

SCHUBERT

THE LATE PIANO SONATAS

D.784, 958, 959, 960

PAUL LEWIS



FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

CD1

PIANO SONATA D.784 OP. POSTH. 143

A minor / la mineur / a-Moll

- | | | |
|----------|---------------------|-------|
| 1 | I. Allegro giusto | 13'12 |
| 2 | II. Andante | 4'00 |
| 3 | III. Allegro vivace | 5'23 |

PIANO SONATA D.958

C minor / ut mineur / c-Moll

- | | | |
|----------|------------------------------|-------|
| 4 | I. Allegro | 10'38 |
| 5 | II. Adagio | 8'14 |
| 6 | III. Menuetto Allegro - Trio | 3'15 |
| 7 | IV. Allegro | 9'28 |

CD2

PIANO SONATA D.959

A major / La majeur / A-Dur

- | | | |
|----------|--|-------|
| 1 | I. Allegro | 11'58 |
| 2 | II. Andantino | 7'47 |
| 3 | III. Scherzo Allegro vivace - Trio Un poco più lento | 5'11 |
| 4 | IV. Rondo Allegretto | 13'11 |

PIANO SONATA D.960

B flat major / Si bémol majeur / B-Dur

- | | | |
|----------|--|-------|
| 5 | I. Molto moderato | 15'22 |
| 6 | II. Andante sostenuto | 9'14 |
| 7 | III. Scherzo Allegro vivace con delicatezza - Trio | 3'44 |
| 8 | IV. Allegro, ma non troppo | 8'09 |

PAUL LEWIS, piano

Comme dans le cas de ses symphonies, c'est à cause de la supériorité présumée du modèle beethovenien que dans ses sonates pour piano aussi, Schubert n'a cessé de douter de lui, se sentant obligé tout au long du processus de composition de rejeter de grandes idées, de grands projets, se livrant ainsi à une autocritique presque névrotique. D'innombrables fragments de sonate nous sont parvenus, qui témoignent de cette quête perpétuelle. Et de la même manière que ses scrupules vis-à-vis de sa propre capacité à donner forme à la matière semblent s'être finalement mués en un principe esthétique, l'inachèvement semble résonner jusque dans les œuvres accomplies, constituant une sorte de principe stylistique y compris là où ce fragile sensualiste viennois paraît bien au-delà de toute interrogation relative à la forme ou à l'agencement. Les dernières paroles irrévocables, les postulats vigoureux à la Beethoven n'ont jamais été son style. Un reste d'incertitude, de doute et de méfiance reste omniprésent.

Replacée dans ce contexte, la triade constituée par les dernières sonates de Schubert se présente certes à l'intérieur de l'œuvre de la maturité comme une "thèse" monumentale, d'une cohérence parfaite et d'une stabilité presque inébranlable. Mais en y regardant de plus près, c'est là aussi la quête qui domine et l'emporte sur toute certitude et toute détermination. Schubert commença ces œuvres en même temps qu'il en écrivait de nombreuses autres, dans une fièvre créatrice presque surhumaine durant l'été 1828, une période de plus en plus marquée par d'inquiétantes crises affectant sa santé ainsi que par des déceptions professionnelles ; il les acheva dans le courant du mois de septembre qui suivit. Depuis longtemps déjà, sa musique était décriée – on la jugeait trop pensive, on trouvait qu'elle ressassait trop les choses ; elle n'était plus en phase avec le goût des mélomanes et se retrouvait dans l'ombre de compositeurs plus plaisants, à l'image de Friedrich Kaltenbrenner, ou dans celle de virtuoses de passage dont la technique pianistique faisait forte impression. Dans les concerts publics, à Vienne, c'est à peine si l'on jouait encore ses œuvres, désormais réservées à l'espace privé des soirées domestiques et à un auditoire d'amis et de mécènes triés sur le volet. C'est ici que Schubert fit entendre ses compositions les plus tardives, notamment les dernières sonates pour piano qui, selon ses propres dires, furent accueillies *avec beaucoup d'applaudissements*. Une remarque marginale, laconique, due à un correspondant à Leipzig du journal *Dresdner Abendzeitung* rend bien compte de l'irrésistible aplanissement du goût de l'époque : *"Il y avait incontestablement beaucoup de bonnes choses",* écrit-il à propos de l'une de ces manifestations que l'on appelait alors les "Schubertiades", *"mais devant l'éclat d'un Paganini, cette comète dans le ciel musical, les étoiles plus petites paraissent forcément bien pâles."* Il ne resta finalement qu'une poignée d'inconditionnels pour reconnaître l'importance de Schubert et lui rester fidèle. Parmi eux, le jeune Robert Schumann : *"Il sait trouver des notes pour les sentiments, les pensées, les événements et les circonstances de la vie les plus délicates",* s'enthousiasme-t-il a posteriori pour la musique pour piano de son guide spirituel. *"La musique de Schubert se réfracte avec autant de richesse et de variété que la vie et les aspirations des hommes. Ce qu'il regarde de son œil, ce qu'il touche de sa main se transforme en musique ; des pierres qu'il jette surgissent des silhouettes humaines vivantes. Il était le plus parfait après Beethoven, celui qui, en ennemi juré de tous les philistins, exerçait la musique dans l'acceptation la plus noble du terme."*

Les trois dernières sonates, que Peter Gülke définit non sans raison comme une "communauté de problèmes", proposent en effet à l'auditeur une philosophie du monde et de la vie qui leur est propre. La dialectique, si importante pour Schubert, entre l'être et le paraître, la vérité et l'illusion, s'offre ainsi à l'étude dans ces sonates comme dans les innombrables lieder de la maturité, les derniers quatuors à cordes, les deux trios pour piano ou l'exceptionnel quintette à cordes, qui fit date – tous écrits à la même époque. Dans le cas de la **sonate en La majeur (D.959)**, qui occupe la place centrale dans cet ensemble et semble servir d'intermédiaire entre le caractère sombre et dramatique de celle qui la précède et la douceur de celle qui la suit, c'est l'idée sur laquelle s'ouvre l'œuvre – un motif en accords d'une force rythmique extrêmement marquante – qui conduit l'auditeur sur une fausse piste. Très vite, ses contours commencent à s'estomper et des changements d'éclairage permanents font perdre de sa stabilité à son

harmonie, mettant ainsi en danger un potentiel énergétique qui paraissait pourtant si fiable. Un nouveau matériau thématique place l'auditeur face à une énigme, car il fait surgir sans cesse de nouvelles devinettes changeantes qui viennent se superposer et échappent à tout déchiffrement définitif. À l'intérieur de l'univers d'interrogations qu'elles constituent, le motif en accords du début, si robuste, se fait de plus en plus irréel, bien qu'il soit réaffirmé au début de la reprise, et finit par perdre complètement son identité au cours d'une coda singulièrement empreinte de mystère.

