TRACKLIST**

› **DEUTSCH**

› **FRANÇAIS**

› **ENGLISH**



FRANZ SCHUBERT

(1797-1828)

CD₁

PIANO SONATA NO.19 IN C MINOR, D.958

- | | | |
|----|-----------------------|-------|
| 1. | I. ALLEGRO | 11'36 |
| 2. | II. ADAGIO | 8'03 |
| 3. | III. MENUETTO ALLEGRO | 3'46 |
| 4. | IV. ALLEGRO | 9'51 |

PIANO SONATA NO.20 IN A MAJOR, D.959

- | | | |
|----|---------------|-------|
| 5. | I. ALLEGRO | 17'50 |
| 6. | II. ANDANTINO | 8'24 |
| 7. | III. SCHERZO | 5'21 |
| 8. | IV. RONDO | 12'45 |

TOTAL TIME CD1: 84'03

CD₂

PIANO SONATA NO.21 IN B FLAT MAJOR, D.960

- | | | |
|----|--|-------|
| 1. | I. MOLTO MODERATO | 23'49 |
| 2. | II. ANDANTE SOSTENUTO | 10'59 |
| 3. | III. SCHERZO. ALLEGRO VIVACE CON DELICATEZZA | 4'02 |
| 4. | IV. ALLEGRO, MA NON TROPPO | 9'11 |

3 KLAVIERSTÜCKE, D.946

- | | | |
|----|------------------|-------|
| 5. | I. ALLEGRO ASSAI | 9'27 |
| 6. | II. ALLEGRETTO | 14'04 |
| 7. | III. ALLEGRO | 5'24 |

TOTAL TIME CD2: 67'00

ALEXANDER LONQUICH PIANO

SCHUBERT, 1828

VON ALEXANDER LONQUICH

Das Todesjahr Schuberts (er verstarb am 19. November 1828) stand, vor allem ab dem Frühjahr, im Zeichen einer immensen Schaffenskraft, verbunden mit einem gradezu frenetischem Arbeitsrhythmus. Den letzten drei Klaviersonaten kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Begonnen im Mai, gelangen sie zu ihrer endgültigen Fassung im September, zeitgleich mit dem Entwurf des Streichquintetts D 956. Im Laufe der Jahre hatte die Sonatenform für Schubert einen immer mehr betont erzählerischen Charakter angenommen. Es ist naheliegend, diese Werke wie drei Bände eines einzigen Romans zu sehen, bei dem Orte und Handlung einer fortlaufenden Geschichte sich im Gedächtnis fixieren.

Die **Sonate in c-Moll D 958** bildet eine Variante der existentiellen Grundthematiken des Liederzyklus „Winterreise“ (D911, 1827): „Mein Herz sieht an dem Himmel Gemalt sein eig'nes Bild - Es ist nichts als der Winter, Der Winter kalt und wild!“ Erster Satz, Allegro: Der Anfang spiegelt das Thema der „32 Variationen über ein eigenes Thema in c-Moll“ von Beethoven (acht Takte von geradezu unerbittlicher Logik) wider. Doch Schubert unterbricht im siebten Takt den regulären harmonischen Verlauf, wie in Panik abschweifend, so dass die gesamte Einleitungsepisode erst im 21. zum Abschluss kommt. Durch die scheinbare Heiterkeit des zweiten Themas hindurch offenbart sich nach und nach immer mehr dessen in Wahrheit resignierender Charakter. Eine anschließende Variante, gefolgt von einem sich dann beruhigenden Epilog, fällt ungemein düster aus, bestimmt von jener eigenwilligen rhythmischen Obsessivität, die so viele Passagen in Schuberts Gesamtwerk kennzeichnet. Die Durchführung erfüllt nicht den ihr traditionell vorbestimmten Zweck thematischer Ausarbeitung des Materials. Jäh startend, konzentriert sie sich auf eine Ansammlung wie ziellos hin-und herlaufenden chromatischer Figuren, vielleicht spürt man etwas von dem Schauer,

