



# FRANZ SCHUBERT

Sonatas in A major, D 959 & B flat major, D 960

**RONALD BRAUTIGAM** fortepiano

## SCHUBERT, Franz (1797–1828)

	<b>Piano Sonata in A major, D 959 (1828)</b>	40'27
1	I. <i>Allegro</i>	15'14
2	II. <i>Andantino</i>	7'36
3	III. Scherzo. <i>Allegro vivace</i> – Trio. <i>Un poco più lento</i>	4'54
4	IV. Rondo. <i>Allegretto</i> – <i>Presto</i>	12'28

	<b>Piano Sonata in B flat major, D 960 (1828)</b>	40'26
5	I. <i>Molto moderato</i>	18'44
6	II. <i>Andante sostenuto</i>	8'29
7	III. Scherzo. <i>Allegro vivace con delicatezza</i> – Trio	4'04
8	IV. <i>Allegro ma non troppo</i> – <i>Presto</i>	8'50

TT: 81'42

### Ronald Brautigam *fortepiano*

#### Instrumentarium:

Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819 (see p. 22)

## Schubert Last Piano Sonatas: His Pianistic Swan Song?

It is for many an irresistible poetic conceit, when taking stock of the astonishing creative harvest of Franz Schubert's final seasons, to credit him with premonitions of his impending mortality. In fact, this view was already in circulation shortly after his death from syphilis on 19th November 1828. The Viennese publisher Tobias Haslinger, when bringing out a posthumous collection of fourteen songs Schubert had written between August and October, christened them *Schwanengesang*, referencing the Greek myth of a swan that breaks its lifelong silence to face death with a final, hauntingly beautiful melodic outpouring. Haslinger's evocative title, along with the notion that Schubert meant those fourteen songs to constitute a cycle at all, has persisted despite all sober scholarly attempts to suggest otherwise. So, too, has the Romantic image of a doomed composer racing to write down all of the visionary music he had inside him before his time was up.

The truth, as usual, is more complicated. As modern biographers remind us, Schubert did not behave in the summer and autumn of 1828 like a man who knew his end was near. He planned future concerts, wrote to publishers, went on hikes in the wilderness, practised counterpoint and worried about money. Business as usual, in other words, with the added burst of energy that Schubert's recent material successes had given him. His first ever public concert, in March, was well received, and the exclusive 'Evening Entertainments' (*Abendunterhaltungen*) put on by the Gesellschaft der Musikfreunde featured some of his most artistically challenging recent songs prominently. Schubert seemed, outwardly at least, as optimistic about the future as he had been in many years.

And the compositional harvest was indeed an extraordinarily rich one, even for someone who wrote so rapidly. Besides *Schwanengesang* (August), Schubert's last months also yielded the three *Klavierstücke*, D 946 (May), the nearly hour-long Mass in E flat major (June), the magisterial C major String Quintet (September)

and the three piano sonatas, D 958–960 (May to September). This followed a spring that had been no less productive, seeing the completion of the ‘Great’ Symphony in C major and the Fantasy in F minor for piano four-hands. These works, which fill some of his largest canvases, all radiate a dark luminescence that goes beyond melancholy. They frequently feel capable of stopping time. They sing of unbearable tragedy and transcendent serenity, often in the same breath. And yes, spectres of death – a mainstay of Schubert’s last five years – turn up everywhere here as well, from the uncanny harmonies of ‘Der Doppelgänger’ from *Schwanengesang* to signifiers of Gothic horror in the piano music, an eerie blend of funeral-march rhythms, tolling bells, angular melodies, disjunct bass lines, shadowy trills and unsettling pauses.

But as preoccupied with darkness as these last great works are, they also show a new self-assurance in Schubert’s technical approach to instrumental music. The set of creative goals that musicologist John Gingerich has called ‘Schubert’s Beethoven project’ had reached an exciting new plateau by 1828. The challenge, to craft instrumental music on a large scale that is not merely derivative of Beethoven, was one that Schubert had recently mastered brilliantly in the genres of string quartet and symphony. When he took up the piano sonata again after a two-year hiatus, he felt confident enough of his individuality to insert many direct references to Beethoven’s most iconic piano music: Schubert’s C minor Sonata evokes by turns Beethoven’s Variations, WoO 80, and two sonatas, the ‘Pathétique’ and Op. 31 No. 3. The scherzo of Schubert’s A major Sonata seems to breathe the same air as that of Beethoven’s Op. 2 No. 2, whereas the expansive lyricism of the same sonata’s finale shows many technical and spiritual parallels with the latter’s Op. 31 No. 1. The B flat major Sonata invokes Beethoven’s chamber music at multiple points: the ‘Archduke’ Trio at the outset, then the misdirection of the finale’s opening, a bare first octave that appears to point to a key other than where Schubert

intends to go. Beethoven used a similar opening gambit in the substitute finale of his B flat major String Quartet, Op. 130 – incidentally the last movement he wrote. The effect of these allusions, rather than being an explicit homage, is to highlight the novelty of Schubert's processes.