Le lyrisme proche du lied de l'Andantino en fa dièse mineur qui suit recèle lui aussi des éléments d'illusion. Son idylle retenue et mélancolique est littéralement sortie de ses gonds par les violentes éruptions de la partie médiane, un enfer chromatique d'une incroyable force explosive. Ainsi violemment déchiré par une excitation inattendue, le mouvement peine à retrouver son calme. L'intermède capricieux à l'humeur presque trop bonne proposé par le bref scherzo qui mêle humour et pétulance, ne contribue en rien à préparer l'auditeur à ce qui suit : un finale en forme d'Allegretto qui compte parmi les créations les plus singulières et les plus ambiguës dont Schubert nous a gratifiés. Mêlant des éléments issus des mouvements de rondeau et de sonate, cette pièce louvoie avec succès entre toutes les tentatives de formatage traditionnel. Son matériau musical est, lui aussi, étrangement androgyne, oscillant de manière irrésolue entre cantilène et traits virtuoses, comme s'il était à la recherche de sa propre définition. Des revirements et des modulations sans cesse renouvelés jouent avec les chemins et les fausses pistes un jeu qui n'est pas sans danger et que l'on pourrait poursuivre à l'infini s'il ne se posait la question du but. Ainsi, des silences ralentissent en permanence le flot des idées, jusqu'à ce que la coda, en écho à l'énergique motif en accords du début, vienne faire acte d'autorité. Le but a-t-il été atteint ou bien a-t-on interrompu les recherches ? Schubert ne se prononce pas.

L'œuvre avait été précédée par une pièce dont le caractère rude et sauvage semble vouloir se rapprocher de Beethoven, bien qu'on puisse douter à bon droit que Schubert se soit jamais considéré comme un candidat légitime à la succession de ce titan du classicisme viennois, mort un an plus tôt à Vienne et qui suscitait autant d'admiration que de crainte. Spontanément, on perçoit une certaine analogie entre les mesures introductives de la **sonate en ut mineur (D.958)** et la sonate en La majeur qui suit. Elles commencent toutes les deux par un motif fait d'accords au rythme marqué, dans lequel on s'accorde à voir le motif schubertien du destin depuis que la mise en musique du poème de Heine *Der Atlas* (dans *Schwanengesang*) lui a conféré un certain profil. Mais le premier mouvement de la sonate en ut mineur présente un caractère globalement plus dramatique, il semble plus abrupt, plus nerveux, plus effréné que celui de sa sonate jumelle. Les épisodes chantants restent très marginaux dans une atmosphère d'agitation fébrile pour le moins menaçante. Cela vaut aussi, toutes proportions gardées, pour l'Adagio en la bémol aux audacieuses modulations, qui maîtrise certes un "chant" célébré de manière assez hymnique, mais dont le rythme est très vite bouleversé par la fièvre de triolets de doubles croches qui en troublent si durablement le calme que le mouvement peine considérablement à retrouver un peu de sérénité. Le menuet en forme d'intermezzo est plus inoffensif. Il pourrait aisément servir de transition vers une joyeuse dernière danse, mais Schubert a autre chose en tête. Son finale est bien autre chose que la joyeuse tarentelle surdimensionnée qu'elle donne d'abord l'impression d'être : une mascarade effrayante et cauchemardesque, qui se déploie de manière inquiétante, maniaque et sans but, dans un recommencement perpétuel, comme par peur du silence qui lui succéderait, jusqu'à ce qu'elle se perde finalement dans le néant. Cette époque irrécyclable, qui semble étrangement dénuée de forme, donne raison à Alfred Brendel qui considérerait l'œuvre dans son ensemble comme la moins sensuelle, la moins accueillante et, derrière sa façade classicisante, comme la plus névrotique de toutes les sonates de Schubert. C'est ainsi que le spectaculaire accord parfait de l'été 1828 s'était ouvert sur un psychogramme des plus inquiétant.

Bien sûr, on trouve déjà des autoportraits troublants du même genre dans certaines œuvres antérieures, par exemple dans la **sonate en la mineur (D.784)** en trois mouvements, composée par Schubert en février 1823 juste après la *Wanderer-Fantasie*. Le thème principal du premier

mouvement est aussi dépouillé qu'une esquisse, et son harmonie des plus mystérieuses ; il est contrebalancé par le lyrisme du thème secondaire à la dominante, qui d'un point de vue formel reste sans suite, tel un mirage ou une simple vision idyllique. Des exacerbations énergiques et des contrastes marqués dans les nuances rapprochent ce mouvement de ce que faisait Beethoven et créent une atmosphère funeste qui irradie jusque dans l'Andante suivant. Ses idées mélodiques, d'une douceur presque envoûtante bien qu'elles soient d'emblée assombries et leur tonalité singulièrement sinistre, paraissent pour le moins cryptées, regorgeant de "chiffres" bizarres, de signaux étouffés en provenance du lointain, qui donnent une première idée des excitations violentes et funestes qui suivront. Mais c'est surtout l'Allegro vivace qui révèle à quel point cette sonate contient déjà en germe toutes les caractéristiques de l'œuvre tardive. Sa rythmique impétueuse et sans répit semble mue par cette même intranquillité tourmentée qui va torturer durant de longues mesures les mouvements extrêmes des deux sonates D.958 et 959. À ce moment déjà, Schubert se bat contre lui-même.

