

Volume 7

CHANDOS

A black and white portrait of Barry Douglas, a middle-aged man with light-colored hair, looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a dark suit jacket over a white shirt. His hands are clasped in front of him, and he is wearing a watch on his left wrist and a ring on his left hand.

Schubert

Works for Solo Piano

Barry Douglas



Miniature, 1829, by Robert Theer (1808 – 1863), now at the Museum August Kestner, Hannover/ AKG Images, London

Franz Schubert

Franz Schubert (1797 – 1828)

Works for Solo Piano, Volume 7

Piano Sonata, Op. post. 122, D 568 (1817) **30:02**
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

1	Allegro moderato	9:49
2	Andante molto	6:14
3	Menuetto. Allegretto – Trio – Menuetto da capo	5:14
4	Allegro moderato	8:45

Piano Sonata, Op. 78, D 894 (1826) **40:08**

in G major • in G-Dur • en sol majeur
Dem hochwohlgebornen Herrn Joseph Edlen von Spaun gewidmet

5	Molto moderato e cantabile	18:34
6	Andante	8:51
7	Menuetto. Allegro moderato – Trio – Menuetto da capo	4:10
8	Allegretto – Un poco più lento	8:32

- 9 **Gretchen am Spinnrade, Op. 2, D 118** (1814) 4:02
Transcribed for piano and published as
No. 8 from *12 Lieder von Franz Schubert*, S 558 (1837 – 38)
by Franz Liszt (1811 – 1886)
Non troppo Allegro
- 10 **Wohin?, D 795** (1823) 3:41
No. 2 from *Die schöne Müllerin*, Op. 25
Transcribed for piano and published as
No. 5 from *Müllerlieder*, S 565 (1846)
by Franz Liszt (1811 – 1886)
Moderato, più tosto Allegretto vivace

TT 77:55

Barry Douglas piano

Schubert: Works for Solo Piano, Volume 7

Sonata in E flat major, D 568

One might say that the easy-going, pensive air with which the E flat Sonata, of 1817, opens is unique among sonatas by Franz Schubert (1797 – 1828), were it not that this work is a re-working and amplification of a sonata already written in D flat major (D 567) – a replacement of it, too, we may assume. Here Schubert is found exploring a rather lighter vein of piano writing than in other sonatas.

A genial formality is evident from the start, the first theme rising through notes of the chord in a steady triple time (this is the only Schubert sonata with a *moderato* caveat to the tempo of two movements). When the volume level increases and fast scales rise and fall, a similarly gentle second subject ensues. But his thinking is so laid back that Schubert has not troubled to use the formal process of modulating to the dominant key: the new key has simply arrived by the back door, as it were, with the new tune. Thereafter, the movement follows a traditional course, exploring a variety of pianistic textures in the process.

A gently plaintive slow movement in G minor follows, moving into more openly

passionate regions as it develops. There follows a minuet, gently paced and offering scope for refined voicing of its piano textures. The Trio takes up the dotted rhythms that have become a feature of the minuet in its later stages, forming a new melody, of five-bar phrases.

Inasmuch as a bar of 6/8-time may be said to comprise two three-beat segments, the triple time which has dominated the first and third movements continues into the 6/8 finale. The *moderato* instruction further strengthens the relaxed, gently lyrical atmosphere. The sparing use of the *forte* marking and singular use of *fortissimo* (at a point in this finale) further tells of this work's inclination to poetry rather than potency. The second subject brings welcome contrast of a minor key, while the development is concerned with presenting and developing a new, longer-limbed, and *cantabile* theme which is as welcome as it is unexpected in this unusual sonata.

Sonata in G major, D 894

Having succeeded in attaining what was for

him an important goal with the completion of the 'Great' C major Symphony, Schubert, as though unfazed by the ongoing physical and psychological challenge of his syphilis, continued in his three remaining years to pour out major instrumental masterworks in a variety of media. There were the String Quartet in G major, the two piano trios, two major works for violin and piano, the String Quintet, and four piano sonatas.

The G major Sonata dates from October 1826, and arrests us from the start with its somewhat statuesque opening chord, a steady to-and-fro around it, and a short silence. Can this really be a sonata? In neither tempo nor character is it a typical sonata opening. If it reminds us of anything, it is perhaps the pianist's opening statement in Beethoven's Fourth Piano Concerto, also in G major, that comes to mind. And just as Beethoven then has the orchestra enter in B major, when Schubert has completed his opening theme in an unusual nine bars (2 + 2 + 2 + 3), he proceeds to a hushed statement in B minor, then B major.