Just what made these works novel is easiest to understand from the way their 'heavenly lengths' (in Schumann's influential phrase) are achieved, more specifically how the flow of time is handled. Composers of instrumental music since the mid-eighteenth century had traditionally crafted movements that moved more or less inexorably forward. In this paradigm, length by the clock roughly corresponds with the distance of a metaphorical journey away and then back home. Momentary stops along the way tend to be balanced by a subsequent rushing forward. If the process seems obvious to a listener, it required effort on the composer's part both to avoid premature endings and to make the return seem inevitable.

Schubert's last sonatas operate by an entirely different set of rules. There is no lack of variety, no lack of movement, but it is a fluctuating motion rather than direction towards a goal. Midway through the first movement of the A major Sonata, after an exposition which wanders stormily from key to key and theme to theme, we land on a serene, even childlike theme – one which seemed like a throwaway idea a few moments earlier. After a five-bar melody and a few meandering chords, the theme is repeated a half-step lower and, shortly afterwards, a half-step higher, and then back down, and then back up. There is no earth-shattering drama in these moments, simply a gate swinging quietly back and forth. Even when outbursts come, they play themselves out and bring us back where we began. Despite this, arrivals home never quite feel like home, rather like one of many stations along an endless journey.

Critics and scholars have used a variety of other metaphors to understand this particular approach to suspending musical time – that of coloristic oscillation, or

of kaleidoscopic stasis – but it is an achievement both unique to Schubert and immediately outdone in the B flat major Sonata’s capacious first movement. The serene main theme and its answer in a mysterious rumbling bass trill act as the movement’s few buoys. Yet the seemingly boundless sea of sequences and repetitions disorients the listener so thoroughly that exact sonorities and even whole passages which are lifted almost verbatim from the A major Sonata float by mostly unnoticed. This is not to say that the two sonatas’ first movements are devoid of dramatic tension, much to the contrary, but it is generated in a novel way, described by the pianist and writer Charles Rosen as the tension of ‘waiting for something to happen’.

And when something does happen, it unsettles in a way that only late Schubert can unsettle. Both sonatas’ slow movements, the emotional cores of their respective works, are essays in unmitigated bleakness, cut from the same cloth yet with distinct emotional arcs. In the Andantino of the A major Sonata, a tragic main theme is interrupted by an outburst of chaotic fantasy that grows increasingly brutal. The Schubert scholar Marjorie Hirsch hears in this movement many expressive parallels with his Lieder on Gothic texts, most pointedly the near-contemporaneous ‘Der Doppelgänger’. The *Andante sostenuto* of the B flat major Sonata, with a similarly desolate main theme, is far more concentrated in its elegiac tone, and therefore even more devastating in its impact. Arthur Rubinstein believed that ‘there is nothing else as close as this music that shows us what death feels like’. The musicologist Eric Wen has pinpointed the source of the tragedy: the movement has the ‘character of a lullaby’, but its basic expressive state is ‘far from comforting’. This is perhaps why the movement’s ostensibly peaceful conclusion offers so little consolation.

The scherzi, both infused with Schubert’s flair for the dance, finally offer a welcome catharsis. The finales then manage to dissipate most of the earlier tension by

the kind of relaxed lyricism that had long been his trademark. The *Allegretto* of the A major Sonata, while apparently modelled structurally on Beethoven's Op. 31 No. 1, also repurposes the theme from the slow movement of his own Sonata in A minor, D 537, composed eleven years earlier. The *Allegro ma non troppo* of the B flat major Sonata has some moments of great drama and others of overt brilliance, including the thrilling final bars, but the seeming lack of motivation for each emotional state lends a curious impression to the whole, a jolly bustling which the careful observer suspects might be concealing something else.

It may or may not be appropriate to consider Schubert's last sonatas his pianistic swan song. What nevertheless is certain is the promise that these and other late instrumental music showed for his future works, ones that would no longer be forthcoming.

© *John D. Wilson 2024*

One of the leading pianists of his generation, **Ronald Brautigam** is also among the few to perform at the highest level on modern as well as period instruments. A student of the legendary Rudolf Serkin, he has over the years established himself as an authority on the classical and early romantic composers, with an acclaimed discography on the BIS label.

Ronald Brautigam has performed with leading orchestras across the world – from the Amsterdam Concertgebouworkest to the Sydney Symphony Orchestra – as well as the foremost period ensembles. In 2009 he began what has proved a highly successful collaboration with the Kölner Akademie and its conductor Michael Alexander Willens, resulting in acclaimed recordings of the complete piano concertos of Mozart (11 discs), Beethoven, Mendelssohn, Weber and Wilms.

