

Volume 2

CHANDOS

# Schubert

Works for Solo Piano

Barry Douglas



Lithograph by Josef Eduard Teichner (1801 – 1837) / Mary Evans Picture Library / Imagno

A handwritten signature in cursive script, reading "Franz Schubert". The signature is written in dark ink and is positioned above the printed name.

Franz Schubert, c. 1825

**Franz Schubert** (1797 – 1828)

**Works for Solo Piano, Volume 2**

**Four Impromptus, Op. 90, D 899** (1827)

**27:00**

- |          |  |      |
|----------|--|------|
| <b>1</b> | 1 Allegro molto moderato<br>in C minor • in c-Moll • en ut mineur                      | 9:21 |
| <b>2</b> | 2 Allegro – Coda<br>in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur                   | 4:44 |
| <b>3</b> | 3 Andante<br>in G flat major • in Ges-Dur • en sol bémol majeur                        | 5:21 |
| <b>4</b> | 4 Allegretto – Trio – [Allegretto]<br>in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur | 7:23 |

**Piano Sonata, Op. post., D 959 (1828)** 42:45  
in A major • in A-Dur • en la majeur

5	Allegro	16:07
6	Andantino	9:02
7	Scherzo. Allegro vivace – Trio. Un poco più lento – Scherzo d.C.	5:06
8	Rondo. Allegretto – Presto	12:16
		<b>TT 70:00</b>

**Barry Douglas** piano

## Schubert: Works for Solo Piano, Volume 2

---

### Introduction

In November 1828, Schubert, his immune system probably weakened by six years of syphilis and its treatment with mercury, succumbed to some mysterious infection. Only a few weeks before death took him, on 19 November, he was still at the height of his powers, and at work on his last three piano sonatas. He finished them in September – three large-scale and now iconic pieces retaining the classic four-movement design which Beethoven had abandoned in his late sonatas. The A major Sonata is the second of the three.

### Four Impromptus, D 899

The Four Impromptus of D 899 were probably written in the second half of the previous year. Less ambitious in scope than the sonatas, they are miniatures in aspiration if not always in length. The title, 'Impromptu', suggesting an improvisatory character, was first used by the Czech composer Jan Václav Voříšek for works dated 1817 and 1820. The publisher applied it to this first of Schubert's two sets of four, though there is little of the

improvisation about them. While they do not altogether eschew the terse themes, contrasts of texture, and highly organised key schemes of the sonata manner, they tend to set store by more extended melody and consistency of texture. In this they seem more prophetic of the romantic outlook than indebted to classical norms. The first piece concerns itself entirely with two themes, one rather formal and march-like, in C minor, the other more warmly lyrical, in a contrasting major key. Both are worked out at leisure and each tends to assume the character of the other now and then, which is not altogether surprising or inappropriate, as they have common features not so evident in the early stages.

The trend for writing piano miniatures, which developed a niche market of its own in the romantic period, led to any number of fanciful titles, from Beethoven's 'bagatelles' (or trifles), to the 'songs without words' of Mendelssohn, the 'intermezzi' of Brahms, and the 'romances sans paroles' of the French composers. The second of Schubert's D 899 could have been called an 'étude', endless waves of right-hand triplets running to and

fro over a left hand that makes a feature of pointing up the second beat of the three-beat bar. Endless, that is, until an abrupt halt, and a plunge from the home, E flat major, to B minor for a strongly affirmative second theme, which not only retains but reinforces that second-beat emphasis. After the first theme has returned, the second returns also – but only for a short Coda, at the end of which the triplets of the ‘étude’ section drive the piece to its final cadence, completing one of those rather rare movements that begin in the major and end in the minor.

The rolling inner triplets between upper melody and steady bass of the third piece, which is perhaps the best known, might be Schubert’s tribute to the first movement of Beethoven’s so-called ‘Moonlight’ Sonata, a ‘sonata quasi una fantasia’ as Beethoven called it. The key is G flat major. Some publishers later issued the piece in G major, thus robbing it of the key-colour which Schubert probably intended and which seems almost tangible to the fingers of the playing pianist. (It is debatable whether the piece is easier to play in G major.) Schubert also chose a double time signature, as though to help the player achieve a broad onward flow while clearly articulating the harmony on the way. Owing to its eloquence based on melody, yet its rich

harmonies too, this impromptu might with some justification be hailed as the first piano work of the romantic period.

Because of its coruscating cascades in the outer sections – to which is added a fine, aspiring ‘tenor’ melody in due course – and darkly impassioned middle section in C sharp minor, the final impromptu, in A flat (minor, ending major), acts well as finale to the set.

