

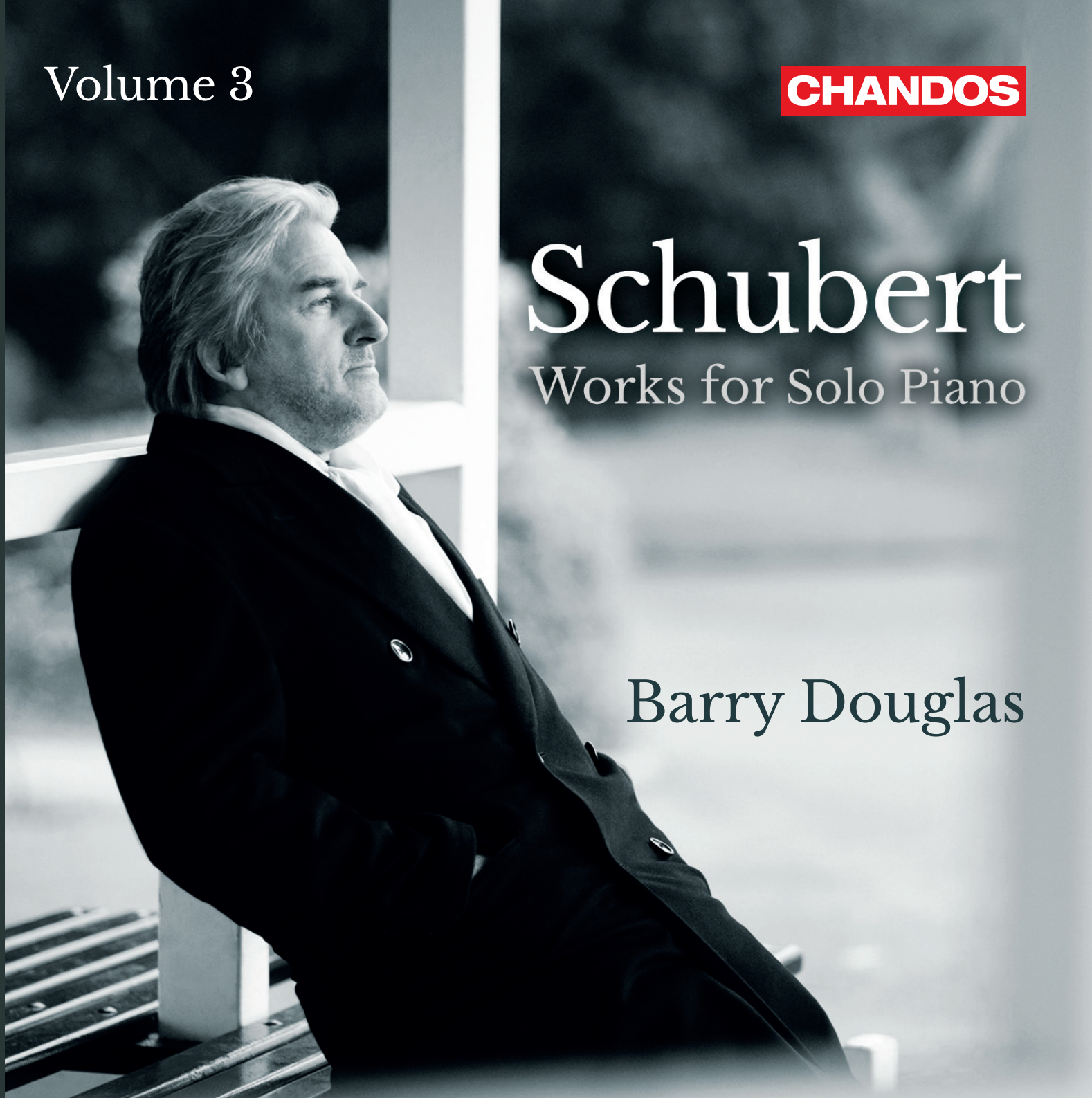
Volume 3

**CHANDOS**

# Schubert

Works for Solo Piano

Barry Douglas





Drawing by Moritz von Schwind (1804–1871) / Collection of Wilhelm Kempff / AKG Images, London

Franz Schubert, at the piano

## Franz Schubert (1797–1828)

### Works for Solo Piano, Volume 3

#### Piano Sonata, Op. post., D 958 (1828) 32:10 in C minor • in c-Moll • en ut mineur

1	Allegro	11:12
2	Adagio	8:31
3	Menuetto. Allegro – Trio – Menuetto D.C.	2:57
4	Allegro	9:19

#### Six Moments musicaux, Op. 94, D 780 (1823–28) 31:58

##### Book 1

5	1 Moderato in C major • in C-Dur • en ut majeur	6:30
6	2 Andantino in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	6:26
7	3 Allegretto moderato in F minor • in f-Moll • en fa mineur	1:43

	Book 2	
8	4 Moderato – Coda in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur	5:54
9	5 Allegro vivace in F minor • in f-Moll • en fa mineur	2:13
10	6 Allegretto – Trio – Allegretto D.C. in A flat major • in As-Dur • en la bémol majeur	9:09
11	<b>Sei mir gegrüßt, D 741</b> (1821 – 22) No. 1 from <i>Drei Lieder</i> , Op. 20 Transcribed for piano and published as No. 1 from <i>12 Lieder von Franz Schubert, S 558</i> (1837 – 38) by Franz Liszt (1811 – 1886) Lento	5:19
12	<b>Auf dem Wasser zu singen, Op. 72, D 774</b> (1823) Transcribed for piano and published as No. 2 from <i>12 Lieder von Franz Schubert, S 558</i> by Franz Liszt Moderato	4:11