den eine Reihe von Windböen hervorrufen können. Der gleiche Tonfall wird in der Coda wieder aufgenommen, für ein Sich-dem-Unausweichlichen-fügen stehend. Zweiter Satz, Adagio: Auch hier fokussiert sich der Komponist zunächst auf ein unverkennbar beethovensches zielgerichtetes Modell, dem Adagio cantabile der op. 13 (die „Pathétique“). Im Gegensatz zur Struktur des Vorbildes führt uns Schubert sehr bald zu nachdenklichen Haltepunkten, fast um vergessen machen zu wollen, was man gerade zuvor gehört hat. Einem Seitenthema folgen unruhige Triolenfiguren, zu rabiaten Ausbrüchen führend, Gegengewicht zu Momenten völliger Aphasie. Bis zum Ende bleibt eine Grundspannung bestehen, die auch die letzten Takte nicht zu lösen imstande sind. Dritter Satz, Menuett: von Unruhe geprägt, der unregelmässige Satzbau geht Hand in Hand mit erheblichen dynamischen Kontrasten, Generalpausen unterbrechen die abschließenden Pianissimofiguren. Das Trio fungiert sozusagen als Schattenspiel, in dem sich anhäufende Achtelpausen die Melodik löchrig erscheinen lassen. Vierter Satz, Allegro: gehetzt, trübfarbig, im Rhythmus einer Tarantella gehalten und dadurch den abschließenden Sätzen der letzten beiden Streichquartette verwandt. Mittelalterliche Totentänze kommen in den Sinn. Die träumerische Süsse des Mittelteils stellt sich in ihrer zweifelhaften Konsistenz bald als Irrlicht heraus.

Am Ende der **Sonate in A-Dur D 959** findet sich ein Finale frühlingshaftem Charakters. Der Weg dahin ist weit. Erster Satz, Allegro: mir kommt der Titel des Orchesterwerks von Charles Ives, „The Unanswered Question“, in den Sinn. Die rhythmisch aktive, entschieden optimistische Eröffnungssequenz trägt, denn die formale Logik dessen, was folgt, führt auf Irrwege. Brüche und harmonische Abschweifungen kennzeichnen den ganzen Satz. Dies schließt auch das Seitenthema ein, das sich so behutsam wie fragend aufbaut, aber ein Gefühl von Unsicherheit hinterlässt. So ist auch der Schlussgruppe, nach einigen höchst dramatischen Wendungen, gefolgt von einer Generalpause, ein Hauch von Stagnation eigen. Wie schon bei der vorigen Sonate veranschaulicht die Coda die Akzeptanz einer unabwendbaren Gegebenheit. Von den Eingangstakten abgeleitet, gleichzeitig beweglich und statisch, führt sie zu einem Ruhepunkt, so dass die abschließenden

langsamen Triolenarpeggien als Vorbereitung der sich dann erschliessenden Stille fungieren. Zweiter Satz, Andantino: Wir hören ein Lied ohne Worte, abgrundtief melancholisch, von einer gleichförmig dunklen Begleitfigur getragen. Vorbildlos ist in der Musikgeschichte der Mittelteil, anfangs unsicher suchende chromatische Figuren beschleunigen sich nach und nach frenetisch, während die Dynamik sich bis zu einem nicht zu überbietenden Höhepunkt steigert, die Musik, grandiose Metapher des Chaos, scheint zu rasen. Daraufhin lässt uns Schubert mehrmals in atemloser Stille verharren, melodisch unbeständige Figuren suchen sich einen Weg zurück in die leidvolle Ruhe der Ausgangssituation, der gerade erst durchlebte Aufruhr hat jedoch Spuren hinterlassen in der jetzt unruhig vielschichtigen Begleitung, die erst gegen Ende wieder ihre ursprüngliche Gestalt annehmen darf. Wie von einem Magneten lässt sich der Komponist zum Beschluss von den tiefen Registern des Instrumentes anziehen, hier ein einleuchtend offenkundiges Bild unausweichlichen Versagens und schwerer Depression. Dritter Satz, Scherzo: Blitzschnelle Arpeggien in den hohen Lagen spiegeln verzerrt jene gerade eben wie in Zeitlupe gedämpft in den Bässen erschienenen des vorigen Satzes wider, die Stimmung, wenn auch noch immer geisterhaft, heitert sich auf. Eine schroff absteigende Tonleiter gemahnt für einen Augenblick an das vorhergegangene Unwetter. Dem Trio mit seinen heftigen rhythmischen und dynamischen Kontrasten haftet weiterhin etwas Halluzinatorisches an. Vierter Satz, Rondo: diesem ist die Sonatenform einverwoben. Das sich aussingen dürfende Thema greift auf den zweiten Satz der Klaviersonate in a-Moll, D 537 zurück. Alles steht im Zeichen einer fortwährenden Kantabilität und der von Schumann evozierten „himmlischen Länge“. Wie bereits im Scherzo wird jedoch auch hier, diesmal in der Durchführung, die Erinnerung an den „Chaosmoment“ des zweiten Satzes geweckt, verknüpft mit einer Heraufbeschwörung des ersten Satzes der Klaviersonate Op. 27 Nr. 2 (der sogenannten „Mondscheinsonate“) Beethovens. Schliesslich werden wir das Hauptthema im zögernden Pianissimo in weiter Ferne gerückt vorfinden, daraufhin platziert Schubert, nach einer Generalpause, eine wie künstlich angehängte Coda. Nun bringen die gleichen Akkordfiguren, die das Werk eröffnet haben, es zu Ende.