#### **Piano Sonata in A major, D 959**

The A major Sonata opens with a chain of pillar-like blocks, almost stationary but for suggestions of purposeful harmonic movement within. An early cadence paves the way for tumbling triplets, punctuated by a punchy two-chord rhythm which, with the triplets and the addition of some tough dissonance, provides the energy to move away from the home key and into a more gently melodious second subject. After this new subject has been extended, then quietly resumed at a lower level, Schubert daringly brings back the two-chord rhythm and the triplets, working them against each other for a kind of dynamic mini-development, which in turn leads – with a touch of bravura – back to a reprise of the second subject, and a gentle breaking-down of its components.

The extended development section that now follows is built upon that second subject, placing it in new situations with new adornments. Eventually, constant rhythm in the left hand and athletic leaps across the keyboard in the right hand build a head of steam for the return of the first theme at the recapitulation, its rock-solid pillars now an effective resolution of all that pent-up energy. And when the recapitulation has run its course, an innovative masterstroke is the bar of silence, and a soft (and slightly chorale-like) restatement of the opening theme, closing with the softest reminder of those tumbling triplets – after their direction has first been inverted.

One might imagine the opening of the second movement to be a solemn boat-song, with a theme of low energy and narrow ambit that is to repeat itself in varied 'scorings'. But then, without ceremony, a single strand of melody softly rises, twists a little, then cadences in a key as distant as could be (C minor, a tritone distant from the opening F sharp minor). Are we to be given now the traditional contrasting 'B' section of an ABA structure? Schubert has no such plan. There is to be no settled key, no theme: rather a succession of ever more extravagant gestures – trills, oscillations, wild scales, circling knots of

triplets, chunky chords, strong accents, all as tonally unstable as anything in Schubert, and building in layers of *crescendo* to a sharp chord and sudden break-off. There are aftershocks, gradually subsiding; and a return to the boat-song – changed, pathetically, but beautifully – sinking at last to the depths of the piano.

Was Schubert, in that extraordinary middle section, giving voice to a soul racked by syphilis – its wretched symptoms and harsh treatment – for six years? Or was he simply setting himself the technical challenge of seeking maximum contrast between the frame of a movement and its centre? Either way, the stellar twinkling of the ensuing Scherzo takes us abruptly into another world. Back in the brightest A major, it seems to translate the spirit of the Schubert keyboard dance into sonata terms, doing so with unflinching charm and humour – despite a sudden plunging scale that jerks the music into an unexpected key, halfway in, and that could have come adrift from that previous movement's bizarre middle section. The Trio serves to remind us that the newly minted String Quintet was probably still in Schubert's mind about this time, as the texture of its slow movement – a spare dialogue of expressive scraps between violin and plucked cello around a three-part core of

a theme in the middle instruments – is here reinterpreted, to more carefree effect, the pianist's left hand etching in both the violin and the cello.

The facts that the sonata's final *Allegretto* is a reworking of a movement from the Sonata in A minor, D 537, and at the same time follows a plan clearly modelled on that of the finale of Beethoven's G major Sonata, Op. 31 No. 1, may appear a strange recipe for a Schubert finale of 1828 vintage. Yet out of this unlikely provenance there materialises one of the composer's endearing and seemingly spontaneous inventions. Schubert heads the movement 'Rondo', and it is a classic example of the by now well-established sonata-rondo scheme. A flowing rondo theme, given a double presentation, leads to the second key and theme (initiated by three repeated notes), before the rondo theme returns, and then becomes the sole topic of a resourceful development. The recapitulation begins in the 'wrong' key but quickly returns to orthodoxy. It eventually breaks off, leaving a short silence, whereupon fragments of the rondo theme are remembered in short nostalgic segments separated by silences. A *Presto* coda is crowned by a brief recall of the sonata's opening pillar-like blocks, foreshadowing later romantic trends in cyclic

form as a way of implanting an element of unity in a multi-movement work.

© 2017 Brian Newbould

Since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow, **Barry Douglas** has established a major international career. 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 Clondeboye Festival. As a soloist, he has performed with such orchestras as the London Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, RTÉ National Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Baltimore Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Hong Kong Philharmonic, Tokyo Symphony Orchestra, Russian National Orchestra, and the symphony orchestras in Sydney and Melbourne. In recital, he tours Europe, the USA, Russia, and South America, having recently performed in St Petersburg and Moscow, and as part of the St Luke's / BBC Radio 3 Beethoven series in London. As his reputation as a player / conductor continues to grow he works regularly with the



RTÉ National Symphony Orchestra, Moscow  
Philharmonic Orchestra, and Vancouver  
Symphony Orchestra, having also recently  
made successful debuts with the Academy  
of St Martin in the Fields and Orchestra dei