TT 74:00

Barry Douglas piano



© Benjamin La Iovga Photography

Barry Douglas

### Schubert: Works for Solo Piano, Volume 3

---

#### Six Moments musicaux, D 780

There is no reason to suspect that when Leidesdorf published six short pieces by Franz Schubert (1797 – 1828) in one volume under the title ‘Six Moments Musicaux’ (which he mistakenly spelt as ‘Six Momens Musicals’) in 1828 he was encouraged to do so – or to apply that title – by the composer. There is no sort of organic unity or cyclic intent across the set, the pieces being evidently composed at different times, from 1823 onwards. Two of them had already been published separately, No. 3 as ‘Air russe’ and No. 6 as ‘Plainte d’un troubadour’ – titles not necessarily Schubert’s own. The six pieces display well-differentiated character, and may well have been conceived to exploit the then-current vogue for short character pieces, in the wake of those by the Bohemians Václav Jan Křtitel Tomášek (1774 – 1850) and Jan Václav Voříšek (1791 – 1825), and the early Op. 33 set of ‘Bagatelles’ (Trifles) by Beethoven.

The first and sixth pieces adopt the usual form of a ‘minuet and trio’ (one binary-form piece enclosed, as a ‘trio’, within another). Although they happen to be in triple time,

they are not particularly minuet-like in bearing. No. 1, intriguingly, mixes elegant strains with choppy thoughts, offset by a ‘trio’ displaying lyrical lines (marked *cantabile*) and more romantic patterned accompaniments, adding suggestions of horn calls. No. 6 alternates pathos, yearning, and a moment or two of angst, despite being in a major key – achieving its effect rather by suspended melodic notes and harmonic inflection.

No. 2 prefers an ABABA design. The initial three-note upbeat rhythm leading to a long downbeat heralds a gentle, relaxed contemplation in A flat major. The F sharp minor key of the B section is not exactly close. Schubert navigates smoothly towards it the first time, but allows it to arrive as a shock the second time, occasioning the only sustained *forte* in an otherwise even-tempered piece.

The provenance of the third ‘Moment’ (incidentally the shortest of the six) is unclear. Whoever labelled it ‘Air russe’ may have heard it as a laid-back Ukrainian gopak (or hopak) or found some other echo of Slavonic folklore in it. The music dances, on a regular ‘oom-pah’

in the left hand, but tenderly and thoughtfully, smiling here and there. The neo-baroque provenance of the minor-key counterpoint that sparks off No. 4 is unmistakable (it feels almost like a Bach prelude under the fingers) but as the music unfolds, Schubert bends the idiom towards the romantic sensibility that was in the air in the 1820s and indeed had been infusing his style for some time. The enclosed 'trio', in the major, proposes a quite different 'three-legged' rhythm, and clings to it. A tiny Coda lays both elements to rest.

The fast duple time of No. 5 may well have some remote dance or folk background, but its obsession with dactylic rhythm (long-short-short) is Schubertian enough, and the occasional contrasts in pairs of long notes coupled with a few quicksilver key shifts in mid-course make it a breathless mini-drama in its own terms, manifesting a dash of impatience that Beethoven might have recognised as his own.

#### **Piano Sonata in C minor, D 958**

If the Sonata in C minor does not at once vouch its authorship, that is because the echoes of Beethoven's Thirty-two Variations in C minor (WoO 80) are hard to eradicate, for a few moments at least. But Schubert soon takes possession. These occasional nods to

Beethoven in the later works usually come in the nature of homage, sometimes conscious but not necessarily. It is quickly evident that this is a sonata, not a theme for variations, even if the variant of the first theme that soon follows still has not quite banished memories of the 'Beethoven-in-C-minor' manner. This variant (not variation) melts into something more lyrical, before coming up to the cadence-followed-by-short-silence that tells us a second subject already waits in the wings. This second theme, in the conventional relative major key, shares with some other Schubert second subjects (such as that in the 'Unfinished' Symphony) a tendency to circle around a narrow ambit of notes. It soon leads into a choppy minor-key version of itself, and after a touch of bravura a short closing theme settles into repeated, tapering cadences.

From this point, Schubert embarks on one of his most daring and unpredictable developments, taking a semitone rise, heard repeatedly in the bass in the closing throes of the exposition, and letting it lead him via at least one harmonic shock to an unlikely D major, at which point that semitone idea is woven into a new, short, snaking theme deep in the bass, which takes over and finds a mysterious path back to C minor for the recapitulation. And before the first theme



arrives in that key, it is subtly signposted in the bass by its rhythm, long chromatic scales twisting above.

A regular recapitulation follows; but perhaps unexpectedly Schubert brings the movement to its conclusion with a coda that finds new possibilities in that snaking theme. He still had new slants on sonata structure to offer in the last three piano masterpieces.

The slow movement, a true *Adagio*, is simpler in its outward form (we may call it a kind of short rondo, ABABA). A noble major-key theme gives way to an unsettled one (B) in a minor key, to which are added pulsating rhythms and sharper accents. When this B section returns, its dramatic possibilities are expanded. When A returns it acquires a new lightly treading bass, but this is soon discarded in favour of a hushed and solemn final reprise (Schubert giving it his rare and special *ppp* marking) containing some echoes in remote key areas before a decisive close.

The opening section of the short minuet has a subtly elusive structure, but the varied version of it that ends the second section is punctuated by silent bars which help to clarify that structure. There is nothing elusive about the trio, a charming keyboard dance, delicately wrought and unproblematic.