Dem Beginn der **Klaviersonate in B-Dur D 960** ist etwas tröstend Herbstliches eigen. Erster Satz, *Molto moderato*: Regelmässige, sich von Mal zu Mal ablösenden Achtel-, Triolen- und Sechzehntelfiguren, erzeugen eine fliessende Bewegung, bedeutungsvoll unterbrochen nur von einigen Haltepunkten. Auffällig ist vor allem ein Basstriller, der bereits im achten Takt zu hören ist, eine Art Geräusch (das „Unheimliche“ Freuds kommt mir in den Sinn). Derselbe Triller detoniert gewaltig, vom *Fortissimo* bis zum *Pianissimo* sich abschwächend, in den zwei Takten, die der Wiederholung vorausgehen und wird, untilgbar, noch zehn weitere Male nachhallen, zuletzt im resignierenden Epilog. Von Anfang an tastet sich Schubert kalkulierte vorsichtig voran, wobei er sich vor allem von Aneinanderkettungen kleiner Intervalle leiten lässt, dabei wird er allerdings schon nach der Durchführung fast alle Tonarten des Quintenzirkels durchschritten haben, bewusst in Kauf nehmend, dass der Hörer mit grosser Wahrscheinlichkeit den harmonischen Faden verliert. Das Labyrinthartige dieses Bewegungsablaufs macht gerade dieses einzigartige Stück Musik zum Faszinosum. Zweiter Satz, *Andante sostenuto*: Bewegungslos und hypnotisierend baut sich der Satz am anfänglich fast aus dem selben melodischen Material des *Adagios* aus dem Streichquintett D 956 auf, einen zweistimmigen Gesang, hier der fremdartig klingenden Molltonart angepasst. In der Begleitung scheint man dabei ein Echo der Pizzicatofiguren des zweiten Cellos des Schwesterwerks wahrzunehmen. Sowie vielleicht im Mittelteil dieses *Andantes* ein Widerhall des Liedes „Der Lindenbaum“ aus der „Winterreise“ zu finden ist, wo mir die linke Hand für das Unausweichliche einer trauermarschartigen Hartnäckigkeit zu stehen scheint. Die Reprise, auf einem verändert beweglicherem rhythmischen Muster aufgebaut, lässt den jetzt leicht erweiterten Verlauf noch ausgedrörter als vorher erscheinen. Der Abschluss des Satzes führt uns in die Dur-Region, ein für Schubert typischer Kunstgriff, ergreifendes Symbol höchster Ausweglosigkeit. Dritter Satz, *Scherzo*: Dreimal folgen Subdominanten einander, ein Stilmittel, das wir bereits vom ersten Satz kennen. Es entsteht so etwas wie der Eindruck eines Films, dessen zuvor gesehenen Szenen noch einmal mit überhöhter Geschwindigkeit wiedergegeben werden. Auch das Trio in b-Moll mit seinen aufgeregten hinkenden Basssynkopen ist äusserst verwirrend. Vierter Satz, *Allegro*

ma non troppo: Eine Frage wird gestellt, vorläufige Antworten bieten sich an, was folgt, ist eine unaufhaltsame Reise durch wechselnde Gefilde, ein nie endenwollendes Abschiednehmen scheint die Grundstimmung von allem zu bilden. Es ereignen sich einige jähzornigen Ausbrüche, im allgemeinen ist der Ton aber leicht und flüchtig, oft fast teilnahmslos ätherisch. „Ade! Du muntre, du fröhliche Stadt, ade!“ („Abschied“ aus „Schwanengesang“, D 957, zur selben Zeit entstanden). Wie bereits in der Sonate D 959 wählt Schubert, nachdem sich Motivpartikel des Hauptthemas, wie aus einem definitiven Erschöpfungszustand heraus, geradezu zur Selbstausschöpfung disponiert haben, eine rasche, ein wenig forciert klingende Coda.