Having previously recorded the complete solo works of Haydn and Mozart on

fortepiano, Brautigam released the first instalment of a 15-disc Beethoven solo cycle in 2004, prompting the reviewer of the US magazine *Fanfare* to envisage a series ‘that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift’. Featuring the piano sonatas, the first nine discs of the cycle were awarded an Edison Award and the prestigious Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik in 2015. His recordings on both modern and period instruments have earned him a number of awards including three Edisons, a Diapason d’Or de l’année and two MIDEM Classical Awards.

Ronald Brautigam’s editorial work includes a reconstruction of the orchestra score of Beethoven’s piano concerto WoO 4 from 1784 as well as an edition of the five piano concertos by Johann Wilhelm Wilms.

*[www.ronaldbrautigam.com](http://www.ronaldbrautigam.com)*



## **Schuberts letzte Klaviersonaten: Sein pianistischer Schwanengesang?**

Viele lassen sich gerne aus einer Art poetischem Dünkel heraus dazu verleiten, Franz Schubert angesichts der erstaunlichen schöpferischen Ernte seiner letzten Schaffensperiode eine Vorahnung seiner bevorstehenden Sterblichkeit zuzuschreiben. Tatsächlich war diese Ansicht bereits kurz nach seinem Tod an Syphilis am 19. November 1828 im Umlauf. Als der Wiener Verleger Tobias Haslinger eine posthume Sammlung von vierzehn Liedern herausbrachte, die Schubert zwischen August und Oktober geschrieben hatte, nannte er sie *Schwanengesang* und bezog sich damit auf den griechischen Mythos eines Schwans, der sein lebenslanges Schweigen bricht, um dem Tod mit einem letzten, ergreifend schönen melodischen Erguss zu begegnen. Haslingers suggestiver Titel und die Vorstellung, dass Schubert diese vierzehn Lieder überhaupt als Zyklus gemeint hat, haben sich trotz aller nüchternen wissenschaftlichen Versuche, das Gegenteil zu behaupten, hartnäckig gehalten. Ebenso wie das romantische Bild eines zum Tode verurteilten Komponisten, der sich beeilt, all die visionäre Musik, die er in sich trägt, aufzuschreiben, bevor seine Zeit abgelaufen ist.

Die Wahrheit ist, wie üblich, komplizierter. Wie uns moderne Biographen erinnern, verhielt sich Schubert im Sommer und Herbst 1828 nicht wie ein Mann, der wusste, dass sein Ende nahe war. Er plante zukünftige Konzerte, schrieb an Verleger, unternahm Wanderungen in der Wildnis, übte Kontrapunkt und sorgte sich um Geld. Business as usual, mit anderen Worten, mit dem zusätzlichen Energie-schub, den Schuberts jüngste materielle Erfolge ihm verliehen hatten. Sein erstes öffentliches Konzert im März fand großen Anklang, und bei den exklusiven Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde standen einige seiner künstlerisch anspruchsvollsten Lieder im Vordergrund. Schubert schien, zumindest nach außen hin, so optimistisch in die Zukunft zu blicken wie seit vielen Jahren nicht mehr.

Und die kompositorische Ernte war in der Tat außerordentlich reich, selbst für jemanden, der so schnell schrieb. Neben *Schwanengesang* (August) entstanden in Schuberts letzten Monaten auch die drei Klavierstücke D 946 (Mai), die fast einstündige Messe in Es-Dur (Juni), das meisterhafte C-Dur-Streichquintett (September) und die drei Klaviersonaten D 958–960 (Mai bis September). Dem vorausgegangen war ein nicht minder produktives Frühjahr, in dem die „Große“ Symphonie in C-Dur und die Fantasie in f-moll für Klavier zu vier Händen vollendet wurden. Diese Werke, die einige seiner größten Leinwände füllen, strahlen alle eine dunkle Leuchtkraft aus, die über die Melancholie hinausgeht. Oft scheinen sie in der Lage zu sein, die Zeit anzuhalten. Sie singen von unerträglicher Tragik und transzendenter Heiterkeit, oft im selben Atemzug. Und ja, Gespenster des Todes – eine Hauptstütze von Schuberts letzten fünf Jahren – tauchen auch hier überall auf, von den unheimlichen Harmonien von „Der Doppelgänger“ aus dem *Schwanengesang* bis zu den Anzeichen des gotischen Schreckens in der Klaviermusik, einer unheimlichen Mischung aus Trauermarschrhythmen, läutenden Glocken, kantigen Melodien, abgetrennten Basslinien, schattenhaften Trillern und beunruhigenden Pausen.