The way is now cleared for a racy, athletic, and expansive finale. In a fast six-eight time, it sets off in its C minor, sniffs out some other keys, soon returns to C (but now C major), and is dramatically arrested by rocketing scales and cadence chords in neighbouring D flat major. The last two of these chords provide the falling two-note germ from which a second subject now sets forth. And this theme in turn spawns others, including a warmly lyrical one, although the pulsations quietly persist below it. Seamlessly the music passes into a development, and a recapitulation which leads into a coda in which the first theme appears yet again for a short romp to a decisive final cadence.

#### **Sei mir gegrüßt, D 741 (transcr. Liszt)**

The two songs transcribed for solo piano by Liszt are among the twenty or so that he chose to treat in this way. Was it cavalier of him to do so, removing what was the source of inspiration of such music, its poetic text? Well, as Schubert himself transcribed his own *Sei mir gegrüßt* (D 741), as part of his Fantasy in C for violin and piano (D 934), perhaps this goes a little way to conferring licence on others to do the same. Schubert also recycled others of his songs for an instrumental medium, as is well known. Sometimes he was



asked to; at other times he appears to have decided for himself. His songs had gained a considerable following among his friends and the Viennese populace, who knew little of his great instrumental works. He evidently enjoyed the freedom to 'release' some of them from their verbal text and unlock their potential for development along different lines.

Liszt clearly loved some of the songs, at any rate, and treated them with respect as well as affection. He honoured the melodic and harmonic detail of *Sei mir gegrüßt* as loyally as did Schubert in his own version of it for violin and piano, on which he (Schubert) builds a set of variations. Rückert's five-stanza poem, lamenting the absence of the beloved, was treated by Schubert in a modified strophic form; so cunningly modified, in fact, that while the stanzaic form is much in evidence the variations and development in later stanzas are sufficient to create the effect of a through-composed tone poem. Liszt retains this ingenious structure, placing the vocal line at first in an inner, 'tenor', register. Later, he finds that changing the placement of the melodic line is his principal tool, until in the fifth stanza he adds chordal spreads (and nothing more pianistic than that) to compensate, perhaps, for the lack of timbral contrast between voice and piano.

**Auf dem Wasser zu singen, D 774**  
(transcr. Liszt)

Graham Johnson's appealing thesis that Schubert's setting of Stolberg's *Auf dem Wasser zu singen* (To be sung on the water) is a synthesis of piano piece and Lied may be adopted as a special justification for what Liszt does with it – 'realising', as it were, the implicit piano piece. The song is a strophic setting of the three stanzas, the pianist's right hand fashioned from almost continuous slurred pairs of short notes, suggesting the gentle undulations of the water in what is a barcarolle with philosophic overtones. Liszt adds a fourth stanza. The vocal line is at first in the tenor, then moved up to join the watery right-hand part, as though there are two close-pitched sopranos. For the third stanza he takes the watery top part down into the left hand, while the melody is now in octaves up above. And finally, he creates new, busy, and varied textures from the given Schubert ingredients, unleashing the resources of the virtuoso to convey the poet's (and composer's) metaphysical exaltation.

© 2018 Brian Newbould

Since winning the Gold Medal at the  
1986 Tchaikovsky International Piano

Competition in Moscow, **Barry Douglas** has established a major international career. As a soloist, he has performed with such orchestras as the London Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, Staatskapelle Dresden, Hallé, Orchestre philharmonique de Radio France, RTÉ National Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Orchestre national de France, Seattle Symphony Orchestra, Baltimore Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Hong Kong Philharmonic, Tokyo Symphony Orchestra, Russian National Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, and the symphony orchestras in Sydney and Melbourne. He is also a sought-after recitalist and has

performed at many of the major concert halls around the globe. In the US, he has appeared at the Tanglewood Music Festival, Mostly Mozart Festival, Blossom Festival, Ravinia Festival, and Spoleto Festival USA, and in Europe at the BBC Proms, Festival Pablo Casals, Chopin International Festival, West Cork Chamber Music Festival, Festival international de piano La Roque d'Anthéron, and Verbier Festival. In 1999, to celebrate 'the wealth of Irish musical talent', he formed Camerata Ireland, of which he remains Artistic Director. He is also the Artistic Director of the Clondeboy Festival. 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)

### Schubert: Werke für Soloklavier, Teil 3

---

#### Six Moments musicaux D 780

Es gibt keinen Grund, anzunehmen, dass Maximilian Leidesdorf, als er 1828 sechs kurze Stücke von Franz Schubert (1797 – 1828) in einem Band unter dem Titel “Six Moments Musicaux” (ursprünglich fälschlich als “Six Moments Musicaux” bezeichnet) veröffentlichte, die Anregung dazu – oder für den Titel – vom Komponisten bekam. Die Gruppe weist keinerlei organische Einheitlichkeit oder zyklische Absicht auf, denn die Stücke waren offenbar ab 1823 zu verschiedenen Zeiten entstanden. Zwei davon waren bereits separat herausgegeben worden, die Nr. 3 als “Air russe” und die Nr. 6 als “Plainte d’un troubadour”, deren Titel nicht unbedingt von Schubert stammten. Die sechs Stücke sind von der Anlage her recht abwechslungsreich und könnten konzipiert worden sein, um die damals gängige Mode für kurze Charakterstücke auszunutzen, im Gefolge von Werken der Böhmen Václav Jan Křtitel Tomášek (1774 – 1850) und Jan Václav Voříšek (1791 – 1825) sowie der frühen Gruppe op. 33 von Beethovens “Bagatellen”.