Pomeriggi Musicali, Milan. Barry Douglas has  
recorded extensively throughout his career  
and is now an exclusive Chandos artist.  
[www.barrydouglas.com](http://www.barrydouglas.com), [twitter.com/  
wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)



**Barry Douglas**

## Schubert: Werke für Soloklavier, Teil 2

---

### Einleitung

Im November 1828 erlag Franz Schubert, dessen Immunsystem wahrscheinlich durch sechs Jahre Syphilis und die Behandlung der Krankheit mit Quecksilber geschwächt war, einer mysteriösen Erkrankung. Nur wenige Wochen vor seinem Tod am 19. November befand Schubert sich noch auf dem Gipfel seiner Schaffenskraft und arbeitete an seinen drei letzten Klaviersonaten. Er vollendete sie im September, und es handelt sich dabei um drei groß angelegte und inzwischen ikonenhafte Stücke, welche den klassischen viersätzigen Aufbau beibehalten, den Beethoven in seinen späten Sonaten verworfen hatte. Die Sonate in A-Dur ist das zweite dieser drei Werke.

### Vier Impromptus D 899

Die Vier Impromptus D 899 entstanden wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des vorangegangenen Jahres. Sie sind in ihrem Ausmaß weniger ehrgeizig als die Sonaten und, wenn auch nicht immer in ihrer Länge, so doch was ihren Anspruch angeht, Miniaturen. Der Titel "Impromptu", der

einen improvisatorischen Charakter nahelegt, wurde zuerst von dem tschechischen Komponisten Jan Václav Voříšek für Werke aus den Jahren 1817 und 1820 verwendet. Diese erste von Schuberts zwei Vierergruppen versah der Verleger mit diesem Namen, obwohl sie wenig Improvisatorisches an sich haben. Sie scheuen zwar nicht ganz und gar die prägnanten Themen, kontrastierenden Texturen und hochgradig organisierten Tonartmuster des Sonatengenres, neigen jedoch dazu, mehr Wert auf ausgedehnte Melodien und Einheitlichkeit der Textur zu legen. Hierin scheinen sie mehr die romantische Perspektive vorwegzunehmen als den klassischen Normen verpflichtet zu sein. Das erste Stück beschäftigt sich komplett mit zwei Themen, von denen das erste recht förmlich und marschartig in c-Moll steht, während das zweite warm-lyrisch eine kontrastierende Dur-Tonart einsetzt. Beide werden in aller Ruhe ausgearbeitet, und jedes scheint ab und an den Charakter des anderen anzunehmen, was nicht völlig überraschend oder unpassend ist, da sie

Gemeinsamkeiten aufweisen, die anfänglich nicht so offensichtlich sind.

Der Trend zur Komposition von Klavier-Miniaturen, der sich während der Romantik zu einem eigenen Nischenmarkt entwickelte, führte zu einer ganzen Reihe fantasievoller Titel von Beethovens "Bagatelle" bis hin zu den "Liedern ohne Worte" Mendelssohns, den "Intermezzi" Brahms' und den "romances sans paroles" der französischen Komponisten. Das zweite Stück von Schuberts D 899 hätte mit seinen endlosen Wellen von Triolen in der rechten Hand, die über einer linken Hand hin und her laufen, welche die zweite Zählzeit in einem Dreiertakt bewusst unterstreicht, auch "Etüde" heißen können. Endlos sind sie allerdings nur bis zu einem abrupten Halt und einem Sturz aus der Grundtonart Es-Dur nach h-Moll zu einem resoluten zweiten Thema, das die Betonung auf dem zweiten Schlag nicht nur beibehält, sondern noch verstärkt. Nach der Wiederkehr des ersten Themas taucht auch das zweite wieder auf, wenngleich nur für eine kurze Coda, an deren Ende die Triolen des "Etüde"-Abschnitts das Stück seiner letzten Kadenz zuführen und damit einen jener seltenen Sätze beschließen, die in Dur beginnen und in Moll enden.

Im dritten und wohl bekanntesten Stück zollt Schubert mit den rollenden innenliegenden Triolen zwischen der Melodie in der Oberstimme und dem gleichmäßigen Bass möglicherweise dem ersten Satz von Beethovens sogenannter "Mondscheinsonate" Tribut, einer "sonata quasi una fantasia", wie Beethoven sie betitelte. Die Tonart ist Ges-Dur. Einige Verleger brachten das Stück später in G-Dur heraus und beraubten es so der tonartlichen Farbgebung, die wahrscheinlich von Schubert gewollt war und die für die Finger des spielenden Pianisten nahezu greifbar scheint. (Ob das Stück in G-Dur einfacher zu spielen ist, sei dahingestellt.) Außerdem wählte Schubert eine doppelte Taktangabe, so als wollte er dem Interpreten dabei helfen, eine breite Vorwärtsbewegung zu erreichen, gleichzeitig aber unterwegs die Harmonie klar zu artikulieren. Dank seiner auf Melodik basierenden Eloquenz, jedoch ebenso aufgrund seiner üppigen Harmonien könnte dieses Impromptu mit einer gewissen Berechtigung als erstes Klavierwerk der Romantik gelten.