Doch so sehr sich diese letzten großen Werke mit der Dunkelheit beschäftigen, so sehr zeigen sie auch ein neues Selbstbewusstsein in Schuberts technischem Ansatz zur Instrumentalmusik. Die schöpferischen Ziele, die der Musikwissenschaftler John Gingerich als „Schuberts Beethoven-Projekt“ bezeichnet hat, hatten 1828 ein aufregendes neues Plateau erreicht. Die Herausforderung, Instrumentalmusik in großem Umfang zu schaffen, die nicht nur von Beethoven abgeleitet ist, hatte Schubert kurz zuvor in den Gattungen Streichquartett und Symphonie mit Bravour gemeistert. Als er sich nach einer zweijährigen Pause wieder der Klaviersonate zuwandte, fühlte er sich seiner Individualität sicher genug, um viele direkte Bezüge zu Beethovens ikonischster Klaviermusik herzustellen: Schuberts c-moll-Sonate erinnert abwechselnd an Beethovens Variationen, WoO 80, und zwei So-

naten, die „Pathétique“ und Op. 31 Nr. 3. Das Scherzo von Schuberts A-Dur-Sonate scheint dieselbe Luft zu atmen wie das von Beethovens op. 2 Nr. 2, während der ausgedehnte Lyrismus des Finales derselben Sonate viele technische und geistige Parallelen zu Beethovens op. 31 Nr. 1 aufweist. Die B-Dur-Sonate beruft sich an mehreren Stellen auf Beethovens Kammermusik: das „Erzherzog“-Trio zu Beginn, dann die Irreführung durch den Beginn des Finales, eine kahle erste Oktave, die auf eine andere Tonart zu verweisen scheint als die, die Schubert beabsichtigt. Beethoven verwendete ein ähnliches Eröffnungsgambit im Ersatzfinale seines B-Dur-Streichquartetts op. 130 – übrigens der letzte Satz, den er schrieb. Diese Anspielungen sind keine ausdrückliche Hommage, sondern unterstreichen die Neuartigkeit von Schuberts Verfahren.

Was diese Werke so neuartig machte, lässt sich am einfachsten an der Art und Weise erkennen, wie ihre „himmlischen Längen“ (in Schumanns einflussreicher Formulierung) erreicht werden, genauer gesagt, wie der Zeitfluss gehandhabt wird. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts haben Komponisten von Instrumentalmusik traditionell Sätze geschaffen, die sich mehr oder weniger unaufhaltsam vorwärts bewegen. In diesem Paradigma entspricht die Länge der Zeit in etwa der Entfernung einer metaphorischen Reise in die Ferne und dann wieder zurück nach Hause. Kurzzeitige Stopps auf dem Weg werden in der Regel durch ein anschließendes Vorwärtsdrängen ausgeglichen. Auch wenn dieser Prozess für den Hörer offensichtlich erscheint, musste sich der Komponist anstrengen, um sowohl ein vorzeitiges Ende zu vermeiden als auch die Rückkehr unvermeidlich erscheinen zu lassen.

Schuberts letzte Sonaten funktionieren nach ganz anderen Regeln. Es gibt keinen Mangel an Abwechslung, keinen Mangel an Bewegung, aber es ist eher eine schwankende Bewegung als eine Ausrichtung auf ein Ziel. In der Mitte des ersten Satzes der A-Dur-Sonate landen wir nach einer Exposition, die stürmisch von Tonart zu Tonart und von Thema zu Thema wandert, bei einem heiteren, ja kindlichen Thema,

das wenige Augenblicke zuvor noch wie ein weggeworfener Einfall erschien. Nach einer fünftaktigen Melodie und ein paar mäandernden Akkorden wird das Thema einen Halbton tiefer und kurz darauf einen Halbton höher wiederholt, dann wieder runter und wieder hoch. In diesen Momenten gibt es keine weltbewegende Dramatik, sondern nur ein Tor, das ruhig hin und her schwingt. Selbst wenn es zu Ausbrüchen kommt, spielen sie sich selbst aus und bringen uns wieder dorthin zurück, wo wir angefangen haben. Trotzdem fühlt sich die Ankunft zu Hause nie ganz wie ein Zuhause an, eher wie eine von vielen Stationen auf einer endlosen Reise.

Kritiker und Gelehrte haben eine Vielzahl anderer Metaphern verwendet, um diese besondere Herangehensweise an die Aufhebung der musikalischen Zeit zu verstehen – die der koloristischen Oszillation oder der kaleidoskopischen Stasis –, aber es ist eine Leistung, die sowohl einzigartig für Schubert ist als auch sofort im geräumigen ersten Satz der B-Dur-Sonate übertroffen wird. Das ruhige Hauptthema und seine Antwort in Form eines geheimnisvoll grollenden Basstrillers bilden die wenigen Bojen des Satzes. Doch das scheinbar grenzenlose Meer von Sequenzen und Wiederholungen verwirrt den Hörer so gründlich, dass exakte Klangbilder und sogar ganze Passagen, die fast wörtlich aus der A-Dur-Sonate übernommen wurden, weitgehend unbemerkt vorbeiziehen. Das soll nicht heißen, dass die ersten Sätze der beiden Sonaten frei von dramatischer Spannung sind, ganz im Gegenteil, aber sie wird auf eine neuartige Weise erzeugt, die der Pianist und Schriftsteller Charles Rosen als die Spannung des „Wartens darauf, dass etwas passiert“ beschreibt.