Sa dernière **sonate en Si bémol majeur (D.960)** réserve en revanche une déception amère à tous ceux pour qui une œuvre musicale doit impérativement se faire l'expression d'une situation de vie particulière. Pour eux, aucun doute n'est possible : ravagé par la maladie, Schubert doit avoir senti l'échéance prochaine lorsque le 26 septembre 1828, il conclut son monumental triptyque par cette sonate, huit semaines avant sa mort prématurée. Et pourtant : on ne trouve dans cette symphonie pour piano étrangement impassible aucune trace de mélancolie ou de désespoir, pas même l'amorce d'un "Voyage d'hiver" instrumental. À aucun moment ne s'impose la tonalité lourde de signification d'un testament musical. Même le déchirement formel et émotionnel qui marquait les deux sonates précédentes est absent ici. Tout donne l'impression d'un discours lyrique, le plus souvent chantant et sans prétention dans son invention musicale, intériorisé et largement dépourvu de caractère dramatique, à la pulsation très calme, comme en témoigne l'indication répétée "moderato", tout au plus empreint çà et là d'une certaine nostalgie et légèrement assombri par moments. Quel étrange résumé ! Aucune révolte ni humeur combative, mais aucun geste non plus qui annoncerait une fin proche. Un signe d'épuisement ?

Schubert lui-même avait eu l'intention de dédier ses dernières sonates à son très populaire collègue Johann Nepomuk Hummel, un contemporain pourtant très éloigné de son propre langage de l'âme. Cette triade parut en fait onze ans après sa mort chez Anton Diabelli, munie d'une dédicace à Robert Schumann. Il est probable que l'éditeur viennois se soit senti encouragé dans cette démarche par sa conviction selon laquelle il n'y avait rien d'illégitime à rendre un tel honneur à l'un des plus fidèles et fervents défenseurs de Schubert. Mais Diabelli ignorait visiblement que Schumann, lui aussi, avait capitulé devant le mystère de la sonate en Si bémol majeur, face à laquelle il avait cherché à se dérober par quelques commentaires laconiques. Cette œuvre entend pourtant n'être que la continuation logique d'idées développées bien antérieurement. Le principe conflictuel, qui sert de fondement à la forme traditionnelle du mouvement principal de sonate, est ici rendu définitivement caduc, cédant la place à un développement peu concentré fondé sur la continuation, qui procède par improvisations et associations. Comme jamais auparavant, Schubert se laisse ici guider par les aspects acoustiques. Des contrastes doux, aux nuances infimes et parfois même presque imperceptibles, donnent vie à la composition sans la dominer. Là où les deux premières pièces de cette grande trilogie semblaient lutter encore une fois contre Beethoven, prenant l'offensive en quête de nouvelles solutions aux problèmes formels, la sonate en Si bémol majeur, très contemplative, s'enferme littéralement dans un monde d'idées autonome. Avec une sérénité telle qu'on croirait qu'avec elle, en effet, le but est atteint et la quête perpétuelle enfin récompensée. La lumière et la couleur, la mélodie et le timbre prennent ici la place d'une dialectique du pour et du contre, avec une évidence que l'on ne rencontre dans aucune composition antérieure. La barcarolle en do dièse mineur de l'Andante, proche

parente du mouvement lent de la sonate en La majeur par sa simplicité proche du ravissement mais libérée de tout facteur de trouble potentiel, est sans doute le meilleur exemple de cette harmonie placide. Pas de changement d'atmosphère démoniaque dans la partie médiane, pas d'abîmes soudains qui viendraient arracher la musique au rêve. Même le Scherzo – à jouer *con delicatezza*, c'est-à-dire aux antipodes du modèle beethovenien du genre, un peu rustre – s'insère parfaitement dans cette conception d'ensemble, abandonnant tout humour rétif, sacrifiant les impulsions rythmiques à une inspiration plus chantante et conduisant en ligne droite, comme si cela allait de soi, à la simplicité lapidaire d'un finale enjoué.

Comment faut-il comprendre cette œuvre ? Soleil et grand beau temps ? Pas de double fond, pas de doutes vis-à-vis de soi-même, pas de point d'interrogation ? Il y aurait alors peu de chances que Schubert en soit l'auteur. La musique est en fait parcourue de part en part de répliques ou de discours contraires soigneusement dissimulés, depuis les inquiétantes trilles à la basse du premier mouvement, qui viennent discrètement ébranler le thème principal, jusqu'à la coda du finale. Elle entraîne ses motifs dans des modulations de plus en plus aventureuses jusqu'à ce que le flux musical s'interrompe brusquement. Une apnée de quelques millisecondes, avant qu'une conclusion sauvage ne vienne donner le mot de la fin. Cette attaque presto, accolée, a donné lieu à de nombreuses spéculations, on a même envisagé qu'il pouvait s'agir là d'une forme d'ironie romantique. Une chose est sûre – et c'est peut-être la seule certitude : ce genre d'explosions jubilatoires n'est jamais dénué chez Schubert d'un petit arrière-goût laissant entendre qu'elles auraient été suscitées par la force, de manière un peu artificielle, ce qui les rend toujours douteuses et peu crédibles. Elles laissent d'ailleurs l'auditeur un peu interloqué. La belle sérénité de la dernière sonate ne serait-elle finalement qu'une façade ? Et si oui, que dissimule-t-elle ?

ROMAN HINKE

Traduction Elisabeth Rothmund

As in his symphonies, so too in his piano sonatas, the supposed supremacy of the model of Beethoven is to blame for the fact that Franz Schubert constantly doubted his abilities, and felt himself obliged to discard grand ideas and concepts in almost neurotic self-criticism during the process of composition. A scarcely quantifiable number of extant sonata fragments testify to this perpetual quest. And, exactly as if his misgivings about his own creative power had eventually ripened to an aesthetic principle, the unfinished still seems to resonate softly even in the completed works, raised to a formative stylistic factor even where the unstable Viennese sensualist seems to us to have risen far above all questions of form and composition. Irrevocable last words, snappy postulates à la Beethoven, were never Schubert's style. A residue of insecurity, doubt, and mistrust remains omnipresent.