Die funkelnden Kaskaden in den Außenabschnitten, denen bald eine herrliche, aufstrebende "Tenor"-Melodie hinzugefügt wird, sowie ein dunkel leidenschaftlicher

Mittelteil in cis-Moll machen das letzte Impromptu in As (zunächst Moll aber in Dur endend) zu einem gebührenden Finale für die Gruppe.

#### **Klaversonate A-Dur D 959**

Die Sonate in A-Dur beginnt mit einer Reihe säulenartiger Blöcke, die bis auf eine Andeutung entschlossener harmonischer innerer Regung fast unbewegt scheinen. Eine frühe Kadenz bereitet den Weg für fallende Triolen, die von einem ausdrucksvollen Rhythmus aus zwei Akkorden unterbrochen werden, der gemeinsam mit den Triolen sowie einigen harten Dissonanzen für die nötige Energie sorgt, um sich fort von der Grundtonart und in ein sanfter melodisches zweites Thema hinein zu bewegen. Nachdem dieses neue Thema ausgeführt und dann in reduzierter Dynamik ruhig fortgesetzt worden ist, greift Schubert beherzt auf den Zwei-Akkord-Rhythmus und die Triolen zurück und spielt sie in einer Art dynamischer Mini-Durchführung gegeneinander aus, was wiederum – mit einem Hauch von Bravour – zurück zu einer Reprise des zweiten Themas und einer sanften Aufspaltung in seine Einzelteile führt.

Die nun folgende erweiterte Durchführung ist auf diesem zweiten

Thema aufgebaut und ordnet es mit neuen Ausschmückungen neuen Situationen zu. Schließlich bauen ein konstanter Rhythmus in der linken und athletische Sprünge über die gesamte Tastatur in der rechten Hand genügend Druck auf, damit das erste Thema in der Reprise zurückkehren kann, wobei seine felsenfesten Säulen nun eine wirkungsvolle Auflösung dieser ganzen aufgestauten Energie bedeuten. Nachdem die Reprise ihren Lauf genommen hat, folgt, mit einem leeren Takt und einer leisen, ein wenig choralartigen Wiederholung des Anfangsthemas, die mit der sanftesten Erinnerung an die fallenden Triolen (in umgekehrter Richtung) endet, eine innovative Meisterleistung.

Man könnte meinen, der Beginn des zweiten Satzes sei ein getragenes Schifferlied mit einem energiearmen Thema von begrenztem Ambitus, das sich in verschiedenen "Besetzungen" wiederholt. Doch dann erhebt sich ohne große Umschweife sanft ein einzelner Melodiestrang, windet sich ein wenig und kadenziert schließlich in einer möglichst weit entfernten Tonart (c-Moll, einen Tritonus vom anfänglichen fis-Moll entfernt). Kommt jetzt der traditionelle B-Teil eines ABA-Aufbaus? Schubert verfolgt keinen derartigen Plan. Es

gibt keine feste Tonart, kein Thema, vielmehr eine Folge immer extravaganterer Gesten – Triller, Oszillationen, wilde Tonleitern, kreisende Triolen-Knoten, klobige Akkorde, starke Akzente und das alles so tonal instabil wie überhaupt bei Schubert zu erleben, sowie ein lagenweiser Aufbau des *crescendo* bis hin zu einem scharfen Akkord und plötzlichen Abbruch. Es folgen allmählich nachlassende Nachbeben und eine Wiederkehr des Schifferlieds – herzergreifend aber wunderschön verändert –, das schließlich in die Tiefen des Klaviers hinabsinkt.

Gab Schubert in diesem erstaunlichen Mittelteil einer von den schrecklichen Symptomen und der brutalen Behandlung der Syphilis seit sechs Jahren gequälten Seele eine Stimme? Oder stellte er sich selbst nur die technische Herausforderung, den größtmöglichen Kontrast zwischen dem Rahmen eines Satzes und seiner Mitte zu finden? So oder so transportiert das Sternenfunkeln des sich anschließenden Scherzos den Hörer abrupt in eine andere Welt. Zurück im strahlendsten A-Dur scheint es den Geist des Schubert'schen Klaviertanzes auf die Gegebenheiten der Sonate zu übertragen und zwar, trotz einer plötzlich stark abfallenden Tonleiter, welche die Musik auf halbem Wege in eine unerwartete

Tonart reißt und die ein Überbleibsel des bizarren Mittelteils des vorhergehenden Satzes sein könnte, mit unerschöpflichem Charme und Humor. Das Trio erinnert daran, dass Schubert zu dieser Zeit in seinen Gedanken wahrscheinlich noch bei dem frischgebackenen Streichquintett war, da die Textur dessen langsamen Satzes (eines sparsamen Dialogs aus ausdrucksvollen Fragmenten zwischen Violine und gezupftem Cello um den dreistimmigen Kern eines Themas in den Mittelstimmen herum) hier mit sorgloserer Wirkung neu interpretiert wird, wobei die linke Hand des Pianisten sowohl die Violine als auch das Cello nachzeichnet.