Das erste und sechste Stück stehen in der üblichen Form von “Menuett und Trio” (wobei ein zweiteiliges Stück als “Trio” in ein anderes eingefügt wird). Obwohl sie im Dreiertakt gehalten sind, sind sie nicht besonders als Menuette erkennbar. Nr. 1 vermischt auf faszinierende Weise elegante Passagen mit eher schroffen Einfällen, gesetzt gegen ein “Trio” mit lyrischen Linien (als *cantabile* markiert) und eher romantisch gestalteten Begleitungen mit zusätzlich angedeuteten Hornsignalen. Nr. 6 wechselt Pathos mit Sehnsucht und ängstlichen Momenten ab, obwohl das Stück in Dur steht – indem es seinen Effekt vielmehr mit melodischen Vorhalten und harmonischer Modulation erzielt.

Nr. 2 zieht die Anlage A-B-A-B-A vor. Der anfängliche Auftakt aus drei Noten geht in einen langen abtakt über und kündigt eine sanft entspannte Kontemplation in As-Dur an. Die Tonart fis-Moll des B-Teils ist nicht gerade eng geführt. Schubert navigiert das erste Mal reibungslos darauf zu, lässt sie aber beim zweiten Einsatz als Schock auftreten, indem in einem ansonsten gleichmäßig

gehaltenen Stück das einzige ausgehaltene *forte* erfolgt.

Der Ursprung des dritten "Moment" (übrigens der kürzeste der sechs) bleibt unklar. Wer auch immer ihn als "Air russe" bezeichnete, könnte ihn als gelassenen ukrainischen Gopak (oder Hopak) empfunden oder darin einen anderen Anklang an slawische Folklore erkannt haben. Die Musik tanzt in einem regelmäßigen "Umpapa" der linken Hand, aber zärtlich und nachdenklich mit einem gelegentlichen Lächeln. Die neubarocke Herkunft des Kontrapunkts in Moll, der die Nr. 4 einleitet, ist unverkennbar (beim Spielen fühlt sie sich fast wie ein Bach-Präludium an), doch wenn die Musik sich entfaltet, leitet Schubert das Idiom zur romantischen Empfindung um, die um 1820 in der Luft lag und seinen Stil in der Tat schon seit einiger Zeit beeinflusst hatte. Das eingeschlossene "Trio" in Dur schlägt einen ganz anderen "dreifüßigen" Rhythmus an und hält an ihm fest. Eine winzige Coda bringt beide Elemente zum Abschluss.

Der schnelle Zweiertakt der Nr. 5 könnte durchaus einen entfernt tänzerischen oder folkloristischen Hintergrund haben, aber seine Fixiertheit auf einen daktylischen Rhythmus (lang-kurz-kurz) ist durchaus

im Stile Schuberts und die gelegentlichen Kontraste in gepaarten langen Noten in Verbindung mit einigen quecksilbrigen Tonartwechslern mitten im Verlauf lassen daraus ein atemloses Minidrama in sich werden und zeugen von einer gewissen Ungeduld, die Beethoven als seine eigene erkannt haben könnte.

#### **Klaviersonate in c-Moll D 958**

Wenn die Sonate in c-Moll nicht sofort ihre Urheberschaft aufdeckt, liegt das daran, dass die Anklänge an Beethovens Zweiunddreißig Variationen in c-Moll (WoO 80) zumindest anfangs schwer auszumergen sind. Doch Schubert macht sie sich bald zu eigen. Diese gelegentliche Anerkennung Beethovens in den späteren Werken erscheint meist in Form der Huldigung, manchmal bewusst, aber nicht unbedingt. Es wird bald offenbar, dass es sich um eine Sonate handelt, nicht um ein Thema für Variationen, auch wenn die kurz darauffolgende Variante des Hauptthemas die Gedanken an die "Beethoven-in-c-Moll-Manier" noch nicht ganz verbannt hat. Diese Variante (keine Variation) verschmilzt in etwas eher Lyrisches, ehe die Kadenz gefolgt von kurzer Stille einsetzt, die uns vermittelt, dass uns bereits ein nächstes Thema erwartet. Dieses zweite Thema in der

konventionellen Paralleltonart in Dur teilt mit einigen anderen Nebenthemen Schuberts (z.B. dem in der "Unvollendeten" Sinfonie) eine gewisse Tendenz dazu, um einige wenige Noten zu kreisen. Es geht bald in eine schroffe Moll-Version seiner selbst über, und nach einem Anflug von Bravour legt sich ein kurzes abschließendes Thema auf wiederholte abschwächende Kadenz fest.

Von diesem Punkt an setzt Schubert zu einer seiner kühnsten und unberechenbarsten Durchführungen an, die einen ansteigenden Halbton nutzt, der wiederholt in den letzten Zügen der Exposition im Bass zu hören ist, und ihn über mindestens einen harmonischen Schock in ein unwahrscheinliches D-Dur gleiten lässt, woraufhin das Halbtonmotiv in ein neues kurzes gewundenes Thema tief im Bass verwoben wird, das die Führung übernimmt und für die Reprise einen mysteriösen Weg zurück zu c-Moll findet. Und ehe das Hauptthema in dieser Tonart ankommt, wird es im Bass subtil durch seinen Rhythmus angekündigt, über den sich lange chromatische Tonleitern winden.

Es folgt eine reguläre Reprise, doch Schubert bringt den Satz eher unerwartet mit einer Coda zum Schluss, die neue Möglichkeiten in dem gewundenen Thema findet. Noch in den letzten drei

Meisterwerken für Klavier fallen ihm neue Aspekte für den Sonatensatz ein.