Against this background, the triptych of the final sonatas may give the impression of a massive, internally consistent, indeed unshakeable proposition within his late output; yet, on closer inspection, here too the process of searching gains the upper hand over any kind of certainty as to the goals pursued. Schubert composed the pieces, alongside numerous other works, in an almost superhuman creative frenzy during the summer of 1828, at a time when both his recurring bouts of ill-health and his professional disappointments were already reaching crisis point, and completed them in the following September. His music, decried as excessively contemplative, had already long fallen into the margins of public taste, into the shadow of more easily appealing fashionable composers like Friedrich Kalkbrenner or of the dazzling keyboard acrobatics of travelling virtuosos. In the public concerts of Vienna, Schubert's works were still scarcely to be heard; they were restricted to the private sphere of domestic soirees and to a handpicked circle of listeners drawn from his friends and patrons. Here he introduced the latest works from his pen, including the final piano sonatas, which by his own account were received 'with great applause'. Symptomatic of the remorselessly degenerating taste of the time is the laconic marginal note of a Viennese correspondent for the *Dresdner Abendzeitung*: 'There was unquestionably much that was good in what we heard,' was his judgment on one of the so-called Schubertiads, 'but smaller stars pale before the brilliance of Paganini, that comet in the musical firmament.' In the end there were only a few people who recognised Schubert's towering significance and remained loyal to him. One of them was the young Robert Schumann: 'He has sounds to express the most delicate of feelings, of thoughts, indeed even for the events and conditions of human life,' he enthused retrospectively about the piano music of his spiritual mentor. 'However manifold are the thoughts and desires of man, all their thousand facets are to be found in the music of Schubert. What he gazes at with his eyes or touches with his hand turns into music; from the stones he discards spring living human figures. He was the most perfect after Beethoven, the one who, a mortal enemy to all Philistines, practised music in the most elevated sense of the word.'

In fact, the last three sonatas, which Peter Gülke aptly defines as a 'community of shared problems' (*Problemgemeinschaft*), do indeed formulate their own original philosophy of life and the world. The eminently Schubertian dialectic between appearance and reality, deception and truth may be studied in them as profitably as in countless songs of his maturity, the late string quartets, the two piano trios, or the epochal String Quintet, all of them written in the immediate vicinity of the sonatas. In the case of the middle work, the **Sonata in A major (D959)**, which seems to steer a middle course between the sombre drama of its predecessor and the mild climate of its successor, it is the opening idea, a chordal motif of marked rhythmic power, that sets false trails. For its contours soon begin to dissolve, its harmonies lose their stability in the new light cast by perpetual reinterpretations, and what originally seemed a reliable potential for energy is imperilled. New thematic material poses enigmas and generates ever-changing picture puzzles that overlap and are never definitively solved. Within its questioning universe, the chordal motif that had initially appeared so vigorous gradually comes – despite a new injection of energy at the start of the recapitulation – to seem unreal, and ends up wholly forfeiting its identity in the course of a mysteriously shadowy coda.

Moments of deception also lurk in the songlike lyricism of the ensuing Andantino in F sharp minor. Its quiet, melancholy idyll is formally unhinged by the violent outbursts of the middle section, a chromatic inferno of enormous explosive power. Having been thus forcibly rent asunder by such unexpected uproar, the movement takes a long time to come to rest once more. The brief Scherzo, a capricious, almost excessively jovial interlude mingling humour and boisterousness, in no way prepares the listener for what follows: an Allegretto finale that is among Schubert's strangest and most ambiguous creations. Blending elements of rondo and sonata forms, the piece successfully threads its way around every kind of formal matrix. And its musical material too seems strangely androgynous, swinging indecisively between cantilena and passagework, as if in search of its true mood. Ever-new twists and modulations play a by no means innocuous game with right and wrong turns that could be pursued ad infinitum, were there not the question of the ultimate goal. Thus rests slow down the flow of ideas ever more frequently, until the coda, harking back to the powerful chordal motif of the opening movement, finally puts its foot down. Have we reached the goal or abandoned the search? Schubert leaves the question open.

This sonata's predecessor was a work whose harsh, untamed character seems to seek solidarity with Beethoven, although one may justifiably doubt whether Schubert ever saw himself as a legitimate claimant to the great heritage of that Titan of Viennese Classicism, equally revered and feared, who had died a year earlier in the Austrian capital. One spontaneously perceives a certain analogy between the opening bars of this **Sonata in C minor (D958)** and the following one in A major. Both begin with a strikingly rhythmic chordal motif that has been labelled as Schubert's 'fate' motto since achieving a special creative profile in the setting of Heine's *Der Atlas in Schwanengesang*. In what follows, however, the opening movement of the C minor sonata strikes a generally more dramatic tone, creating an impression that is more unbridled, gruffer, more nervous than that of its sister work. The cantabile passages remain mere episodes in an atmosphere of menacing, thrusting instability. The same is true in many respects of the boldly modulating Adagio in A flat major, which self-evidently masters the art of singing, and indeed celebrates it in thoroughly hymnic fashion, but is soon knocked off its balance by feverishly pounding semiquaver triplets, and so lastingly disturbed in its calm that it only finds its way back to the initial mood with considerable difficulty. The intermezzo-like Menuetto, on the other hand, restricts itself to harmless strains. It might easily lead to a cheerful last dance, but Schubert has something else in mind. His finale is anything but the sprightly oversized tarantella it pretends to be, but rather a fearsome, indeed nightmarish masquerade that manically, aimlessly runs around in circles, endlessly starting over again, as if afraid of the silence that might otherwise ensue, until it does finally come to a dead end. It is this irreconcilable, apparently peculiarly formless envoi that justifies Alfred Brendel's description of the whole work as 'the most unsensual, uninviting, and, behind its classical façade, the most neurotic sonata Schubert wrote'. And so the spectacular triad of the summer of 1828 began with a psychological study of a most unsettling kind.

To be sure, similar disturbing self-portraits may also be found in earlier works, for instance in the three-movement **Sonata in A minor (D784)**, which Schubert wrote in February 1823, shortly after the 'Wanderer' Fantasy. The principal theme of the first movement, as it makes its entrance, seems a meagre rough sketch, harmonically puzzling and counterpointed by a lyrical second theme in the dominant that, like a mere vision of an idyll, a mirage, remains without consequence in formal terms. Energetic intensifications and sharp dynamic contrasts bring this movement close to Beethoven and create an ominous mood that also irradiates the following Andante. Its melodic ideas, seductively tender yet overcast and strangely cheerless in tone right from the start, are traversed by alien ciphers, muted signals from the far distance, which already presage the fierce, baleful commotions to come. But it is above all the concluding Allegro vivace that most strikingly shows the extent to which this sonata anticipates the characteristics of the late works. Its restless, stormy motor rhythms seem to be driven by the same agonising turmoil that is later to torment long stretches of the outer movements of the Sonatas D958 and 959. Here Schubert is already engaged in a struggle with himself.