A second subject soon appears, is then decorated in shorter notes, and leads to a dramatic two-hand plunge to an arresting chord, from which a closing theme emerges. Another plunge, even more dramatic than the

first, leads again to that closing theme, before a reference back to the first theme rounds off the exposition. As though to compensate for having allowed poetic contemplation to absorb him so far, Schubert announces his development with a stern G minor, within a few more bars reaching an even more startling B flat minor (with one of his rare *fff* markings). And so the composer has found unsuspected potential for sonata-form drama in that atypical ruminative opening; and from this point the movement continues to reconcile high drama with quiet contemplation as it leads to its evanescent close.

The slow movement presents a gentle, shapely theme in D major in binary form, in which the second section is repeated. That much is less remarkable than what follows, for this is a slow movement unique in structure. We may see and hear it as a rondo, ABACA. Yet C is a transposed variant of B. At the same time A is varied at each return. So we may hear the movement as two interlocking sets of variations, ABA'B'A". B is a dynamic challenge to the milder A, in a minor key. And the final A is neatly curtailed and modified to serve as coda to the whole.

The minuet in B minor is impelled by a strong, taut rhythm, while the Trio in

B major is all smooth simplicity, while not wholly guileless. A sunny, fresh-as-air theme opens the finale. A softly 'chattering' theme follows. When the first theme returns, we may guess that this is to be a typical rondo-finale. In fact an element of serendipity finds its way into several of Schubert's later finales (and first movements). The outcome here is something like ABACBA: but the C section includes three themes, the second being a simple, affecting tune in C minor over an 'Alberti' bass, and the third a variant of this in C major. When all is done, we are given a belated development of the opening theme that seems designed eventually to liquidate it so that all that is left is a final (and slowed) reference to the first four bars of the movement. Perhaps the aim is to end the whole sonata in the dynamic and tempo in which it began?

Schubert and Liszt

Given that this series of recordings pays homage to Schubert as a composer of sonata and song (just two of the many media to which he gave his short life's attention), a note on Liszt's appreciation of Schubert may not be out of place. Known as a leading pianist of his time, Franz Liszt (1811 – 1886) was also a notable composer, and well known for

his orchestration of Schubert's 'Wanderer' Fantasy. That apart, he also arranged fifty-six of Schubert's songs for solo piano, playing these across Europe in the 1830s and '40s. As a conductor he directed the première, in Weimar, of *Alfonso und Estrella*, and championed other lesser-known works of the composer. Above all, given his insight as a composer himself, he addressed an essential truth with the words: 'The magic of your emotional world is such that it nearly blinds us to the greatness of your craftsmanship.' His appreciation of Schubert's craft has been seen to surface in his own music, demonstrating specific debts in the *Étude de concert* (Concert Study) in D flat, for example, and the Piano Sonata.

At the turn of the nineteenth century – baroque thinking well and truly eclipsed, classical musical thought deeply entrenched, and the romantic in music already close at hand – Vienna had become a magnet that attracted composers from Italy, Germany, Bohemia, and Hungary. For a few decades it could claim to be the centre of the musical world, Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert all in residence. It is a little-known fact that both Schubert and Liszt were in Vienna in the period 1821 – 23: here the younger composer would study with Schubert's former teacher, Salieri. It is, of

course, possible that the two composers met, although we have no knowledge of that.

Liszt's adaptation for solo piano of songs by Schubert entailed more than the change of medium. He made a concert piece of each, by enriching the texture and even adapting the structure. The best of these transcriptions remain highly effective concert works: we need only to accept that some of the songs have potential also as non-referential pieces, not only as texted songs. After all, Schubert incorporated transcriptions of some of his own songs into instrumental works, including *Der Tod und das Mädchen* (Death and the Maiden); and his harmonic amplification of the song *Sei mir gegrüßt* as the theme of a set of variations in the Fantasy in C for violin and piano arguably raises its artistry a notch above that of the original.

Gretchen am Spinnrade, D 118

The version of *Gretchen am Spinnrade* (Gretchen at the Spinning-wheel), Gretchen's famous spinning song, from Goethe's *Faust*, is one of Liszt's less extravagant, most literal transcriptions. It is as if Liszt had read and taken to heart Heuberger's description of Schubert's song: Schubert had created 'something new, of unprecedented power, the first composition in a hitherto unknown form,

and with it *the first modern German song!*' So powerful are her feelings as Gretchen spins, recollecting

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt.