Wie die Sonaten entstanden die ersten beiden der „Drei Klavierstücke“ D 946 im Mai 1828. Es besteht tatsächlich eine unbestreitbar starke stilistische Verwandtschaft. Schon die skelettartige Bewegung der Triolen im Bass des ersten Stückes in es-Moll versetzt uns in die Nähe des letzten Satzes der Sonate in c-Moll, obwohl, aufgrund der einfachen ABA-Form, alles deutlich knapper gehalten ist. Ungeduldig zieht das Allegro assai dahin, der in Dur gehaltene Abschluss löst die Spannung nicht, sondern vermittelt sogar, wenn er zum dritten und letzten Mal erklingt, das Gefühl einer endgültigen Desillusionierung. Der Mittelteil, ein Andante, steht in H-Dur. Wir haben bereits anlässlich der Sonaten erfahren, dass Schubert gerne den Haupttonarten der schnellen Sätze in den anschließenden ruhigen Sätzen oder Passagen Tonarten folgen lässt, die sich im Abstand eines grossen oder kleinen Terzintervalls zu dem zuvor Gehörten finden. Dadurch entsteht ein widersprüchlicher Eindruck von gleichzeitiger Nähe und Distanz (lediglich im Extremfall der Sonate D 960 ist der zweite Satz in einer völlig fremden, nicht verwandten Tonart angelegt). In diesem Andante stehen Tremoli und momentane rhythmische Zuckungen im starken Kontrast zu Passagen immenser harmonischer Weite, wieder einmal kreiert Schubert eine traumähnliche Atmosphäre. Diese dominiert dann gänzlich das 2. Stück, ein Allegretto in Es-Dur. Es folgt einem ABACA-Muster, der jeweilige Bewegungsmodus der einzelnen Sektionen wird bis zum Exzess durchgehalten. Die A-Sequenz ist in seiner Beschaffenheit einem Wiegenlied nahe, der B-Part in c-Moll erweist sich als unerbittlich düster und bedrohlich, schliesslich setzt der C-Teil, dank

der introvertierten Grundtonart as-Moll und der weit ausgedehnten und präzise kalkulierten rhythmischen Monotonie, gänzlich auf eine Unterbindung der alltäglichen Zeitwahrnehmung. Das letzte Stück, ein Allegro in C-Dur in ABA-Form, entstand mit grosser Wahrscheinlichkeit etwas früher. Der ungestüme, synkopierte Verlauf des knapp gehaltenen A-Parts hat seinen Ursprung in der ungarischen Volksmusik. Einen Gegensatz dazu bildet Teil B, in Des-Dur (!) gehalten, einer Art gespenstisch heiterem Tanz im halbe-Noten-Dreiertakt, der erneut mit einem gleichförmigen Rhythmus zu verzaubern weiss. Nach der wörtlichen Wiederholung der A-Sequenz beschließt eine kurze, energische Coda das Werk. Es ist durchaus nicht gesichert, ob Schubert die heute übliche Abfolge im Sinn hatte. Denkbar ist, dass er noch ein viertes Stück hinzufügen wollte, um so einen dritten Impromptu-Zyklus zu vollenden.

SCHUBERT, 1828

PAR ALEXANDER LONQUICH

L'année de la mort de Schubert, survenue le 19 novembre 1828, est marquée, notamment à partir du printemps, par une créativité artistique extraordinairement féconde, fruit d'un rythme de travail frénétique. Dans ce contexte, les trois dernières sonates pour piano occupent une place particulière. Commencées en mai, elles reçoivent leur forme définitive en septembre, en même temps que le quintette à cordes D 956. Au fil des années, la forme sonate avait pris pour Schubert un caractère de plus en plus narratif. Il est tentant de considérer le parcours de ces œuvres pour piano comme trois volumes d'un unique roman, dans lequel on pourrait distinguer les lieux et les actions d'une trame narrative continue.

La *Sonate en do mineur D 958* varie certains thèmes liés au *Voyage d'hiver* de 1827 : « Mein Herz sieht an dem Himmel / Gemalt sein eig'nes Bild – / Es ist nichts als der Winter, / Der Winter kalt und wild ! » (Mon cœur voit au ciel / sa propre image peinte – / ce n'est rien d'autre que l'hiver / l'hiver sauvage et froid !). Premier mouvement, *Allegro* : on note une ressemblance des premières mesures avec le thème des *Trente-deux variations en do mineur* de Beethoven (huit mesures d'une logique implacable). Mais Schubert, à la septième mesure, immobilise la situation harmonique pour s'en écarter ensuite, attiré comme si souvent chez lui par des perspectives inattendues, avant de conclure la phrase plus tard, à la vingt-et-unième mesure. La sérénité apparente du deuxième thème est travaillée de l'intérieur par une résignation, d'une fragilité presque physiologique. Une variante ultérieure produit un effet farouchement sombre, résultat du caractère rythmique obsessionnel particulier qui domine tant de sections de ces sonates. Suit un épilogue momentané apaisant. Le développement ne développe rien, on s'y perd dans le vide de figures chromatiques rampantes, évoquant le frisson provoqué par une série de rafales de vent. La coda semble enfin