By contrast, his final work in the genre, the **Sonata in B flat major (D960)**, harbours bitter disappointment for all those who wish to see the musical work as imperatively reflecting a specific situation in its composer's life. There can be no doubt: ravaged by serious illness, Schubert must have sensed the end was near when he completed his monumental triptych with this work on 26 September 1828, eight weeks before his early death. And yet one will find in this oddly impassive symphony for piano not a trace of melancholy or despair, not even an inkling of an instrumental *Winterreise*. Nowhere does the portentous tone of a musical testament obtrude. Indeed, even the formal and emotional conflict that characterised the two previous sonatas is absent here. Everything sounds like a lyrical antithesis of those works: mostly songlike and unpretentious in its musical invention, introverted, largely undramatic, consistently easygoing in pulse thanks to its repeated *Moderato* markings, though occasionally a little melancholy, briefly growing darker. What a curious summary of a work! Neither embattled revolt nor a calm gesture towards the approaching end. A sign of exhaustion?

Schubert himself had had the intention of dedicating his last sonatas to his fêted fellow composer Johann Nepomuk Hummel, a contemporary fairly remote from his own soulful language. But in point of fact the trilogy was only issued eleven years after his death, by Anton Diabelli, with a dedication to Robert Schumann. The Viennese publisher was probably encouraged to take this arbitrary decision because he felt that so signal an honour was due to one of Schubert's most loyal advocates. Diabelli was clearly unaware that Schumann too had given up trying to understand this very B flat major sonata, evading it in terse, fairly meaningless comments. Yet the work seeks to do no more than be the logical continuation of ideas Schubert had already developed long before. The conflict principle of Classical sonata form is here conclusively invalidated and yields to an improvisatory, associative, as it were unconcentrated process of spinning out of ideas (*Fortspinnung*). Here as never before, Schubert allows himself to be guided by sonic aspects. Gentle contrasts, minutely nuanced, sometimes scarcely perceptible, animate the periodic structure without dominating it. Where the two earlier components of the grandiose triptych still seem to wrestle with Beethoven, aggressively seeking new solutions to formal problems, the contemplative B flat major sonata literally shuts itself up in an autonomous world of thought. And in so relaxed a fashion that it is as if a goal has actually been reached, the eternal quest ended. Light and colour, melody and timbre replace dialectical give and take, with a naturalness we have not encountered in the earlier works. The paradigm of this serene harmony is the C sharp minor barcarolle of the *Andante*, related to the slow movement of the A major sonata in its rapt simplicity, but emancipated from all disturbing elements. No demonic mood-swung in the middle section, no sudden abysses that wrench the music from its dream. Even the Scherzo – to be played *con delicatezza*, and as such light years away from Beethoven's rough-and-ready model of the genre – fits seamlessly into this overall concept, eschews any form of refractory humour, sacrifices rhythmic impulse to cantabile inspiration, and thus leads cogently to the lapidary simplicity of a playful finale.

How should we interpret this work? Sunshine everywhere? No double meaning, no self-doubt, no question marks? Then its creator would hardly be Franz Schubert. In fact, carefully concealed contradictions pervade the musical events from beginning to end – from the disquieting bass trills that gently jolt the principal theme in the opening movement right through to the coda of the finale. They drive the motifs through ever more adventurous modulations, until all of a sudden the musical flow comes to a standstill. A respiratory arrest for a few split seconds, before a fierce postscript has the final word. Speculations as to what this tacked-on *Presto* onslaught could be intended to mean lead us straight into the vast field of Romantic irony. Only this much is certain: in Schubert, joyful explosions of this kind almost always have an aftertaste of something provoked by force, dubious, untrustworthy. And perplex us. Is the lovely serenity of this last sonata finally no more than a façade? And, if so, what lies behind it?

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

Wie bei seinen Sinfonien, so trug auch bei den Klaviersonaten die vermeintliche Übermacht des Vorbilds Beethoven Schuld daran, dass Franz Schubert wieder und wieder an sich zweifelte, sich veranlasst sah, große Gedanken und Konzepte in beinahe neurotischer Selbstkritik während des Komponierens wieder zu verwerfen. Eine kaum überschaubare Zahl überlieferter Sonatenfragmente legt Zeugnis ab von diesem ewigen Akt der Suche. Und ganz so, als seien die Bedenken gegenüber der eigenen Gestaltungskraft irgendwann zum ästhetischen Prinzip gereift, scheint das Unfertige auch in den vollendeten Werken immer leise mitzuschwingen, zum stülbildenden Moment selbst dort noch geadelt, wo uns der labile Wiener Sensualist längst über alle Fragen von Form und Gestaltung erhaben scheint. Letzte, unumstößliche Worte, markige Postulate à la Beethoven waren Schuberts Sache nie. Ein Rest von Unsicherheit, von Zweifel und Misstrauen bleibt allgegenwärtig.

Vor diesem Hintergrund wirkt das Dreigestirn der letzten Sonaten zwar wie eine gewaltige, in sich schlüssige, ja unerschütterliche These innerhalb seines Spätwerks, doch dominiert bei näherer Betrachtung auch hier der Prozess des Suchens jedwede Zielsicherheit. Schubert komponierte die Stücke neben zahlreichen anderen Werken in einem fast übermenschlichen Schaffensfieber während des Sommers 1828, in einer Zeit sich zuspitzender gesundheitlicher Krisen und beruflicher Enttäuschungen, und vollendete sie im darauffolgenden September. Seit langem schon war seine als allzu grüblerisch verschriene Musik ins geschmackliche Abseits geraten, in den Schatten gefälliger Modekomponisten wie Friedrich Kalkbrenner oder den der blendnerischen Tastenakrobatik zugereister Virtuosen. In den öffentlichen Konzerten Wiens sind Schuberts Werke kaum noch zu hören, bleiben der Privatheit häuslicher Soireen vorbehalten, einer handverlesenen Hörerschaft aus Freunden und Gönnern. Hier bringt er das Neueste aus seiner Feder zu Gehör, darunter auch die späten Klaviersonaten, die nach eigener Aussage *mit vielem Beyfall* aufgenommen wurden. Symptomatisch für den Zug um Zug verflachenden Zeitgeschmack scheint die lakonische Randnotiz eines Wiener Korrespondenten der *Dresdner Abendzeitung*: *Es war unstreitig viel Gutes darunter*, urteilt er über eine der sogenannten Schubertiaden, *allein die kleineren Sterne erlebten vor dem Glanze Paganinis, dieses Kometen am musikalischen Himmel*. Schließlich blieben nur wenige, die Schuberts überragende Bedeutung erkannten und ihm die Treue hielten. Unter ihnen der junge Robert Schumann. *Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände*, schwärmt der rückschauend von der Klaviermusik seines geistigen Mentors. *So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen lebende Menschengestalten. Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philister, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte.*