Und seiner Rede
Zauberfluss.
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuss!

[His proud bearing,
his noble figure,
the smile on his lips,
the power of his glance,

the bewitching flow
of his discourse,
the touch of his hand,
and ah, his kiss!]

and so perfectly has Schubert encapsulated it all in a way which uses the spinning figure to give cohesion and expression to it all, that Liszt feels no need to do more than take the music as it is. He merely lets it take advantage of the scope offered by the medium of the solo piano and the virtuoso player, contributing a filling out of the texture in the later stages

(and octave-doubling of the vocal line), not to mention a libertarian addition or subtraction of a bar between main phrases.

Wohin?, D 795 No. 2

The first song of *Die schöne Müllerin* (The Maid of the Mill) depicts the miller setting off downstream to see where the stream will take him. In *Wohin?* (Where to?), he asks the stream where it is leading him; but essentially the stream has become a symbol of his impatient curiosity, and in performance the idea of the flow being unchecked by passing thoughts is paramount. For much of its course Liszt's version honours that principle. Liszt occasionally transposes a strand by, or doubles it at, the octave, sometimes adds a bar or two between stanzas or lines, and even repeats a segment of Schubert's original (in the process adding sixteen bars to Schubert's total). At other times he seems to tell himself that this is a grander piano than what Schubert had at his disposal, and, after all, I am Liszt: so in the later stages there is textural aggrandisement (and even 'deception') which implies that Liszt has truly made the piece his own. Shall we let the piece itself – and its performer – argue that case for him?

© 2024 Brian Newbould

Barry Douglas CBE has established a major international career since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition, in Moscow, and in January 2021 was appointed a Commander of the Order of the British Empire for services to music and community relations. He celebrates his Irish heritage as Artistic Director of Camerata Ireland, the only all-Ireland orchestra, and of the Clondeboye Festival. In recent seasons he has performed with a list of orchestras that includes the London Symphony Orchestra, Moscow State Symphony Orchestra, Warsaw National Philharmonic Orchestra, Orchestre national de Lille, and Orquesta Sinfónica de Galicia. In the 2016 / 17 season he marked the thirtieth anniversary of his Tchaikovsky Competition win with performances of the complete cycle of Tchaikovsky's piano concertos with the RTÉ National Symphony Orchestra in Dublin and Ulster Orchestra in Belfast. Other recent highlights include a major UK tour with the Russian State Symphony Orchestra and appearances with the RTÉ National Symphony Orchestra, Orquesta Simfònica de Barcelona, and Sydney Symphony Orchestra, as well as a continuation of his collaboration with the Borodin Quartet. A highly sought after

recitalist and chamber musician, he has given performances across the globe, from the Royal Albert Hall, Barbican, Wigmore Hall, and Verbier Festival to the Forbidden City Concert Hall, in Beijing, Grand Theatre, in Shanghai, and other cities in China. An exclusive Chandos recording artist, Barry Douglas recently completed a six-album recording series of the complete works for solo piano by Brahms. His current recording projects focus on works for solo piano by Schubert and by Tchaikovsky.

© Benjamin Ealovega Photography



Barry Douglas



Jonathan Cooper

Barry Douglas during the recording sessions

Schubert: Werke für Soloklavier, Teil 7

Sonate Es-Dur D 568

Es ließe sich sagen, dass die gelassene, nachdenkliche Art, mit der die Es-Dur-Sonate von 1817 beginnt, unter den Sonaten von Franz Schubert (1797 – 1828) einzigartig ist – wenn dieses Werk nicht aus der Bearbeitung und Erweiterung einer bereits in Des-Dur geschriebenen Sonate (D 567) hervorgegangen wäre – und diese wohl auch ersetzen soll. Hier erkundet Schubert einen gegenüber anderen Sonaten etwas leichteren Klaviersatz.

Eine gewisse Freundlichkeit ist von Anfang an offensichtlich, wenn das erste Thema in einem ruhigen Dreiertakt durch die Töne des Akkords steigt (als einzige Schubert-Sonate mit einer *moderato*-Einschränkung des Tempos von zwei Sätzen). Wenn die Lautstärke zunimmt und schnelle Skalen ansteigen und abfallen, folgt ein ähnlich sanftes zweites Thema. Aber Schuberts Denken ist so entspannt, dass er sich nicht die Mühe gemacht hat, den formalen Prozess der Modulation zur Dominanttonart abzuwickeln: Die neue Tonart ist sozusagen durch die Hintertür mit der neuen Melodie

angekommen. Danach folgt der Satz einem traditionellen Verlauf und erkundet dabei eine Vielzahl pianistischer Texturen.