Der Umstand, dass es sich bei dem abschließenden *Allegretto* der Sonate um die Überarbeitung eines Satzes der Sonate in a-Moll D 537 handelt, es gleichzeitig aber einem Plan folgt, der sich eindeutig das Finale von Beethovens G-Dur-Sonate op. 31 Nr. 1 zum Vorbild nimmt, mag ein seltsames Rezept für ein Schubert-Finale des Jahrgangs 1828 scheinen. Und dennoch entsteht aus diesen unwahrscheinlichen Ursprüngen eine jener für den Komponisten so typischen liebenswerten und scheinbar spontanen Erfindungen. Schubert überschreibt den Satz "Rondo", und es handelt sich um ein

klassisches Beispiel des zu jenem Zeitpunkt gut etablierten Sonatenrondo-Schemas. Ein fließendes Rondo-Thema wird zweimal präsentiert und führt zur zweiten Tonart und zum zweiten Thema (das mit drei wiederholten Tönen beginnt), bevor das Rondo-Thema wiederkehrt und dann zum einzigen Gegenstand einer einfallsreichen Durchführung wird. Die Reprise beginnt in der "falschen" Tonart, kehrt jedoch bald zum Gewohnten zurück. Sie bricht schließlich ab und hinterlässt einen Moment der Stille, woraufhin in kurzen, nostalgischen, von Unterbrechungen unterteilten Segmenten an Fragmente des Rondo-Themas erinnert wird. Eine Coda im *Presto* wird von einem kurzen Rückblick auf die säulenartigen Blöcke des Anfangs bekrönt und deutet so spätere romantische Entwicklungen an, welche in der zyklischen Form eine Möglichkeit sahen, ein Element der Geschlossenheit in ein vielsätziges Werk einzuführen.

© 2017 Brian Newbould

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seit er 1986 beim Internationalen Tchaikowsky-Wettbewerb für Klavier in Moskau den ersten Preis gewann, hat **Barry Douglas** eine bedeutende internationale

Laufbahn eingeschlagen. 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 Clandeboye Festivals. Als Solist hat er mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre philharmonique de Radio France, dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Baltimore Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-Orchester, dem Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, dem Hong Kong Philharmonic, dem Tokyo Symphony Orchestra, dem Russischen Nationalorchester und den Sinfonieorchestern von Sydney und Melbourne konzertiert. Außerdem gibt Barry Douglas Klavierabende in ganz Europa, den USA, Russland und Südamerika und trat kürzlich in Sankt Petersburg und Moskau, sowie im Rahmen der St Luke's / BBC Radio 3 Beethoven-Reihe in London auf. Sein Ansehen als Pianist und Dirigent wächst stetig, und er arbeitet regelmäßig mit dem RTÉ National Symphony Orchestra, dem Moskauer Philharmonie-Orchester sowie dem Vancouver Symphony Orchestra zusammen und debütierte kürzlich erfolgreich mit der Academy of St Martin in

the Fields sowie dem Orchestra dei Pomeriggi  
Musicali, Mailand. Barry Douglas hat im  
Laufe seiner Karriere zahlreiche Aufnahmen

eingespielt und ist jetzt exklusiv bei Chandos  
unter Vertrag. [www.barrydouglas.com](http://www.barrydouglas.com),  
[twitter.com/wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)



© Ekaterina Kraynova

**Barry Douglas**

## Schubert: Œuvres pour piano solo, volume 2

---

### Introduction

En novembre 1828, Schubert succomba à une mystérieuse infection, son système immunitaire étant probablement affaibli par six années de syphilis et son traitement au mercure. Juste quelques semaines avant que la mort ne l'emporte, le 19 novembre, il était encore au sommet de son art et travaillait à ses trois dernières sonates pour piano. Il les termina en septembre – trois morceaux de grande envergure, aujourd'hui emblématiques, qui conservent le plan classique en quatre mouvements abandonné par Beethoven dans ses dernières sonates. La Sonate en la majeur est la deuxième des trois.