représenter l'acceptation soumise de l'inconcevable. Deuxième mouvement, *Adagio* : ici aussi, le recours à un modèle beethovenien est évident – l'*Adagio cantabile* de l'opus 13, à l'écriture linéaire. Au contraire de son prédécesseur, Schubert crée cependant, en même temps que des errances harmoniques, de véritables points d'arrêt, presque comme pour faire oublier ce que l'on vient d'entendre. Des triolets agités, dominés par des secousses rageuses, font contrepoids à ces moments d'aphasie, sans que jamais pourtant ne se relâchent les tensions internes. Troisième mouvement, *Menuetto* : des déséquilibres dans la structure des phrases sont associés à de forts contrastes dynamiques ; et le *pianissimo* conclusif est entrecoupé de flottements. Le *Trio* fonctionne comme un jeu d'ombres, où nombre de pauses minuscules confèrent une porosité au dessin mélodique. Le quatrième mouvement, *Allegro*, est apparenté aux mouvements conclusifs des deux derniers quatuors à cordes, au rythme de tarentelle : on est tenté d'en rapprocher spontanément les danses macabres médiévales. Un épisode central d'une douceur onirique se révèle bien vite un feu follet.

La ***Sonate en la majeur D 959*** se dirige vers un finale au caractère printanier. Le premier mouvement, *Allegro*, pourrait porter le titre d'une composition célèbre de Charles Ives, *The Unanswered Question*. L'incipit joyeux, de caractère fortement assertif, induit en erreur : la logique formelle de ce qui suit résiste à toute compréhension immédiate. La musique procède par interruptions et digressions harmoniques, y compris le deuxième thème, qui s'ouvre de manière douce et interrogative, mais dont l'achèvement, après des péripéties variées et inattendues, a quelque chose de stagnant. Comme dans la sonate précédente, la coda est une figure métaphorique de l'acceptation d'une situation insoluble, créant, cette fois-ci, une couche rythmique complexe, mobile et statique en même temps ; les arpèges finaux conduisent vers un silence aigu. Le deuxième mouvement, *Andantino*, est dominé par une mélancolie abyssale. Dans la partie A, un chant douloureux se déploie avant de se refermer, en harmonie avec un accompagnement sombre et monotone. La partie B est sans précédent dans l'histoire de la musique : des chromatismes et des accélérations des valeurs rythmiques suscitent une représentation du pur chaos. La dynamique arrive à un

sommet indépassable, suivi de pauses stupéfiantes, tandis que des figures mélodiques cherchent à conduire vers un retour à l'énonciation initiale, où néanmoins la fébrilité précédente laisse des traces dans l'accompagnement complexe et agité, qui ne revient que peu à peu à celui du début. Schubert est finalement attiré comme par un aimant vers le registre le plus grave de l'instrument, signe tangible d'un sentiment inexorable d'échec et de dépression. Troisième mouvement, *Scherzo* : de rapides arpèges dans l'aigu sont comme des miroirs déformants reflétant les arpèges conclusifs du mouvement précédent, apaisant l'atmosphère, qui reste néanmoins convulsée. L'irruption d'une gamme impétueuse provoque un flash-back du tumulte survenu auparavant. Même dans le *Trio*, avec ses violentes oppositions rythmiques et dynamiques, il règne un climat véritablement hallucinatoire. Quatrième mouvement, *Rondo*, structuré selon la forme sonate, le thème en est repris de la Sonate D 537 : printemps, caractère amplement chantant, « divine longueur » (Schumann). Comme dans le *Scherzo*, mais ici au cours du développement, revient le souvenir du pandémonium précédent, associé à une évocation du premier mouvement de la sonate pour piano opus 27 n° 2 de Beethoven. Le tout s'écoule, avant une coda rapide, volontairement postiche. Les accords qui avaient inauguré l'œuvre en marquant la conclusion.

La *Sonate en si bémol* majeur D 960, automnale et lumineuse en même temps. Premier mouvement, *Molto moderato* : un mouvement continu, où alternent les croches, les triolets et les doubles-croches, crée un sentiment de flux permanent, interrompu seulement, de manière significative, par quelques interventions de caractère opposé, en premier lieu par un trille mystérieux, dès la huitième mesure, une sorte de bruit qui crée un silence (je pense au « perturbant » freudien). Il explose avec virulence dans les deux mesures qui précèdent la reprise de l'exposition, et il reviendra, irrépressible, à une dizaine d'autres reprises, avant de faire une dernière apparition à la fin de l'épilogue apaisant. Du reste, Schubert procède à tâtons, de manière calculée, se faisant guider avant tout par des enchaînements de petits intervalles, effleurant presque tout l'éventail des tonalités, jouant avec le risque de perdre le fil de son récit. Deuxième mouvement, *Andante sostenuto* : immobile, hypnotique, il présente au début le même matériau mélodique que l'*Adagio*