Es folgt ein sanft klagender, langsamer Satz in g-Moll, der im Laufe der Entwicklung offener und leidenschaftlicher wird. Das anschließende Menuett bewegt sich gemächlich und bietet Raum für eine verfeinerte Stimmführung seiner Klaviertexturen. Das Trio greift die punktierten Rhythmen auf, die in den späteren Stadien zu einem Merkmal des Menuetts geworden sind, und formt eine neue Melodie aus fünftaktigen Phrasen.

Soweit man einen 6/8-Takt als zwei Dreitaktsegmente betrachten kann, setzt sich der Dreiertakt, der den ersten und dritten Satz dominiert hat, bis ins 6/8-Finale fort. Die *moderato*-Anweisung verstärkt die entspannte, sanft lyrische Atmosphäre zusätzlich. Der sparsame Umgang mit der *forte*-Markierung und der nur einmalige Einsatz von *fortissimo* (an einer Stelle in diesem Finale) zeugen ebenfalls von der Neigung dieses Werkes zur Poesie statt zur Mächtigkeit. Das zweite Thema bringt

einen begrüßenswerten Kontrast in Moll, während sich die Durchführung mit der Vorstellung und Entwicklung eines neuen, längergliedrigen *cantabile*-Themas beschäftigt, das in dieser ungewöhnlichen Sonate ebenso willkommen wie unerwartet ist.

Sonate G-Dur D 894

Nachdem Schubert mit der Vollendung der "Großen" C-Dur-Sinfonie ein für ihn wichtiges Ziel erreicht hatte, schuf er in den drei verbleibenden Jahren seines Lebens weiterhin bedeutende instrumentale Meisterwerke in den verschiedensten Formen, so als ließe er sich von der anhaltenden physischen und psychischen Belastung durch seine Syphilis nicht aus der Ruhe bringen. Zu nennen wären das Streichquartett G-Dur, die beiden Klaviertrios, zwei große Werke für Violine und Klavier, das Streichquintett und vier Klaviersonaten.

Die G-Dur-Sonate vom Oktober 1826 fesselt uns von Anfang an mit ihrem etwas statuenhaften Anfangsakkord, einem stetigen Hin und Her darumherum und einer kurzen Stille. Kann das wirklich eine Sonate sein? Weder im Tempo noch vom Wesen her handelt es sich um einen typischen Sonatenbeginn. Wenn wir hier

an etwas erinnert werden, dann vielleicht an die einleitende Erklärung des Pianisten in Beethovens Viertem Klavierkonzert, das ebenfalls in G-Dur steht. Und so wie Beethoven dann das Orchester in H-Dur einsetzen lässt, geht Schubert nach Vollendung seines Anfangsthemas in ungewöhnlichen neun Takten (2 + 2 + 2 + 3) zu einer gedämpften Aussage in h-Moll und dann H-Dur über.

Bald taucht ein zweites Thema auf, das dann mit kürzeren Noten verziert wird und zu einem dramatischen zweihändigen Sprung in einen fesselnden Akkord führt, aus dem ein Schlussthema hervorgeht. Ein weiterer Sprung, noch dramatischer als der erste, führt wieder zu diesem Schlussthema, bevor ein Rückbezug auf das erste Thema die Exposition abrundet. Wie als Entschuldigung dafür, dass er bisher in poetischer Betrachtung versunken war, kündigt Schubert seine Durchführung mit einem strengen g-Moll an, um nach wenigen Takten zu einem noch verblüffenderen b-Moll zu gelangen (mit einer seiner seltenen *fff*-Markierungen). Und so hat der Komponist in diesem untypisch nachdenklichen Beginn ein ungeahntes Potenzial für Drama in Sonatenhauptsatzform gefunden; von diesem Punkt aus versöhnt der Satz weiterhin hohe

Dramatik mit stiller Betrachtung, während er zu seinem schwindenden Schluss führt.

Der langsame Satz präsentiert ein sanftes, wohlgeformtes D-Dur-Thema in binärer Form, in der sich der zweite Abschnitt wiederholt. Das ist weniger bemerkenswert als das, was folgt, denn es handelt sich um einen langsamen Satz, der in seiner Struktur einzigartig ist. Wir können ihn als ein Rondo sehen und hören: ABACA. Dabei ist C eine transponierte Variante von B. Gleichzeitig wird A bei jeder Rückkehr variiert. So können wir den Satz als zwei ineinandergreifende Variationssätze verstehen: ABA'B'A". B ist eine dynamische Herausforderung für das mildere A in einer Molltonart, und das abschließende A wird geschickt gekürzt und modifiziert, um als Coda für das Ganze zu dienen.