In der Tat formulieren die drei letzten Sonaten, die Peter Gülke mit gutem Grund als *Problemgemeinschaft* definiert, ihre ganz eigene Welt- und Lebensphilosophie. So lässt sich die für Schubert so überaus charakteristische Dialektik zwischen Schein und Sein, Täuschung und Wahrheit ebenso gut an ihnen studieren wie an unzähligen Liedern der Reifezeit, den letzten Streichquartetten, den beiden Klaviertrios oder dem epochalen Streichquintett aus der unmittelbaren zeitlichen Nachbarschaft. Im Fall der mittleren **Sonate in A-Dur (D 959)**, die zwischen der düsteren Dramatik der vorangegangenen und der milden Temperatur der folgenden zu vermitteln scheint, ist es der Eröffnungsgedanke, ein Akkordmotiv von markanter rhythmischer Kraft, der trügerische Fahrten legt. Denn schon bald beginnen sich seine Konturen aufzulösen, verliert seine Harmonik durch stete Beleuchtungswechsel an Stabilität und bringt das anfangs so verlässlich wirkende Energiepotenzial in Gefahr. Neues thematisches Material gibt Rätsel auf, lässt sich stetig wandelnde Vexierbilder entstehen, die einander überlagern und nie letztgültig entschlüsselt werden. Innerhalb ihres Fragenkosmos wirkt der eingangs so rüstige Akkordgedanke – trotz erneuter Bekräftigung zu Beginn der Reprise – zunehmend unreal, um schließlich im Verlauf einer geheimnisvoll verschatteten Coda vollends seine Identität einzubüßen.

Momente der Täuschung verbergen sich auch in der liedhaften Lyrik des folgenden fis-Moll-Andantinos. Seine stille, schwermütige Idylle wird von den heftigen Ausbrüchen des Mittelteils, einem chromatischen Inferno von enormer Sprengkraft, förmlich aus den Angeln gehoben. Von unerwarteter Erregung derart gewaltsam zerrissen, kommt der Satz lange nicht zur Ruhe. Das kurze Scherzo, ein kapriziöses, fast zu gut gelauntes Zwischenspiel aus Humor und Übermut, bereitet den Hörer in keiner Weise auf das vor, was folgt: ein Allegretto-Finale, das zu den eigentümlichsten, vieldeutigsten Schöpfungen Schuberts zählt. Indem es Rondo- und Sonatensatzelemente miteinander vermischt, laviert das Stück erfolgreich durch alle formalen Raster. Und auch sein musikalisches Material wirkt seltsam androgyn, pendelt unentschlossen zwischen Kantilene und Passagenwerk, wie auf der Suche nach seiner eigentlichen Bestimmung. Immer neue Wendungen und Modulationen treiben ein keineswegs ungefährliches Spiel mit Wegen und Irrwegen, das sich endlos fortspinnen ließe, wäre da nicht die Frage nach dem Ziel. So hemmen Generalpausen immer öfter den Fluss der Gedanken, bis die Coda in Anlehnung an das kraftvolle Akkordmotiv des Kopfsatzes endlich ein Machtwort spricht. Ziel erreicht oder Suche abgebrochen? Schubert lässt es offen.

Vorausgegangen war ein Werk, das hinsichtlich seines harschen, ungezähmten Charakters einen Schulterchluss mit Beethoven zu suchen scheint, wobei mit Fug und Recht bezweifelt werden darf, dass sich Schubert jemals als rechtmäßiger Anwärter auf das große Erbe des ebenso verehrten wie gefürchteten Titanen der Wiener Klassik verstand, der gut ein Jahr zuvor in Wien gestorben war. Spontan ins Ohr fällt eine gewisse Analogie zwischen den Eröffnungstakten dieser **Sonate in c-Moll (D 958)** und der folgenden in A-Dur. Beide beginnen mit einem markant rhythmisierten Akkordmotiv, das als Schuberts Schicksalsmotto etikettiert wird, seit es in der Vertonung von Heines *Der Atlas im Schwanengesang* besonderes gestalterisches Profil erlangte. Im Folgenden aber schlägt der Kopfsatz der c-Moll-Sonate einen insgesamt dramatischeren Ton an, wirkt ungezügelter, schroffer, nervöser als der des Schwesterwerks. Sangliches bleibt Episode in einer Atmosphäre bedrohlich vorantreibender Unrast. Das gilt in mancher Hinsicht auch für das kühn modulierende Adagio in As-Dur, das zwar das Singen beherrscht, es auch recht hymnisch zelebriert, schon bald aber von fieberhaft pochenden Sechzehntel-Triolen aus dem Gleichgewicht gebracht und so nachhaltig in seinem Frieden gestört wird, dass es nur unter Mühen zu sich selbst zurück findet. Harmlosere Töne hingegen schlägt das intermezzohafte Menuett an. Leicht könnte es zu einem heiteren Kehraus überleiten, doch Schubert hat anderes im Sinn. Sein Finale ist alles andere als jene muntere Tarantella mit Überlänge, die es vorgibt zu sein, vielmehr ein furchterregender, ja alptraumhafter Mummenschanz, der manisch und ziellos seine Kreise zieht, wieder und wieder neu ansetzt, wie aus Angst vor der Stille danach, bis er sich schließlich doch im Nichts verliert. Gerade dieser unversöhnliche, merkwürdig formlos scheinende Abgesang gibt Alfred Brendel Recht, der das gesamte Werk als *die unsinnlichste, die unwirtschaftlichste und, hinter ihrer klassizistischen Fassade, die neurotischste aller Schubert-Sonaten* bezeichnet hat. So hatte der spektakuläre Dreiklang aus dem Sommer 1828 mit einem Psychogramm der beunruhigenden Art begonnen.