Und wenn dann doch etwas passiert, erschüttert es auf eine Weise, wie es nur der späte Schubert kann. Die langsamen Sätze beider Sonaten, die emotionalen Kerne ihrer jeweiligen Werke, sind Essays in grenzenloser Trostlosigkeit, aus demselben Stoff geschnitten, aber mit unterschiedlichen emotionalen Bögen. Im *Andantino* der A-Dur-Sonate wird ein tragisches Hauptthema von einem Ausbruch chaotischer Fantasie unterbrochen, die immer brutaler wird. Die Schubert-Forscherin

Marjorie Hirsch hört in diesem Satz viele ausdrucksstarke Parallelen zu seinen Liedern über gotische Texte, vor allem zu dem fast zeitgleichen „Der Doppelgänger“. Das *Andante sostenuto* der B-Dur-Sonate, mit einem ähnlich trostlosen Hauptthema, ist in seinem elegischen Ton weitaus konzentrierter und daher in seiner Wirkung noch verheerender. Arthur Rubinstein war der Meinung, dass es „nichts anderes gibt, das uns so nahe geht wie diese Musik, die uns zeigt, wie sich der Tod anfühlt“. Der Musikwissenschaftler Eric Wen hat die Quelle der Tragödie ausgemacht: Der Satz hat den „Charakter eines Wiegenliedes“, aber sein Grundausdruck ist „alles andere als tröstlich“. Dies ist vielleicht der Grund, warum der scheinbar friedliche Schluss des Satzes so wenig Trost spendet.

Die Scherzi, die beide von Schuberts Gespür für den Tanz durchdrungen sind, bieten schließlich eine willkommene Katharsis. Die Finales schaffen es dann, die meisten der früheren Spannungen durch die Art von entspanntem Lyrismus zu zerstreuen, der lange Zeit Schuberts Markenzeichen war. Das *Allegretto* der A-Dur-Sonate ist zwar strukturell an Beethovens op. 31 Nr. 1 angelehnt, greift aber auch das Thema des langsamen Satzes seiner eigenen, elf Jahre zuvor komponierten Sonate in a-moll, D 537, wieder auf. Das *Allegro ma non troppo* der B-Dur-Sonate hat einige Momente großer Dramatik und andere von unverhohlener Brillanz, einschließlich der aufregenden Schlusstakte, aber der scheinbare Mangel an Motivation für jeden emotionalen Zustand verleiht dem Ganzen einen seltsamen Eindruck, ein fröhliches Treiben, von dem der aufmerksame Beobachter vermutet, dass sich dahinter etwas anderes verbergen könnte.

Es mag angemessen sein oder nicht, Schuberts letzte drei Sonaten als seinen pianistischen Abgesang zu betrachten. Was jedoch sicher ist, ist das Versprechen, das diese und andere späte Instrumentalmusik für zukünftige Werke zeigte, die nicht mehr kommen würden.

© John D. Wilson 2024

**Ronald Brautigam** ist einer der führenden Pianisten seiner Generation und gehört zu den wenigen, die sowohl auf modernen als auch auf historischen Instrumenten auf höchstem Niveau spielen. Der Schüler des legendären Rudolf Serkin hat sich als Autorität für klassische und frühromantische Komponisten einen Namen gemacht, wovon seine vielgelobte Diskografie beim Label BIS zeugt.

Ronald Brautigam konzertiert weltweit mit führenden Orchestern – vom Amsterdamer Concertgebouworkest bis zum Sydney Symphony Orchestra – sowie mit den bedeutendsten Originalklang-Ensembles. Im Jahr 2009 begann er eine höchst erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Kölner Akademie und ihrem Dirigenten Michael Alexander Willens, die zu gefeierten Gesamteinspielungen der Klavierkonzerte von Mozart (11 SACDs), Beethoven, Mendelssohn, Weber und Wilms führte.

Nachdem Brautigam sämtliche Solowerke von Haydn und Mozart auf dem Hammerklavier vorgelegt hatte, erschien 2004 das erste Album eines 15-teiligen Beethoven-Solozyklus; der Rezensent der amerikanischen Zeitschrift *Fanfare* erkannte darin den Auftakt zu einer Reihe, „die die Idee, diese Musik auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt; ein stilistischer Paradigmenwechsel“. Die ersten neun SACDs dieses Zyklus, die Beethovens sämtliche Klavier-sonaten umfassen, wurden 2015 mit einem Edison Award und dem renommierten Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Für seine Einspielungen auf modernen und historischen Instrumenten hat er zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter drei Edison Awards, einen Diapason d’Or de l’année und zwei MIDEM Classical Awards.

Zu Ronald Brautigams editorischen Arbeiten gehören die Rekonstruktion der Orchesterstimmen von Beethovens Klavierkonzert WoO 4 aus dem Jahr 1784 sowie eine Edition der fünf Klavierkonzerte von Johann Wilhelm Wilms.