Der langsame Satz, ein echtes *Adagio*, ist von der äußeren Form her schlichter (man könnte es eine Art verkürztes Rondo nennen: A-B-A-B-A). Ein erhabenes Dur-Thema geht über in ein unstetes in Moll (B), dem pulsierende Rhythmen und schärfere Akzente hinzugefügt werden. Wenn dieser B-Abschnitt wiederkehrt, werden seine dramatischen Möglichkeiten noch erweitert. Wenn der A-Abschnitt zurückkehrt, bringt er einen leicht auftretenden Bass mit sich, doch der wird bald zugunsten einer gedämpften und getragenen letzten Reprise verworfen (der Schubert seine seltene und besondere Markierung *ppp* gibt), in der einige Anklänge in entlegenen Tonarten einem bestimmten Schluss vorangehen.

Die Einleitung des kurzen Menuetts ist von der Struktur her subtil und schwer festzulegen, doch die variierte Fassung, mit welcher der zweite Abschnitt schließt, ist mit stillen Takten durchsetzt, die dazu beitragen, die Struktur zu klären. An dem Trio, einem feinfühlig gesetzten und unproblematischen Tanz für Klavier, ist nichts Flüchtiges.

Nun eröffnet sich der Weg zu einem flotten, kraftvollen und weit ausholenden Finale. In schnellem Sechs-Achtel-Takt setzt

es in seinem c-Moll ein, beschnuppert einige andere Tonarten, kehrt bald nach C zurück (aber nun in Dur) und wird dramatisch aufgehalten von aufschießenden Tonleitern und Kadenzakkorden in der benachbarten Tonart Des-Dur. Die letzten beiden dieser Akkorde liefern den abfallenden zweitönigen Kern, aus dem nun ein Nebenthema aufbricht. Und dieses Thema bringt wiederum andere hervor, darunter ein lyrisch warmes, auch wenn die Pulsierungen sich darunter in aller Stille fortsetzen. Die Musik geht nahtlos in eine Durchführung und dann in eine Reprise über, die eine Coda einleitet, in der das Hauptthema erneut für ein kurzes Aufbäumen und schließlich zu einer entschiedenen letztendlichen Kadenz führt.

#### **Sei mir gegrüßt D 741 (transkr. Liszt)**

Die beiden Lieder, die Liszt für Soloklavier transkribierte, gehören zu den etwa zwanzig, die er so umzusetzen gedachte. War es anmaßend von ihm, den poetischen Text zu tilgen, die Quelle der Inspiration für solche Musik? Da Schubert selbst sein eigenes *Sei mir gegrüßt* (D 741) als Teil seiner Fantasie in C-Dur für Violine und Klavier (D 934) transkribierte, ist es wohl in gewisser Weise anderen erlaubt, das gleiche zu tun. Schubert verwertete, wie allgemein bekannt ist,

andere seiner Lieder für Instrumentalstücke. Manchmal wurde er darum gebeten, bei anderen Gelegenheiten scheint er sich selbst dazu entschieden zu haben. Seine Lieder hatten bei seinen Freunden und der Bevölkerung Wiens, die wenig von seinen großen Instrumentalwerken wussten, erhebliche Beliebtheit erlangt. Offenbar genoss er die Freiheit, einige davon von ihrem Text zu "entbinden" und ihr Potential für die Umsetzung in anderer Form freizusetzen.

Liszt liebte jedenfalls einige dieser Lieder und behandelte sie ebenso mit Respekt wie mit Zuneigung. Er respektierte die melodischen und harmonischen Details von *Sei mir gegrüßt* ebenso loyal wie es Schubert in seiner eigenen Fassung für Violine und Klavier tat, auf der er (Schubert) eine Folge von Variationen aufbaute. Rückerts fünfstrophiges Gedicht, das die Abwesenheit der Geliebten betrauert, wurde von Schubert in modifiziert strophischer Form umgesetzt, und zwar so geschickt modifiziert, dass die Versform deutlich hervortritt, die Variationen und Durchführung in späteren Strophen so weit gehen, dass der Effekt einer durchkomponierten Tondichtung entsteht. Liszt behält diese erfinderische Struktur bei, indem er die Gesangsstimme anfangs in ein mittleres "Tenorregister" setzt. Später

stellt sich heraus, dass die Änderung dieser Platzierung der Melodielinie zu seinem bevorzugten Mittel wird, bis er in der fünften Strophe akkordische Aufteilung (und nichts pianistisches als das) benutzt, um womöglich den Mangel an klanglichem Kontrast zwischen Gesangsstimme und Klavier auszugleichen.

**Auf dem Wasser zu singen D 774  
(transkr. Liszt)**

Graham Johnsons ansprechende These, dass Schuberts Vertonung von Stolbergs *Auf dem Wasser zu singen* eine Synthese von Klavierstück und Lied darstellt, könnte als spezielle Rechtfertigung für Liszts Umsetzung dienen – in gewisser Weise die “Realisierung” des impliziten Klavierstücks. Das Lied ist eine strophische Vertonung der drei Verse, wobei die rechte Hand des Pianisten fast durchgehend verschliffene Paare kurzer Noten spielt, was die sanften Wogen des Wassers in einer Art Barkarole mit philosophischen Anklängen andeutet. Liszt fügt eine vierte Strophe hinzu. Die Gesangsstimme liegt erst im Tenor, dann wird sie nach oben geschoben, um sich zum wässrigen Part der rechten Hand zu gesellen, als handele es sich um zwei eng liegende Soprane. Für die dritte Strophe setzt er die

wässrige Oberstimme in die linke Hand, während die Melodie nun in Oktaven darübersteht. Und schließlich schafft er aus den vorgegebenen Ingredienzen Schuberts neue, geschäftige und abwechslungsreiche Texturen, indem er die Mittel des Virtuosen einsetzt, um die metaphysische Überhöhung des Dichters (und des Komponisten) zu vermitteln.