Ähnlich verstörende Selbstporträts lassen sich freilich schon in früheren Werken finden, so auch in der dreisätzigen **Sonate in a-Moll (D 784)**, die Schubert im Februar 1823 kurz nach der Wanderer-Fantasie zu Papier brachte. Skizzenhaft karg und harmonisch verrätselt kommt der Hauptgedanke des Kopfsatzes daher, kontrapunktiert von einem lyrischen Seitenthema in der Dominante, das, einer bloßen Vision von Idylle, einer Fata Morgana gleich, formal ohne Folgen bleibt. Energische Zuspitzungen und scharfe dynamische Kontraste rücken auch diesen Satz nahe an Beethoven heran und schaffen eine verhängnisvolle Stimmung, die bis in das folgende Andante ausstrahlt. Seine melodischen Gedanken, verführerisch sanft, doch von Beginn an verschattet und seltsam trostlos im Ton, sind mit fremdartigen Chiffren durchzogen, gedämpften Signalen wie aus weiter Ferne, die die heftigen, unheilvollen Erregungen des Folgenden bereits voraus ahnen lassen. Wie weitreichend diese Sonate die Charakteristika des Spätwerks aber tatsächlich vorwegnimmt, zeigt insbesondere das abschließende Allegro vivace. Seine rastlose,

hitzige Motorik scheint von derselben quälenden Unruhe getrieben, die über viele Takte hinweg auch die Ecksätze der beiden Sonaten D 958 und 959 peinigen wird. Schubert schon damals im Kampf mit sich selbst.

Dagegen bereitet Schuberts letzte **Sonate in B-Dur (D 960)** all jenen eine herbe Enttäuschung, die musikalische Werke zwingend als Ausdruck einer bestimmten Lebenssituation verstanden wissen wollen. Kein Zweifel: Der von schwerer Krankheit Gezeichnete muss das nahe Ende gespürt haben, als er am 26. September 1828 sein monumentales Triptychon mit diesem Werk beschloss, acht Wochen vor seinem frühen Tod. Und doch: In dieser sonderbar gleichmütigen Klaviersinfonie ist nichts zu spüren von Melancholie oder Verzweiflung, nicht mal die Ahnung einer instrumentalen „Winterreise“. Nirgendwo drängt sich der bedeutungsschwere Tonfall eines musikalischen Testaments auf. Ja, selbst jene formale und emotionale Zerrissenheit, die die beiden vorangegangenen Sonaten geprägt hatte, will sich hier nicht einstellen. Alles klingt nach lyrischer Gegenrede: sanglich zumeist und unpräntös in seiner musikalischen Erfindung, verinnerlicht, weitgehend undramatisch, durch wiederholte Moderato-Vorschrift durchweg gelassen im Puls, allenfalls hier und da ein wenig schwermütig, für Augenblicke eingedunkelt. Was für ein eigentümliches Resümee! Weder kampfbereites Aufbegehren noch stille Endzeitgeste. Ein Zeichen der Ermüdung?

Schubert selbst hatte sich mit der Absicht getragen, seine letzten Sonaten dem umjubelten Künstlerkollegen Johann Nepomuk Hummel zuzueignen, einem seiner eigenen Seelensprache ziemlich fremden Zeitgenossen. Tatsächlich erschien die Trias dann aber elf Jahre nach seinem Tod bei Anton Diabelli mit einer Widmung an Robert Schumann. Vermutlich sah sich der Wiener Verleger zu dieser Eigenmächtigkeit ermuntert, weil er der Auffassung war, dass einem der treuesten Fürsprecher Schuberts diese besondere Ehre zustand. Was Diabelli offenbar nicht wusste: Ausgerechnet vor dem Rätsel der B-Dur-Sonate hatte auch Schumann resigniert, sich ihm in knappen, wenig aussagekräftigen Kommentaren entzogen. Dabei sucht dieses Werk nichts anderes als die konsequente Fortschreibung lange zuvor entwickelter Ideen. Das Konfliktprinzip klassischer Sonatenhauptsatzform ist hier endgültig außer Kraft gesetzt und weicht einem improvisatorischen, assoziativen, gleichsam unkonzentrierten Fortspinnungsplan. Wie nie zuvor lässt sich Schubert dabei von klanglichen Aspekten leiten. Milde Kontraste, hauchfein

nuanciert, manchmal kaum wahrnehmbar, beleben das Satzgefüge, ohne es zu beherrschen. Wo die beiden vorausgegangenen Stücke der grandiosen Trias nochmals mit Beethoven zu ringen scheinen, offensiv nach neuen Lösungswegen für formale Problemstellungen suchen, schließt sich die kontemplative B-Dur-Sonate buchstäblich in eine autonome Gedankenwelt ein. Und zwar so entspannt, als sei mit ihr tatsächlich ein Ziel erreicht, die ewige Suche beendet. Licht und Farbe, Melos und Klang treten an die Stelle eines dialektischen Für und Wider, mit einer Selbstverständlichkeit, wie man sie aus früheren Werken nicht kannte. Musterbeispiel für diese gelassene Harmonie ist die cis-Moll-Barcarole des Andantes, in ihrer entrückten Schlichtheit dem langsamen Satz der A-Dur-Sonate verwandt, jedoch von allem Verstörenden befreit. Kein dämonischer Stimmungswechsel im Mittelteil, keine plötzlichen Abgründe, die die Musik aus ihrem Traum reißen. Selbst das Scherzo – *con delicatezza* zu spielen und damit meilenweit von Beethovens raubeinigem Genretyp entfernt – fügt sich bruchlos ein in dieses Gesamtkonzept, legt allen widerborstigen Humor ab, opfert rhythmische Impulse einer sanglichen Inspiration und leitet damit zwingend zur lapidaren Einfachheit eines verspielten Finalsatzes über.

Wie ist dieses Werk zu verstehen? Sonnenschein überall? Kein doppelter Boden, keine Selbstzweifel, keine Fragezeichen? Dann wäre Franz Schubert wohl kaum sein Schöpfer. Tatsächlich durchziehen Gegenreden, behutsam versteckt, das musikalische Geschehen von Anfang bis Ende – von den beunruhigenden, das Hauptthema leise erschütternden Bass-Trillern im Kopfsatz bis zur Coda des Finales. Sie treibt ihre Motive durch immer abenteuerlichere Modulationen, bis der musikalische Fluss urplötzlich ins Stocken gerät. Ein Atemstillstand für Sekundenbruchteile, ehe ein wilder Nachsatz das Schlusswort spricht. Spekulationen darüber, wie diese angeleimte Presto-Attacke gemeint sein könnte, führen mitten hinein ins weite Feld romantischer Ironie. Nur so viel ist sicher: Jubelstürme dieser Art haben bei Schubert fast immer den Beigeschmack des gewaltsam Herbeigeführten, Zweifelhafte, Unglaubwürdigen. Und machen stutzig. Sollte die schöne Gelassenheit dieser letzten Sonate womöglich nur Fassade sein? Und, wenn ja, wie sieht es dahinter aus?