[www.ronaldbrautigam.com](http://www.ronaldbrautigam.com)

## Les dernières sonates pour piano de Schubert : un chant du cygne pianistique ?

L'image poétique du compositeur sentant sa mort prochaine est extrêmement tentante lorsque l'on aborde l'étonnante moisson créative des derniers mois de Franz Schubert. En réalité, cette interprétation circulait dès après sa mort des suites de la syphilis, le 19 novembre 1828. Le recueil posthume de quatorze lieder que Schubert avait composés entre août et octobre fut baptisé *Le Chant du cygne* [*Schwanengesang*] par l'éditeur viennois Tobias Haslinger en référence au mythe grec du cygne rompant le silence de toute une vie pour affronter la mort dans un dernier élan mélodique d'une beauté envoûtante. Le titre évocateur de Haslinger, ainsi que la suggestion à l'effet que Schubert souhaitait que ces quatorze lieder forment un cycle, ont persisté en dépit de toutes les recherches visant à prouver que ce n'était pas le cas. Il en va de même pour l'image romantique du compositeur se sachant condamné et s'empressant d'écrire toute la musique visionnaire qu'il porte en lui avant que survienne sa dernière heure.

La réalité, comme toujours, est plus complexe. Comme nous le rappellent les biographes modernes, Schubert n'affichait pas au cours de l'été et de l'automne 1828 le comportement d'un homme sachant sa fin proche. Il planifiait des concerts, écrivait aux éditeurs, faisait des randonnées dans la nature, pratiquait le contrepoint et avait des préoccupations pécuniaires. Autrement dit, tout se passait comme d'habitude, avec un surcroît d'énergie que les récents succès matériels lui donnait. Son tout premier concert public, en mars précédent, avait été bien accueilli et les « divertissements du soir » (*Abendunterhaltungen*) exclusifs organisés par la Société des amis de la musique (*Gesellschaft der Musikfreunde*) faisaient la part belle à certains de ses récents lieder, les plus exigeants jusqu'alors sur le plan artistique. Schubert semblait, du moins en apparence, aussi optimiste face à l'avenir qu'il ne l'avait été depuis de nombreuses années.

Et la moisson compositionnelle fut en effet exceptionnellement riche, même pour quelqu'un qui écrivait si rapidement. Outre *Le Chant du cygne* (août), Schubert composa également au cours de ses derniers mois les trois *Klavierstücke* D 946 (mai), la Messe en mi bémol majeur d'une durée de près d'une heure (juin), le magistral Quintette à cordes en ut majeur (septembre) et les trois sonates pour piano, D 958 à 960 (mai à septembre). Ceux-ci faisaient suite à un printemps tout aussi productif qui avait vu l'achèvement de la Symphonie en ut majeur, « La Grande », et de la Fantaisie en fa mineur pour piano à quatre mains. Ces œuvres, qui comptent parmi ses plus développées, rayonnent toutes d'une luminescence sombre qui va au-delà de la mélancolie. Le temps semble souvent s'y arrêter. Elles chantent l'insoutenable tragédie et la sérénité transcendante, souvent dans un même souffle. Et, oui, les spectres de la mort – une présence constante au cours des cinq dernières années de Schubert – apparaissent un peu partout ici aussi, des harmonies troublantes du lied « Der Doppelgänger » [Le double] du *Chant du cygne* aux symboles de l'horreur gothique dans la musique pour piano, un mélange sinistre de rythmes de marche funèbre, de glas, de mélodies anguleuses, de lignes de basse disjointes, de trilles ténébreux et de silences troublants.

Mais si ces dernières grandes œuvres de Schubert sont marquées par les ténèbres, elles témoignent aussi d'une nouvelle assurance dans l'approche technique de sa musique instrumentale. L'ensemble des objectifs créatifs que le musicologue John Gingerich a appelé « le projet beethovenien de Schubert » avait atteint un nouveau et excitant plateau en 1828. Le défi de créer une musique instrumentale de grande ampleur qui ne dérive pas simplement de Beethoven, est un défi que Schubert avait surmonté depuis peu avec brio dans les genres du quatuor à cordes et de la symphonie. Lorsqu'il revint à la sonate pour piano après une interruption de deux ans, il avait suffisamment confiance en son originalité pour y insérer de nombreuses références directes aux œuvres pour piano les plus emblématiques de



Beethoven : la Sonate en ut mineur D 958 de Schubert évoque tour à tour les Variations de Beethoven WoO 80, et deux sonates, la « Pathétique » et l'opus 31 n° 3. Le scherzo de la Sonate en la majeur D 959 de Schubert semble prolonger celui de l'opus 2 n° 2 de Beethoven, tandis que le lyrisme expansif du finale présente de nombreux parallèles tant au niveau de l'écriture que de l'atmosphère avec l'opus 31 n° 1 de ce dernier. Enfin, la Sonate en si bémol majeur D 960 fait allusion à la musique de chambre de Beethoven à plusieurs reprises : au Trio « à l'Archiduc » au début, puis la fausse direction du début du finale, une première octave dépouillée qui semble pointer vers une tonalité autre que celle vers laquelle Schubert a l'intention de se diriger. Beethoven avait recouru au même procédé dans le second finale de son Quatuor à cordes en si bémol majeur op. 130, par ailleurs le dernier mouvement qu'il ait écrit. Plutôt qu'un hommage explicite, l'effet de ces allusions souligne l'aspect novateur des procédés de Schubert.