© 2018 Brian Newbould  
Übersetzung: Bernd Müller

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



Symphony Orchestra, dem Russischen Nationalorchester, dem Royal Liverpool Philharmonic und den Sinfonieorchestern von Sydney und Melbourne konzertiert. Er ist auch ein gefragter Recitalkünstler und ist in vielen der bedeutenden Konzertsäle in aller Welt aufgetreten. In den USA hat er beim Tanglewood Music Festival, dem Mostly Mozart Festival, dem Blossom Festival, dem Ravinia Festival und dem Spoleto Festival USA gespielt, und in Europa bei den BBC-Proms, beim Festival Pablo Casals, dem Chopin International Festival, dem West Cork Chamber Music Festival, dem Festival international de piano La Roque d'Anthéron und bei den Festspielen von Verbier. 1999 gründete er in Anerkennung der "Fülle des irischen musikalischen Talents" die Camerata Ireland, deren künstlerische Leitung er auch heute noch innehat. Außerdem ist er künstlerischer Leiter des Clondeboy Festival. 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)



© Benjamin E. Lovega Photography

Barry Douglas

### Schubert: Œuvres pour piano seul, volume 3

---

#### Six Moments musicaux, D 780

Rien ne permet de penser que lorsque Leidesdorf publia six courtes pièces de Franz Schubert (1797 – 1828) en un volume sous le titre “Six Moments musicaux” (qu’il orthographia à tort “Six Momens Musicals”) en 1828, il fut encouragé à le faire – ou à appliquer ce titre – par le compositeur. Il n’y a aucune trace d’unité organique ou d’intention cyclique dans ce recueil, les pièces ayant été manifestement composées à différentes époques, à partir de 1823. Deux d’entre elles avaient déjà été publiées séparément, la troisième sous le titre “Air russe” et la sixième sous celui de “Plainte d’un troubadour” – titres qui ne sont pas forcément ceux de Schubert. Les six pièces ont un caractère nettement distinct et pourraient bien avoir été conçues pour exploiter la vogue à cette époque de celles des Bohémiens Václav Jan Křtitel Tomášek (1774 – 1850) et Jan Václav Voříšek (1791 – 1825), et du recueil de “Bagatelles”, op. 33, de Beethoven.

La première et la sixième pièces adoptent la forme habituelle d’un “menuet et trio” (une

pièce de forme binaire au sein d’une autre, comme un “trio”). Même s’il se trouve qu’elles sont ternaires, elles n’ont pas grand rapport avec un menuet. Très curieusement, la première mêle des accents élégants à des idées plus turbulentes, compensées par un “trio” qui expose des lignes lyriques (marqué *cantabile*) et des accompagnements à motifs plus romantiques, avec quelques évocations de sonneries de cor. La sixième alterne pathos, aspiration et un ou deux moments d’angoisse existentielle, bien qu’elle soit dans une tonalité majeure – produisant plutôt son effet par des notes mélodiques suspendues et une inflexion harmonique.

La deuxième préfère un plan ABABA. Le rythme des trois notes de la levée initiale qui mène à un long premier temps annonce une méditation douce et détendue en la bémol majeur. La tonalité de fa dièse mineur de la section B n’est pas vraiment voisine. Schubert navigue habilement vers elle la première fois, mais la laisse arriver comme un choc la seconde fois, provoquant le seul *forte* soutenu dans un morceau par ailleurs pondéré.

La provenance du troisième “Moment” (au demeurant le plus court des six) n’est pas claire. Celui qui l’a étiqueté “Air russe” l’a peut-être entendu comme un gopak (ou hopak) ukrainien décontracté ou y a trouvé un autre écho de folklore slave. La musique danse, sur des “flonflons” réguliers à la main gauche, mais en souriant, tendrement et de façon réfléchie, ici et là. L’origine néobaroque du contrepoint en mineur qui lance le quatrième est caractéristique (on a presque l’impression d’avoir un prélude de Bach sous les doigts), mais au fur et à mesure que se déroule la musique, Schubert infléchit le langage vers la sensibilité romantique qui était dans l’air au cours des années 1820 et qui infusait son style depuis quelque temps. Le “trio” qui s’y insère, en majeur, propose un rythme “à trois pieds” tout à fait différent, et s’y cramponne. Une minuscule Coda enterre les deux éléments.

Le rythme binaire rapide du cinquième pourrait bien avoir des origines lointaines de danse ou de musique traditionnelle, mais son obsession pour le rythme dactylique (long-court-court) est assez schubertienne, et les contrastes occasionnels dans les séries de longues notes liées à quelques brusques changements de tonalité en cours de route en font un mini drame à couper le souffle,

manifestant un rien d’impatience que Beethoven aurait pu prendre pour sien.

#### **Sonate pour piano en ut mineur, D 958**

Si la Sonate en ut mineur ne témoigne pas d’emblée de sa paternité, c’est parce que les échos des Trente-Deux Variations en ut mineur (WoO 80) de Beethoven sont difficiles à éradiquer, au moins pendant quelques instants. Mais Schubert en prend vite possession. Ces saluts occasionnels à Beethoven dans les œuvres plus tardives viennent en général sous la forme d’hommage, parfois conscient, mais pas nécessairement. Il devient vite évident qu’il s’agit d’une sonate et non d’un thème avec variations, même si la variante du premier thème qui suit bientôt n’a pas encore fait totalement oublier le traitement beethovenien des Variations en ut mineur. Cette variante (pas variation) se fonde dans quelque chose de plus lyrique, avant d’arriver à la cadence-suivie-d’un-court-silence qui nous fait comprendre qu’un second sujet attend déjà son heure. Ce second thème, au relatif majeur conventionnel, a comme d’autres seconds sujets de Schubert (notamment celui de la Symphonie “inachevée”) tendance à tourner au sein d’une tessiture resserrée. Il aboutit vite à une version un peu agitée de lui-même en mineur et,

après une touche de bravoure, un bref thème conclusif s'installe dans des cadences répétées et dégressives.