du quintette à cordes, un chant à deux voix, adapté à la tonalité mineure. L'accompagnement semble rappeler les pizzicatos du deuxième violoncelle du quintette – tout comme la partie B rappelle peut-être le lied *Der Lindenbaum* (le tilleul) du *Voyage d'hiver*, où, à la main gauche, je perçois le caractère d'une marche funèbre. Le retour de la partie A, sur un schéma rythmique modifié, produit un effet si possible encore plus desséché que la première fois. La conclusion est en majeur, procédé déchirant typiquement schubertien pour exprimer l'inéluctable. Le troisième mouvement, *Scherzo*, descend harmoniquement à trois reprises par des sous-dominantes, un moyen déjà employé dans le premier mouvement qui produit pour moi l'effet d'un film donnant à voir quelques moments déjà vus auparavant à vitesse accélérée. Le *Trio* en mineur, à l'allure dramatiquement boiteuse, est aussi stupéfiant. Quatrième mouvement, *Allegro ma non troppo* : question et réponse provisoire, suivies d'un voyage par des régions changeantes. Il a le caractère d'un adieu qui semble ne jamais se conclure. Son parcours ne manque pas de moments de colère, mais il y règne un ton léger, quelque peu fuyant, presque indifféremment éthéré. « Ade! du muntre, du fröhliche Stadt, ade! » – « Adieu ! ville animée, ville joyeuse, adieu ! » (*Abschied*, Adieu, lied du *Schwanengesang*, composé à la même période). Comme dans la sonate D 959, après l'épuisement définitif du thème principal, privé de toute énergie vitale, Schubert opte pour une coda rapide, mettant ainsi, avec une exagération soigneusement mesurée, le dernier mot à son discours.

Les deux premiers des trois *Klavierstücke* D 946 ont été conçus en mai 1828, comme les sonates. Le langage musical de ces œuvres contemporaines présente une forte parenté indéniable. Le mouvement squelettique des triolets de basse dans la première pièce en *mi* bémol mineur nous projette d'emblée au voisinage du finale de la *Sonate* en *do* mineur, même si sa forme claire en ABA nous conduit à une écoute plus synthétique. Tout l'*Allegro assai* a quelque chose de sinistrement pressé, sa conclusion en majeur n'affaiblit pas la tension mais suggère même, quand elle revient pour la troisième et dernière fois, une défaite définitive. La section B, *Andante*, est en *si* majeur. Comme nous l'ont appris les sonates, Schubert, dans les passages calmes qui suivent les sections rapides, aime juxtaposer aux tonalités principales des tonalités de base distantes

d'une tierce majeure ou mineure de ce que l'on vient d'entendre. Il crée ainsi une apparence paradoxale de proximité et d'éloignement en même temps (le cas extrême de la Sonate D 960 est le seul où le deuxième mouvement est entièrement étranger à la tonalité du premier). Ici, des trémolos et différentes figures rythmiques saccadées, contrastant avec des moments de grand calme harmonique, rendent l'atmosphère une fois encore assez onirique, dimension qui domine entièrement la deuxième pièce, un *Allegretto* en *mi* bémol majeur. Sa forme est en ABACA, chaque section présentant des rythmes obstinés à l'excès. La section A est un lied oscillant, souvenir d'innombrables berceuses, la section B, en *do* mineur, se révèle implacablement obscure et menaçante, la section C enfin, dans la tonalité introvertie de *la* bémol mineur, grâce à son extension et à une monotonie rythmique savamment calculée, vise à une immobilisation complète de la perception du temps. La dernière pièce, un *Allegro* en *do* majeur, de forme ABA, a probablement été écrite avant les autres. Son allure frénétique, syncopée, a ses racines dans la musique populaire hongroise. La section A est concise, en opposition à la partie B, en *ré* bémol majeur (!), qui, à nouveau, s'envoûte et nous envoûte par un rythme fixe, une espèce de danse spectrale sereine, scandée sur un rythme de deux blanches et deux noires. Après la reprise de la section A, une courte coda conclut l'ensemble avec énergie. On ne sait pas si Schubert a envisagé lui-même de placer ces pièces dans l'ordre que nous connaissons, ni s'il ne voulait pas leur ajouter une quatrième pièce, créant ainsi un troisième cycles d'impromptus.