### Quatre Impromptus, D 899

Il écrivit sans doute les Quatre Impromptus, D 899, au cours de la seconde moitié de l'année précédente. D'une portée moins ambitieuse que les sonates, ce sont des miniatures dans leurs aspirations et, la plupart du temps, dans leurs dimensions. Le titre, "Impromptu", qui implique un caractère improvisé, fut utilisé pour la première fois par le compositeur tchèque Jan Václav

Voříšek pour des œuvres datées de 1817 et de 1820. L'éditeur l'appliqua à ce premier des deux recueils de quatre pièces de Schubert, bien qu'il y ait peu d'improvisation à leur endroit. Si elles n'évitent pas complètement les thèmes succincts, les contrastes de texture et les schémas de tonalités très organisés comme dans une sonate, elles donnent plutôt de l'importance à une mélodie plus étendue et à la consistance de la texture. En cela, elles annoncent davantage la conception romantique qu'elles ne se situent dans l'héritage des normes classiques. La première pièce se concentre entièrement sur deux thèmes, l'un assez formel et proche d'une marche, en ut mineur, l'autre plus chaleureusement lyrique, dans une tonalité majeure contrastée. Tous deux sont longuement élaborés et chacun a tendance à prendre, de temps à autre, le caractère de l'autre, ce qui n'a rien de vraiment surprenant ou inapproprié, car ils ont des caractéristiques communes pas si évidentes d'emblée.

La mode consistant à écrire des miniatures pianistiques, qui développa un marché spécialisé bien spécifique à l'ère romantique,



donna lieu à d'innombrables titres pleins d'imagination, des "bagatelles" de Beethoven, aux "Lieder ohne Worte" de Mendelssohn, aux "intermezzos" de Brahms et aux "romances sans paroles" des compositeurs français. Le deuxième impromptu, D 899, de Schubert aurait pu s'appeler "étude", avec ses vagues incessantes de triolets qui vont et viennent rapidement à la main droite sur une main gauche qui s'applique à faire ressortir le deuxième temps d'une mesure à trois temps. Des vagues incessantes, enfin, jusqu'à un arrêt brusque et un plongeon de la tonalité d'origine, mi bémol majeur, dans celle de si mineur pour un second thème très affirmatif, qui ne se contente pas de conserver cette accentuation sur le deuxième temps, mais la renforce. Après le retour du premier thème, le second revient aussi – mais seulement pour une courte coda, à la fin de laquelle les triolets du passage qui ressemble à une étude mènent le morceau à sa cadence finale, mettant fin à l'un de ces mouvements relativement rares qui commencent en majeur et se terminent en mineur.

Les triolets internes chaloupés entre la mélodie supérieure et la basse régulière de la troisième pièce, qui est peut-être la plus connue, pourraient être un hommage de Schubert au premier mouvement de la

Sonate "au clair de lune" de Beethoven, une "sonata quasi una fantasia" comme l'appelait Beethoven. La tonalité est sol bémol majeur. Certains éditeurs l'éditèrent ensuite en sol majeur, la privant ainsi de la couleur de cette tonalité sans doute voulue par Schubert et qui semble presque tangible aux doigts du pianiste (on peut se demander si ce morceau est plus facile à jouer en sol majeur). Schubert choisit aussi un double chiffrage des mesures, comme s'il voulait aider l'instrumentiste à mettre en valeur la progression d'un large flux tout en articulant clairement l'harmonie en cours de route. À cause de son éloquence basée sur la mélodie, mais aussi de ses riches harmonies, cet impromptu pourrait être salué, non sans raison, comme la première œuvre pour piano de l'ère romantique.

Avec ses cascades étincelantes dans les sections externes – auxquelles s'ajoute de temps à autre une belle mélodie "ténor" potentielle – et sa section centrale sombre et passionnée en ut dièse mineur, le dernier impromptu, en la bémol (mineur, mais qui se termine en majeur), sert bien de finale au recueil.

#### **Sonate pour piano en la majeur, D 959**

La Sonate en la majeur commence par une série de blocs qui constituent de véritables

piliers, presque statiques sauf à laisser supposer quelque mouvement harmonique intentionnel en son sein. Une première cadence ouvre la voie à des triolets qui tombent en cascade, ponctués par un rythme décidé sur deux accords qui, avec les triolets et l'ajout d'une dissonance assez dure, donne l'énergie nécessaire pour quitter la tonalité d'origine et entrer dans un second sujet plus doucement mélodieux. Une fois ce second sujet largement exposé puis repris calmement dans le grave, Schubert revient de manière audacieuse à la ponctuation rythmée sur deux accords et aux triolets qui s'affrontent dans une sorte de mini développement dynamique, qui à son tour ramène – avec une touche de bravoure – à une reprise du second sujet et à une douce disparition de ses composantes.