Il est plus facile de comprendre ce qui constitue la nouveauté de ces œuvres en observant la manière dont leurs « longueurs célestes » (pour reprendre l'expression demeurée célèbre de Robert Schumann) sont réalisées, et plus particulièrement la manière dont le flux temporel est géré. Depuis le milieu du dix-huitième siècle, les compositeurs de musique instrumentale créaient le plus souvent des mouvements qui avançaient plus ou moins inexorablement. Dans ce paradigme, la durée réelle correspondait à peu près à la distance d'un voyage métaphorique puis au retour à son point de départ. Les arrêts momentanés en cours de route tendaient à être compensés par une accélération ultérieure. Si le processus semblait évident pour l'auditeur, il nécessitait un effort de la part du compositeur, à la fois pour éviter les fins prématurées et pour rendre le retour inévitable.

Les dernières sonates de Schubert obéissent à des règles totalement différentes. La variété et le mouvement ne manquent pas, mais il s'agit d'un mouvement fluctuant plutôt que d'une direction vers un but. Au milieu du premier mouvement de

la Sonate en la majeur, après une exposition qui passe d'une tonalité et d'un thème à l'autre, nous débouchons sur un thème serein, voire innocent, qui semblait une idée sans grande importance quelques instants plus tôt. Après une mélodie de cinq mesures et quelques accords sinueux, le thème est répété un demi-ton plus bas et, peu après, un demi-ton plus haut, puis de nouveau plus bas, puis de nouveau plus haut. Il n'y a pas de drame bouleversant ici, simplement une porte qui se balance tranquillement de part et autre. Même lorsque des sursauts se produisent, ceux-ci se résorbent d'eux-mêmes et nous ramènent à notre point de départ. Malgré cela, les retours ne sont jamais vraiment ressentis comme définitifs, mais plutôt comme les nombreuses stations d'un voyage sans fin.

Les critiques et les spécialistes ont utilisé diverses métaphores pour évoquer cette approche particulière de la suspension du temps musical, comme par exemple celle de l'oscillation coloristique ou de la stase kaléidoscopique, mais il s'agit d'une réalisation à la fois propre à Schubert et immédiatement surpassée dans le vaste premier mouvement de la Sonate en si bémol majeur. Le thème principal serein et sa réponse dans un mystérieux trille grondant à la basse agissent comme les quelques bouées du mouvement. Cependant, la mer apparemment infinie de marches harmoniques et de répétitions désoriente l'auditeur à tel point que des sonorités exactes et même des passages entiers qui sont repris presque note pour note de la Sonate en la majeur passent presque inaperçus. Cela ne veut pas dire que les premiers mouvements des deux sonates sont dépourvus de tension dramatique, bien au contraire, mais celle-ci est générée d'une nouvelle manière, décrite par le pianiste et musicologue Charles Rosen comme la tension de « l'attente qu'il se passe quelque chose ».

Et lorsqu'il se passe quelque chose, nous sommes déstabilisés à un point auquel seul le Schubert tardif peut parvenir. Les mouvements lents des deux sonates, qui en constituent le noyau émotionnel, atteignent des sommets de morosité absolue, taillés dans la même étoffe, mais avec des arcs émotionnels distincts. Dans l'*An-*

*dantino* de la Sonate en la majeur, le thème principal au ton tragique est interrompu par une explosion de fantaisie chaotique qui devient progressivement agressive. La spécialiste de l'œuvre de Schubert, Marjorie Hirsch, voit dans ce mouvement de nombreux parallèles expressifs avec ses lieder sur des textes gothiques, en particulier avec « Der Doppelgänger » qui lui est presque contemporain. L'*Andante sostenuto* de la Sonate en si bémol majeur, dont le thème principal est tout aussi désolé, est, dans son climat élégiaque, beaucoup plus concentré et créé donc un impact encore plus dévastateur. Le pianiste Arthur Rubinstein estimait que rien ne s'approche de cette musique dans cette évocation de la mort ». Le musicologue Eric Wen a localisé la source de cette tragédie : bien que le mouvement affiche le caractère d'une berceuse, son état expressif fondamental est loin d'offrir quelque réconfort que ce soit. C'est peut-être la raison pour laquelle la conclusion ostensiblement paisible du mouvement offre si peu de consolation.