SCHUBERT, 1828

BY ALEXANDER LONQUICH

The year of Schubert's death (which occurred on 19 November 1828) was marked, particularly from the spring onwards, by extraordinary creative fecundity, combined with a frenetic work rhythm. In this situation, the last three piano sonatas take on particular significance. Begun in May, they reached their final form in September, at the same time as the composition of the String Quintet D956. Over the years, sonata form had acquired for Schubert an increasingly epic character. It is tempting to regard the trajectory of these piano works in the same way as three volumes of a single novel, within which one may distinguish the places and actions of a continuous narrative.

Sonata in C minor D958: a variation on themes related to *Winterreise* (1827) – Mein Herz sieht an dem Himmel / Gemalt sein eig'nes Bild / Es ist nichts als der Winter / Der Winter kalt und wild!¹ First movement, Allegro: the first bars are similar to Beethoven's Thirty-two Variations in C minor (eight bars of implacable logic). But Schubert, in bar 7, immobilises the harmonic situation, and then sets out on another path, attracted, as he so often is, by unexpected prospects, before belatedly concluding the phrase at bar 21. The apparent serenity of the second theme, on the other hand, is worn down by inner resignation, yielding in an almost physiological sense. A subsequent variant of it is fierce and sombre, an effect of the peculiar rhythmic obsessiveness that dominates so many sections of these sonatas. This is followed by a momentarily acquiescent epilogue. The development does not develop at all: we get lost in the void of creeping chromatic motifs, suggesting the shiver provoked by a series of gusts of wind. Finally, the coda seems to be a subdued acceptance of the unacceptable.

1. My heart sees its own image / painted in the sky: / it is nothing but winter, / cold, savage winter!

Second movement, Adagio: here too, the use of a Beethovenian model is evident - the Adagio cantabile of the Sonata op.13, with its linear writing. Unlike his predecessor, however, in the midst of his harmonic wanderings Schubert creates genuine moments of stasis, almost as if make us forget what we have just heard – agitated triplets, dominated by angry jolts, act as a counterweight to these moments of aphasia, but the inner tensions never slacken.

Third movement, Menuetto: here we have imbalances in the periodic units, along with considerable dynamic contrasts; and the final *pianissimo* is interspersed with pauses. The Trio functions like a play of shadows and light, while numerous tiny rests give the melodic writing an impression of porosity.

Fourth movement, Allegro: this is related to the finales of the last two quartets, with their tarantella rhythm; one spontaneously associates them with the *danses macabres* of the Middle Ages. A central episode of dreamlike sweetness soon turns out to be a will-o'-the-wisp.

Sonata in A major D959: towards a vernal finale.

First movement, Allegro: this might bear the title of a famous composition by Charles Ives, *The Unanswered Question*. The joyous, highly assertive incipit is misleading: the formal logic of what follows it defies immediate understanding. It proceeds by interruptions and harmonic digressions, including the second theme, which begins in gentle, questioning fashion, but whose concluding section, after various unexpected vicissitudes, has something stagnant about it. As in the previous sonata, the coda is a metaphorical figure of the acceptance of an insoluble situation, creating, this time, a complex layer of rhythms, at once mobile and static; the concluding arpeggios lead to an intense silence.

Second movement, Andantino: this movement is dominated by abyssal melancholy. In the *A* section, a sorrowful song unfolds, only to retreat within itself, in accordance with a bleak, monotonous accompaniment. The *B* section is unprecedented in the history of music: through chromaticisms and accelerations of rhythmic values, a representation of pure chaos is set in motion. Dynamics

reach an insurmountable climax, followed by breathtaking pauses, while melodic motifs attempt to contrive a return to the opening statement, where, however, the earlier agitation has left its mark on the complicated, restless accompaniment, which returns only later to the initial figuration. Schubert is attracted as if by a magnet to the lower registers of the instrument, a tangible sign of an inescapable sense of failure and depression.

Third movement, Scherzo: rapid arpeggios in the treble act like a deforming mirror of the final arpeggios of the preceding movement, calming the atmosphere, which nevertheless remains troubled. The irruption of a precipitous scale triggers a flashback to the tumult that took place earlier. Even in the Trio, with its violent rhythmic and dynamic contrasts, it is a genuinely hallucinatory atmosphere that prevails.

Fourth movement, Rondo: this is cast in sonata form, its theme taken from the Sonata D537 – spring, broad melodies, ‘divine length’ (Schumann). But in its development, as in the Scherzo, the memory of the earlier pandemonium returns, combined with an evocation of the first movement of Beethoven’s Sonata op.27 no.2. Everything drains away, before a fast, deliberately artificial coda. The chords that began the work also mark its conclusion.

Sonata in B flat major D960: autumnal yet still luminous.