À partir de là, Schubert s'embarque dans l'un de ses développements les plus osés et imprévisibles, avec une progression par demi-tons qu'on entend à plusieurs reprises à la basse au beau milieu de l'exposition et qui le mène par le biais d'au moins un choc harmonique à un ré majeur improbable; à ce point, cette idée de demi-ton s'insère dans un nouveau thème, court et ondulant à la basse, qui s'impose et trouve un chemin de retour mystérieux vers ut mineur pour la réexposition. Et avant que le premier thème arrive dans cette tonalité, il apparaît avec subtilité à la basse par son rythme, couvert par de longues gammes chromatiques qui serpentent au-dessus.

Vient ensuite une réexposition normale; mais alors qu'on ne s'y attend peut-être pas, Schubert mène ce mouvement à sa conclusion avec une coda qui trouve de nouvelles ressources dans ce thème ondulant. Ses trois derniers chefs-d'œuvre pour piano allaient encore lui donner l'occasion d'offrir de nouvelles perspectives à la structure de la sonate.

Le mouvement lent, un véritable *Adagio*, est plus simple dans sa forme apparente (on

peut dire qu'il s'agit d'une sorte de court rondo, ABABA). Un noble thème en majeur fait place à un thème perturbé (B) en mineur, auquel s'ajoutent des rythmes entraînants et des accents plus prononcés. Lorsque cette section B revient, ses possibilités dramatiques sont accrues. Au retour de la section A, elle acquiert une nouvelle basse qui marche avec légèreté; mais elle est vite abandonnée en faveur d'une reprise finale étouffée et solennelle (pour laquelle Schubert mentionne l'indication rare et spéciale *ppp*), qui comporte certains échos dans des zones tonales éloignées avant une conclusion décisive.

La section initiale du court menuet présente une structure subtilement insaisissable, mais sa version variée qui termine la seconde section est ponctuée par des mesures silencieuses qui aident à clarifier cette structure. Il n'y a rien d'insaisissable à propos du trio, une charmante danse pour clavier, délicatement ciselée et pas problématique.

La voie est maintenant ouverte pour un finale ample, athlétique et plein de verve. Sur un tempo rapide à 6/8, il démarre dans son ut mineur, flaire d'autres tonalités, revient bientôt en ut (mais maintenant ut majeur) et est radicalement attiré par des gammes très rapides et des accords cadentiels dans

la tonalité voisine de ré bémol majeur. Les deux derniers de ces accords fournissent le germe de deux notes descendantes, point de départ d'un second sujet. Et, à son tour, ce thème en engendre d'autres, notamment un thème chaleureusement lyrique au-dessous duquel les pulsations persistent néanmoins discrètement. Sans heurts, la musique passe au développement et à une réexposition qui mène à une coda où le premier thème apparaît pourtant pour de courts ébats jusqu'à une cadence finale décisive.

**Sei mir gegrüßt, D 741 (transcr. Liszt)**

Les deux lieder transcrits pour piano seul par Liszt comptent parmi la vingtaine de lieder qu'il choisit de traiter de cette manière. Était-ce cavalier de sa part de procéder ainsi, faisant disparaître la source d'inspiration de cette musique, son texte poétique? Schubert lui-même transcrivit son propre *Sei mir gegrüßt* (D 741), pour en faire une partie de sa Fantaisie en ut majeur pour violon et piano (D 934), ce qui donna peut-être une certaine forme d'autorisation à d'autres compositeurs d'en faire autant. Comme on le sait, Schubert recycla aussi certains de ses autres lieder comme moyen d'expression instrumental. Parfois, c'était pour répondre à une demande; mais, en d'autres circonstances, il semble

l'avoir décidé lui-même. Ses lieder avaient conquis beaucoup d'adeptes parmi ses amis et la population viennoise, qui connaissaient mal ses grandes œuvres instrumentales. Il jouissait évidemment de la liberté de "libérer" certains d'entre eux de leur texte poétique et de laisser leur potentiel se développer selon des lignes différentes.

En tout cas, Liszt aimait manifestement certains des lieder et les traita avec respect et affection. Il honora les détails mélodiques et harmoniques de *Sei mir gegrüßt* aussi fidèlement que Schubert dans sa propre version pour violon et piano, où il (Schubert) construisit un ensemble de variations. Le poème en cinq strophes de Rückert, déplorant l'absence de la bien-aimée, fut traité par Schubert sous une forme strophique modifiée; si habilement modifiée, en fait, que si la forme strophique est bien visible, les variations et le développement dans les dernières strophes suffisent à créer l'effet d'un poème symphonique à forme ouverte. Liszt conserve cette structure ingénieuse, plaçant la ligne vocale tout d'abord dans un registre "ténor" intérieur. Ensuite, le changement de place de la ligne mélodique devient son outil principal, jusqu'à ce que dans la cinquième strophe il ajoute des accords arpégés (et il n'y a rien de plus pianistique que ça) pour compenser peut-

être le manque de contraste de timbre entre la voix et le piano.