Les scherzos, tous deux imprégnés de la touche personnelle de Schubert pour la danse, offrent enfin une catharsis bienvenue. Les finales parviennent ensuite à dissiper la majeure partie des tensions antérieures grâce à ce lyrisme détendu, depuis longtemps la marque de fabrique de Schubert. L'*Allegretto* de la Sonate en la majeur, bien qu'apparemment calqué sur la structure de l'opus 31 n° 1 de Beethoven, reprend également le thème du mouvement lent de sa propre Sonate en la mineur D 537, composée onze ans auparavant. L'*Allegro ma non troppo* de la Sonate en si bémol majeur contient des moments hautement dramatiques et d'autres délibérément brillants, y compris les palpitantes mesures finales, mais l'absence apparente de motivation derrière chaque état émotionnel confère une curieuse impression à l'ensemble, une joyeuse agitation dont l'observateur attentif soupçonne qu'elle pourrait cacher quelque chose d'autre.

La question des dernières sonates de Schubert en tant que chant du cygne pianistique ne peut être tranchée. En revanche, ce qui est certain, ce sont les promesses

que ces sonates et ses autres œuvres instrumentales tardives laissaient voir pour les œuvres à venir, des œuvres qui n'allaient jamais voir le jour.

© *John D. Wilson 2024*

L'un des plus importants pianistes de sa génération, **Ronald Brautigam** est également l'un des rares à se produire au plus haut niveau aussi bien sur des instruments modernes qu'historiques. Après ses études auprès du légendaire pianiste Rudolf Serkin, Brautigam s'est imposé au fil des ans en tant qu'autorité en matière d'interprétation des compositeurs de l'époque classique et du début du Romantisme comme en témoigne sa discographie plébiscitée chez BIS.

Ronald Brautigam a joué avec des orchestres de premier plan dans le monde entier – du Concertgebouworkest d'Amsterdam à l'Orchestre symphonique de Sydney – ainsi qu'avec les plus grands ensembles contemporains. En 2009, il a entamé ce qui allait s'avérer une collaboration très fructueuse avec le Kölner Akademie et son chef Michael Alexander Willens, aboutissant à des enregistrements salués de l'intégrale des concertos pour piano de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber et Wilms.

Après s'être consacré à l'intégrale de l'œuvre pour piano seul de Haydn et de Mozart sur pianoforte, Brautigam a entamé en 2004 l'enregistrement d'une série de 15 disques consacrés aux œuvres pour piano solo de Beethoven. Le critique du magazine américain *Fanfare* y a vu une série « qui lance un défi à la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique ». Consacrés aux sonates pour piano, les neuf premiers volumes de ce cycle ont reçu un Edison Award ainsi que le prestigieux « Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik » en 2015. Ses enregistrements sur instruments modernes et d'époque lui ont valu de nombreuses récompenses, dont trois Edison, un

Diapason d'Or de l'année et deux MIDEM Classical Awards.

Le travail éditorial de Ronald Brautigam comprend une reconstruction de la partition d'orchestre du concerto pour piano WoO 4 de Beethoven de 1784 ainsi qu'une édition des cinq concertos pour piano de Johann Wilhelm Wilms.

[www.ronaldbrautigam.com](http://www.ronaldbrautigam.com)

### More Schubert from Ronald Brautigam:



### Impromptus, D 899 & D 935 BIS-2614

'Brautigam's fortepiano gives you scintillating shivers.' *MusicWeb International*

'I feel confident recommending this new release from Brautigam, and I look forward to hearing more Schubert from him.' *Fanfare*

„Ein Schubert in seiner reinsten, schönsten Gestalt.“ *Piano News*

« Brautigam exploite l'instrument au maximum de ses possibilités, dans le dessein d'offrir des lignes et un phrasé souples, des inflexions savamment dosées » *Diapason*

About the instrument used on this recording  
Fortepiano by Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819



Conrad Graf (1782–1851) was born in Riedlingen (Württemberg) and came to Vienna in 1799 as a joiner. He opened his own piano workshop in 1804 and in 1824 he received the title 'Imperial Royal Court Fortepiano Maker' ('k.k. Hofpiano und Claviermacher'). As such, Graf supplied instruments to all the apartments of the imperial court and in 1825 he provided a pianoforte for Ludwig van Beethoven. Chopin, Robert and Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn and Brahms held Graf's pianos in the highest esteem.

The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty in 2007, after Graf opus 318 (c. 1819) from Castle Kozel near Plzeň, Czechia. In this period Graf's instruments still retained the thin soundboard and light hammers of the Viennese classical era, with somewhat thicker strings than those used by contemporary makers.

Compass: CC–f4 · Four pedals: moderator, double moderator, sustaining and una corda

Material: walnut with French polish · Measurements: 240 cm / 122cm / 35cm, c. 160kg

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### **Recording Data**

**Recording:** 11th–16th July 2022 at the Immanuelkirche, Wuppertal, Germany  
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)  
Instrument technician: Paul McNulty

**Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit/96 kHz

**Post-production:** Editing and mixing: Ingo Petry

**Executive producer:** Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © John D. Wilson 2024  
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Cover photos: © Marco Borggreve  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 [info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2624 © & © 2024, BIS Records AB, Sweden



BIS-2624