First movement, Assai moderato: a constant movement, alternating quavers, triplets and semiquavers, creates a sense of perennial flow, significantly halted only by a few interruptions of a completely different character, primarily by a mysterious trill as early as the eighth bar, a kind of clamour that generates silence after it (I think of Freud’s concept of ‘the uncanny’). It explodes with virulence in the two bars that precede the ritornello, and will reverberate, irrepressibly, on at least ten further occasions; its final appearance will be at the end of the conciliatory epilogue. For the rest, Schubert deliberately proceeds as if groping his way along, allowing himself to be guided above all by concatenations of small intervals, touching on almost the entire range of keys, playing with the risk of losing the thread of the narrative.

Second movement, Andante sostenuto: immobile, hypnotic, this movement presents at the beginning the same melodic material as the Adagio of the String Quintet, a cantabile theme in two voices, here modified to fit the minor key. The accompaniment seems to echo the pizzicato of the second cello in the Quintet, just as the *B* section perhaps echoes the song *Der Lindenbaum* from *Winterreise*, at the point where, in the left hand, I hear a funeral march looming up. The return of the *A* section, underpinned by a modified rhythmic pattern, produces an effect, if possible, even more drained than the first time. The conclusion is in the major, a typically heart-rending Schubertian manoeuvre to express a sense of ineluctability.

Third movement, Scherzo: the harmony descends three times into subdominant keys, in a device already used in the first movement, which reminds me of a film that presents moments already seen previously, now speeded up. The Trio in the minor, with a dramatically limping gait, is equally bewildering.

Fourth movement, Allegro ma non troppo: a provisional question and answer, followed by a journey through alternating zones. The character is that of a farewell that never seems to end; there is no lack of angry moments along the way, but a light, rather elusive, almost indifferently ethereal tone prevails: 'Ade! du muntre, du fröhliche Stadt, ade!'² (*Abschied* from *Schwanengesang*, written at the same time). As in the Sonata D959, after the main theme has finally been utterly exhausted and devitalised, Schubert opts for a swift coda, thus bringing his discourse to an end with carefully judged overstatement.

Like the sonatas, the first two of the three *Klavierstücke* D946 were conceived in May 1828. There is an undeniable strong kinship of musical language between these contemporary works. Already the skeletal motion of the triplets in the bass of the first piece, in E flat minor, catapults us into the vicinity of the C minor Sonata's finale, even though the limpid *ABA* form means we are starting

2. Farewell, you cheerful town, farewell.

out on a more succinct listening experience. The entire Allegro assai has something mournfully rushed about it; the conclusion in the major does not ease the tension, but even conveys, when it appears for the third and last time, the sense of a final defeat. The *B* section, Andante, is in *B* major. As we have already learned from the sonatas, in the calm episodes that follow the fast sections Schubert likes to make use of basic keys a major or minor third away from the tonic that we have heard previously, thus creating a paradoxical appearance of proximity and distance at the same time (only in the extreme case of the Sonata D960 is the second movement completely alien in key to the first). Here tremolos and anxious rhythmic figures, contrasted with moments of great harmonic calm, yet again make the atmosphere somewhat dreamlike, a dimension wholly dominant in the second piece, an Allegretto in *E* flat major. The form is *ABACA*, and the rhythms of each section are persistent to the point of excess. *A* is a swaying lied, reminiscent of countless lullabies; *B* (in *C* minor) is implacably dark and menacing; *C*, finally, in the introverted key of *A* flat minor, with its expansiveness and precisely calculated rhythmic monotony, tends towards the complete immobilisation of the perception of time. The last piece, a *C* major Allegro in *ABA* form, was probably written earlier. The frenetic, syncopated gait has its roots in Hungarian folk music. The *A* section is concise, in contrast to *B*, in *D* flat major (!), which again spellbinds itself and us on an immutable rhythm, a sort of spectrally serene dance, enunciated on a motif of two minims and two crotchets. After the return of *A*, a brief coda provides an energetic conclusion. We do not know if Schubert had in mind the present ordering of the pieces, nor if he wanted to add a fourth piece, thus creating a third cycle of impromptus.



RECORDED IN FEBRUARY AND MARCH 2017 AT VILLA SAN FERMO, LONIGO (ITALY)

PETER LAENGER RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE & ALINE LUGAND-GRIS SOURIS DESIGN & ARTWORK

PHILIPPE GONTIER COVER & INSIDE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 433 © ALEXANDER LONQUICH 2017

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2018



THE NEW WAY TO DISCOVER HIGH QUALITY CLASSICAL MUSIC

30.000 TRACKS AVAILABLE

EXCLUSIVE CONTENT

TRY NOW ON WWW.ALPHAPLAY.COM



ALPHA 433