Le développement prolongé qui suit est construit sur ce second sujet, qui se trouve placé dans de nouvelles situations avec de nouveaux ornements. Finalement, un rythme constant à la main gauche et des sauts athlétiques d'un bout à l'autre du clavier à la main droite font monter la pression pour le retour du premier thème à la réexposition, ses piliers solides comme le roc devenant maintenant une résolution efficace de toute cette énergie contenue. Et une fois terminée la réexposition, l'insertion d'une mesure

de silence est une idée de génie novatrice suivie d'une réexposition douce et légère du thème initial (un peu comme un choral) qui se termine sur un rappel très doux de ces cascades de triolets – après en avoir d'abord inversé le sens.

On pourrait considérer le début du deuxième mouvement comme une barcarolle solennelle, avec un thème peu énergique et de portée restreinte qui se répétera sous diverses formes. Mais ensuite, sans cérémonie, un simple brin de mélodie s'élève doucement, oscille légèrement, puis arrive sur une cadence dans une tonalité aussi éloignée que possible (ut mineur, à un intervalle de triton du fa dièse mineur initial). Schubert nous donnera-t-il maintenant la traditionnelle section contrastée "B" d'une structure ABA? Il n'en a pas l'intention. Il ne doit y avoir aucune tonalité installée, aucun thème: plutôt une succession de gestes toujours plus extravagants – des trilles, des oscillations, des gammes délirantes, des petits groupes de triolets qui tournent en rond, des accords solides, des accents forts, tous plus instables sur le plan tonal que nulle part ailleurs chez Schubert, et menant en couches successives *crescendo* à un accord dans l'aigu et à une cassure soudaine. Les retombées qui suivent ramènent peu à peu le calme, et la barcarolle revient – modifiée, de manière

pathétique, mais magnifiquement – qui sombre enfin dans les profondeurs du piano.

Dans cette extraordinaire section centrale, Schubert exprimait-il une âme torturée depuis six ans par la syphilis – ses symptômes épouvantables et son dur traitement? Ou se mettait-il simplement au défi technique de chercher un maximum de contraste entre l'ossature d'un mouvement et son point focal? De toute façon, le scintillement stellaire du Scherzo suivant nous transporte brusquement dans un autre monde. De retour dans la très brillante tonalité de la majeur, il semble traduire cet esprit schubertien de la danse pour clavier en termes de sonate, avec un charme et un humour à toute épreuve – malgré une soudaine gamme plongeante qui tire brusquement la musique dans une tonalité inattendue, au beau milieu, et qui aurait pu se détacher de cette étrange section centrale du mouvement précédent. Le trio sert à nous rappeler qu'à cette époque Schubert pensait sans doute encore à son tout nouveau Quintette à cordes, car la texture de son mouvement lent – un dialogue dépouillé fait de bribes expressives entre un violon et un violoncelle *pizzicato* autour des trois parties du cœur thématique aux instruments médians – est ici réinterprétée avec un effet plus insouciant, la main gauche

du pianiste reproduisant le violon comme le violoncelle.

Pour un finale de Schubert de l'année 1828, il peut paraître surprenant que l'*Allegretto* final de cette sonate soit un remaniement d'un mouvement de la Sonate en la mineur, D 537, et suive en même temps un plan clairement modelé sur celui du finale de la Sonate en sol majeur, op. 31 no 1, de Beethoven. Pourtant, si l'on fait abstraction de cette provenance improbable, on voit se matérialiser ici l'une des inventions attachantes et apparemment spontanées du compositeur. Schubert intitule ce mouvement "Rondo" et il s'agit d'un exemple classique du plan sonate-rondo alors bien établi. Un thème de rondo fluide, avec une double présentation, mène à la seconde tonalité et à un second thème (lancé par trois notes répétées), avant le retour du thème du rondo, qui devient ensuite le seul sujet d'un développement ingénieux. La réexposition commence dans la "mauvaise" tonalité, mais revient vite à l'orthodoxie. Elle s'arrête finalement, laissant un court silence, après quoi des fragments du thème du rondo sont rappelés en courts segments nostalgiques séparés par des silences. Une coda *Presto est* couronnée par un bref rappel des blocs-piliers du début de la sonate, présageant des tendances romantiques ultérieures en forme

cyclique comme moyen d'implanter un élément d'unité dans une œuvre en plusieurs mouvements.