ROMAN HINKE



Paul Lewis est aujourd'hui considéré comme l'un des tout premiers pianistes de sa génération. Distingué par les prix les plus convoités des grandes institutions classiques pour sa carrière autant que pour ses enregistrements chez harmonia mundi (Diapason d'or de l'année 2002, 25^e Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana de Sienna, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, trois Gramophone Awards dont un *enregistrement de l'année* en 2008), Paul Lewis est depuis 2009 *Doctor Honoris Causa* de l'Université de Southampton. Il est aussi le premier pianiste de l'histoire des BBC Proms à s'y être produit en une saison dans l'intégrale des concertos de Beethoven (2010).

Invité par les institutions de concert et les orchestres les plus prestigieux, il entretient une relation privilégiée avec Wigmore Hall, où il s'est produit plus d'une cinquantaine de fois.

Début 2011, Paul Lewis entame une tournée de concerts sur deux ans dédiée aux œuvres écrites par Schubert durant les six dernières années de sa vie. Au terme de ce voyage, il se sera produit à Londres, New York, Chicago, Tokyo, Melbourne, Rotterdam, Bologne, Florence, aux Schubertiades de Schwarzenberg et au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

Paul Lewis is today regarded as one of the leading pianists of his generation. Having won the most coveted prizes of the great classical institutions for both his concert career and his recordings on harmonia mundi (Diapason d'Or of the year 2002, 25th Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana di Siena, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, and three Gramophone Awards including Recording of the Year in 2008), he was awarded an honorary doctorate by the University of Southampton in 2009. He is also the first pianist in the history of the BBC Proms to have played the complete Beethoven concertos in a single season (2010).

He appears as a guest in the most prestigious concert halls and with the foremost orchestras, and enjoys a privileged relationship with the Wigmore Hall, where he has performed more than fifty times.

Early in 2011, Paul Lewis embarked on a two-year concert tour devoted to the works written by Schubert in the last six years of his life. When this is completed, he will have played in London, New York, Chicago, Tokyo, Melbourne, Rotterdam, Bologna, Florence, and at the Schwarzenberg Schubertiade and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

Paul Lewis gilt heute als einer der ganz Großen unter den Pianisten seiner Generation. Er hat die begehrtesten Preise erhalten, die in der Klassikbranche zu vergeben sind; ausgezeichnet wurde sein berufliches Wirken wie auch seine Einspielungen bei harmonia mundi (Diapason d'or de l'année 2002, 25. Premio Internazionale Accademia Musicale Chigiana de Siena, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, drei Gramophone Awards, darunter eine *Beste Aufnahme des Jahres* 2008). Seit 2009 ist Paul Lewis Doctor Honoris Causa der Universität Southampton. Er ist auch der erste Pianist in der Geschichte der BBC Proms, der in einer Spielzeit mit sämtlichen Beethoven-Konzerten aufgetreten ist (2010).

Paul Lewis war Gast der renommiertesten Orchester und Konzertveranstalter; besonders eng ist er der Wigmore Hall verbunden, wo er mehr als fünfzig Mal aufgetreten ist.

Anfang 2011 startete Paul Lewis eine auf zwei Jahre angelegte Konzertreise, die den Klavierwerken aus Schuberts letzten sechs Lebensjahren gewidmet ist. Diese Tournee führt ihn nach London, New York, Chicago, Tokio, Melbourne, Rotterdam, Bologna, Florenz, zu den Schubertiaden von Schwarzenberg und an das Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

Paul Lewis DISCOGRAPHY

Also available digitally / Disponible également en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Complete Piano Concertos

BBC Symphony Orchestra, cond. Jiří Bělohlávek
3 CD HMC 902053.55

Diabelli-Variationen op.120

CD HMC 902071

Piano Sonatas vol.1

op.31 nos.1-3

Only available digitally / Uniquement en version digitale

Piano Sonatas vol.2

no.8 op.13 'Pathetic'

nos.9 & 10 op.14/1 & 2, no.11 op.22

no.21 op.53 'Waldstein', no.24 op.78

no.25 op.79, no.27 op.90, no.28 op.101

no.29 op.106 'Hammerklavier'

Only available digitally / Uniquement en version digitale

Piano Sonatas vol.3

nos.1, 2 & 3 op.2, no.4 op.7

no.12 op.26, nos.13 & 14 op.27, nos 1 & 2

'Mondschein' (Moonlight)

no.22 op.54, no.23 'Appassionata'

3 CD HMC 901906.08

Piano Sonatas vol.4

nos.5, 6 & 7 op.10, no.15 op.28

nos.19 & 20 op.49 nos.1 & 2

no.26 op.81a 'Farewell'

The Last Sonatas op.109, 110 & 111

3 CD HMC 901909.11

Complete Piano Sonatas

10 CD HMX 2901902.11



FRANZ LISZT

Sonata in B minor

Works for piano
Only available digitally
Uniquement en version digitale



FRANZ SCHUBERT

Die schöne Müllerin

with Mark Padmore, tenor
CD HMU 907519

Schwanengesang

with Mark Padmore, tenor
CD HMU 907520



Winterreise

with Mark Padmore, tenor
CD HMU 907484



FRANZ SCHUBERT

Piano Sonatas D.840, 850 & 894

Impromptus D.899

Klavierstücke D.946

2 CD HMC 902115.16

FRANZ SCHUBERT

Piano Sonata D.845

"Wandererfantasie" D.760

4 Impromptus D.935

Moments musicaux D.780

2 CD HMC 902136.37



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement mars-avril 2013 (CD 1) & septembre 2002 (CD 2), Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller (CD 1) & Philipp Knop (CD 2), Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer (CD 1) & Philipp Knop (CD 2)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Josep Molina © Molina Visuals

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902165.66