**Auf dem Wasser zu singen, D 774**  
(transcr. Liszt)

La thèse séduisante de Graham Johnson, selon laquelle la musique écrite par Schubert sur *Auf dem Wasser zu singen* (À chanter sur l'eau) de Stolberg tient autant d'une pièce pour piano que d'un lied, peut servir à justifier spécifiquement ce que Liszt en fait – une “réalisation”, pour ainsi dire, de la pièce pour piano implicite. Le lied est une musique strophique de trois strophes, la main droite du pianiste faite de paires de courtes notes liées presque ininterrompues, suggérant les douces ondulations de l'eau dans ce qui est une barcarolle aux connotations philosophiques. Liszt ajoute une quatrième strophe. La ligne vocale est tout d'abord confiée au ténor, puis monte pour rejoindre la partie de main droite aquatique, comme s'il y avait deux sopranos dans le même registre ou presque. Pour la troisième strophe, il fait passer la partie aquatique aiguë à la main gauche, la mélodie prenant maintenant la forme d'octaves au-dessus. Et finalement, il crée des textures nouvelles, animées et variées à partir des ingrédients donnés par Schubert, déchainant les ressources du virtuose pour

traduire l'exaltation métaphysique du poète (et du compositeur).

© 2018 Brian Newbould  
Traduction: Marie-Stella Pâris

Depuis qu'il a remporté la médaille d'or au Concours international de piano Tchaïkovski de Moscou en 1986, le pianiste **Barry Douglas** a développé une importante carrière internationale. Il s'est produit en soliste avec des orchestres tels que le London Symphony Orchestra, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Staatskapelle Dresden, le Hallé, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le RTÉ National Symphony Orchestra, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, l'Orchestre national de France, le Seattle Symphony Orchestra, le Baltimore Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Moscou, le Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, le Hong Kong Philharmonic, le Tokyo Symphony Orchestra, l'Orchestre national de Russie, le Royal Liverpool Philharmonic et les orchestres symphoniques de Sydney et de Melbourne. Il est en outre très recherché en récital et s'est produit dans de nombreuses salles de concert parmi les plus importantes du monde entier. Aux États-Unis, il a joué au Festival de musique de Tanglewood,

au Mostly Mozart Festival, au Blossom Festival, au Festival de Ravinia et au Spoleto Festival USA, et en Europe aux Proms de la BBC, au Festival Pablo Casals, au Festival international Chopin, au Festival de musique de chambre de West Cork, au Festival international de piano de La Roque d'Anthéron et au Festival de Verbier. En 1999, pour célébrer "la richesse du

talent musical irlandais", il a fondé la Camerata Ireland, dont il est toujours le directeur artistique. Il est également directeur artistique du Clondeboy Festival. La discographie de Barry Douglas est très étendue, et il enregistre maintenant en exclusivité pour Chandos. [www.barrydouglas.com](http://www.barrydouglas.com), [twitter.com/wbarrydouglas](https://twitter.com/wbarrydouglas)



Jonathan Cooper

Barry Douglas in the Curtis Auditorium, CIT Cork School of Music



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

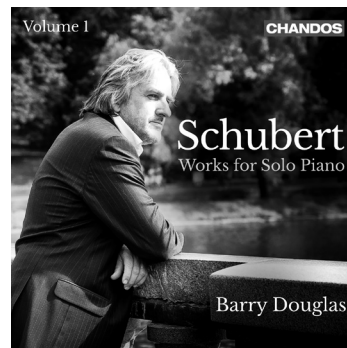
For information about any of the  
1st-, 2nd-, 3rd- & 4th-level courses offered

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

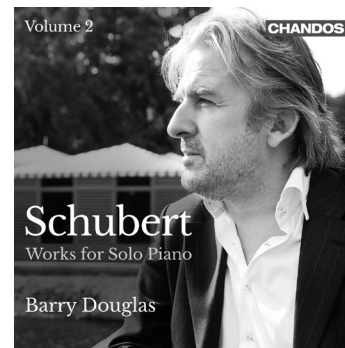
T: [0]21-4807307  
E: [csminfo@cit.ie](mailto:csminfo@cit.ie)

Also available

---



**Schubert**  
Works for Solo Piano, Volume 1  
CHAN 10807



**Schubert**  
Works for Solo Piano, Volume 2  
CHAN 10933

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 (541 687) 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;  
23 and 24 May 2017

**Front cover** Photograph of Barry Douglas © Benjamin Ealovega Photography

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

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2018 Chandos Records Ltd

© 2018 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

SCHUBERT: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 3 – Douglas

CHANDOS  
CHAN 10990

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10990



## Franz Schubert (1797–1828)

- |      |  |       |
|------|--|-------|
| 1-4  | Piano Sonata, Op. post., D 958 (1828)<br>in C minor • in c-Moll • en ut mineur   | 32:10 |
| 5-10 | Six Moments musicaux, Op. 94, D 780 (1823–28)  | 31:58 |
| 11   | Sei mir gegrüßt, D 741 (1821–22)<br>No. 1 from <i>Drei Lieder</i> , Op. 20<br>Transcribed for piano and published as<br>No. 1 from <i>12 Lieder von Franz Schubert</i> , S 558 (1837–38)<br>by Franz Liszt (1811–1886) | 5:19  |
| 12   | Auf dem Wasser zu singen, Op. 72, D 774 (1823)<br>Transcribed for piano and published as<br>No. 2 from <i>12 Lieder von Franz Schubert</i> , S 558<br>by Franz Liszt   | 4:11  |

TT 74:00

Barry Douglas piano

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



© 2018 Chandos Records Ltd  
© 2018 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd  
Colchester • Essex • England

SCHUBERT: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 3 – Douglas

CHANDOS  
CHAN 10990