© 2017 Brian Newbould

Traduction: Marie-Stella Pâris

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au Concours Tchaïkovsky de Moscou en 1986, le pianiste **Barry Douglas** a développé une importante carrière internationale. 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 Clondeboyne Festival. Il s'est produit en soliste avec des orchestres tels que le London Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le RTÉ National Symphony Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, 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 et les orchestres symphoniques de Sydney et de Melbourne. Il se produit en récital lors de tournées en Europe, aux États-Unis, en Russie et en Amérique du Sud, et a joué récemment à Saint-Petersbourg et à Moscou ainsi que dans le cadre de la série Beethoven des St Luke's / BBC Radio 3 à Londres. Tandis que sa réputation de pianiste / chef d'orchestre ne cesse de grandir il travaille régulièrement avec le RTÉ National Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou et le Vancouver Symphony Orchestra; récemment il a aussi fait des débuts très acclamés avec l'Academy of St Martin in the Fields et l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali à Milan. La discographie de Barry Douglas est très étendue, et il enregistre maintenant en exclusivité pour Chandos. [www.barrydouglas.com](http://www.barrydouglas.com), [twitter.com/wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)

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

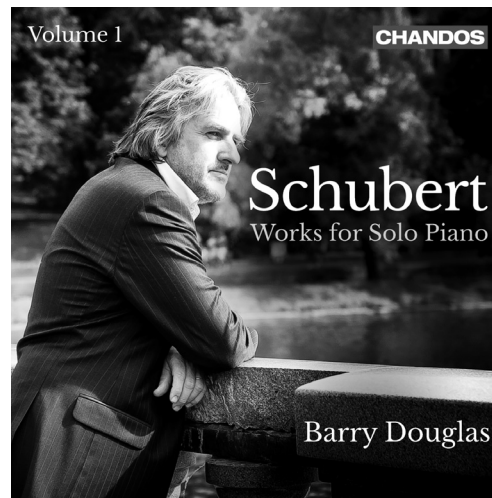
For information about any of the  
1st-, 2nd-, 3rd- & 4th-level courses offered

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

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

Also available

---



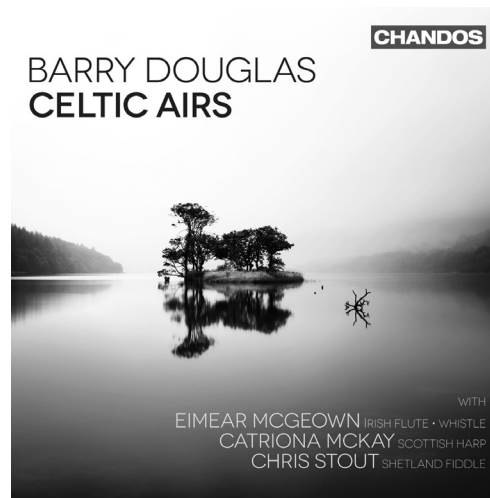
CHAN 10807

Schubert  
Works for Solo Piano, Volume 1



Also available

---



CHAN 10934

Celtic Airs



Also available

---



CHAN 10716

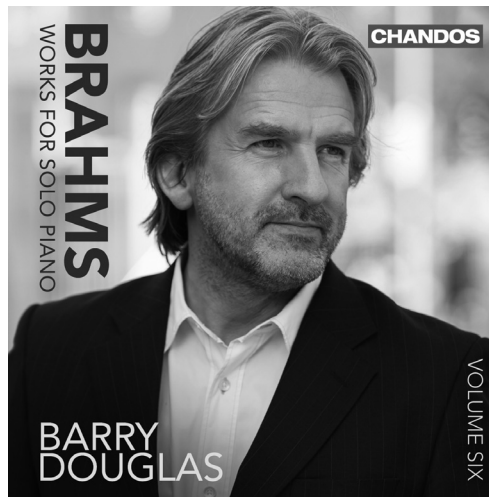
Brahms  
Works for Solo Piano, Volume 1





Also available

---



CHAN 10903

**Brahms**  
Works for Solo Piano, Volume 6



You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://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](mailto:bchallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,  
Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://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 (578 346) grand piano courtesy of the CIT Cork School of Music  
Piano Technician: Christopher Terroni

Special thanks to David Slevin, 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;  
4 and 5 February 2016

**Front cover** Photograph of Barry Douglas © Ekaterina Kraynova

**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2017 Chandos Records Ltd

© 2017 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10933

# Franz Schubert

(1797–1828)

## Works for Solo Piano, Volume 2

- |     |  |          |
|-----|--|----------|
| 1-4 | Four Impromptus, Op. 90,<br>D 899 (1827)   | 27:00    |
| 5-8 | Piano Sonata, Op. post.,<br>D 959 (1828)<br>in A major • in A-Dur • en la majeur | 42:45    |
|     |  | TT 70:00 |

Barry Douglas piano

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



© 2017 Chandos Records Ltd © 2017 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUBERT: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 2 – Douglas

CHANDOS  
CHAN 10933

SCHUBERT: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 2 – Douglas

CHANDOS  
CHAN 10933