Das Menuett in h-Moll wird von einem starken, straffen Rhythmus angetrieben, während das Trio in H-Dur reine Schlichtheit ist, wenn auch nicht völlig harmlos. Ein sonniges, luftig frisches Thema eröffnet das Finale. Es folgt ein leise "plapperndes" Thema. Wenn das erste Thema zurückkehrt, können wir erahnen, dass dies ein typisches Rondo-Finale werden soll. Tatsächlich findet ein Element der Entdeckung seinen Weg in mehrere von Schuberts späteren Finalsätzen

(und Kopfsätzen). Das Ergebnis hier ist eine Art ABACBA, aber der C-Teil enthält drei Themen, wovon das zweite eine einfache, ergreifende Melodie in c-Moll über einem Alberti-Bass ist und das dritte eine Variante davon in C-Dur. Wenn alles vorbei ist, erhalten wir eine verspätete Durchführung des Anfangsthemas, die darauf ausgelegt zu sein scheint, es schließlich aufzulösen, so dass nur noch ein letzter (und verlangsamer) Verweis auf die ersten vier Takte des Satzes übrig bleibt. Vielleicht soll ja die ganze Sonate in Dynamik und Tempo so enden, wie sie begonnen hat.

Schubert und Liszt

Da diese Reihe von Aufnahmen Schubert als Komponisten von Sonaten und Liedern würdigt (nur zwei der vielen Gattungen, denen er seine kurze Lebenszeit widmete), sind ein paar Worte über seine Wertschätzung durch Liszt vielleicht angebracht. Franz Liszt (1811 – 1886) galt als einer der führenden Pianisten seiner Zeit, war aber auch ein bemerkenswerter Komponist und bekannt für seine Orchestrierung von Schuberts "Wanderer"-Fantasie. Drüber hinaus arrangierte er sechsundfünfzig Lieder von Schubert für Klavier allein, die er in den dreißiger und vierziger Jahren des

Jahrhunderts in ganz Europa spielte. Als Dirigent leitete er die Uraufführung von *Alfonso und Estrella* in Weimar und setzte sich für andere, weniger bekannte Werke Schuberts ein. Vor allem aber berührte er angesichts seiner Einsicht als Komponist eine wesentliche Wahrheit mit den Worten: "Fast lässtest du die Größe deiner Meisterschaft vergessen ob dem Zauber deines Gemütes." Seine Wertschätzung für Schuberts Kunstfertigkeit zeigt sich auch in seiner eigenen Musik, wie unter anderem in der *Étude de concert* Des-Dur und in der Klaviersonate.

Um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert – das barocke Denken war endgültig in den Schatten gestellt, die Klassik im musikalischen Denken tief verwurzelt und das Romantische in der Musik bereits zum Greifen nah – war Wien zu einem Magneten geworden, der Komponisten aus Italien, Deutschland, Böhmen und Ungarn anzog. Einige Jahrzehnte lang konnte die Donaumetropole für sich in Anspruch nehmen, das Zentrum der Musikwelt zu sein, denn hier hatten sich Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert etabliert. Wenig bekannt ist, dass sowohl Schubert als auch Liszt in der Zeit von 1821 bis 1823 in Wien lebten, wo der jüngere Komponist bei Schuberts früherem Lehrer Salieri studierte.

Es ist durchaus denkbar, dass sich die beiden Komponisten begegneten, obwohl wir davon keine Kenntnis haben.

Liszts Bearbeitung von Schubert-Liedern für Klavier allein bedeutete mehr als einen Wechsel der Gattung. Er schuf in jedem Fall ein Konzertstück, indem er das Stimmengeflecht bereicherte und sogar die Struktur anpasste. Die besten dieser Transkriptionen bleiben höchst wirksame Konzertwerke: Man muss nur akzeptieren, dass einige der Lieder auch als nicht-bezügliche Stücke Potenzial haben, nicht nur als gesungene Kompositionen. Schließlich hat Schubert auch einige seiner eigenen Lieder transkribiert und in Instrumentalwerke einfließen lassen, zum Beispiel *Der Tod und das Mädchen*; und seine harmonische Verstärkung des Liedes *Sei mir gegrüßt* als Thema einer Reihe von Variationen hebt seine künstlerische Leistung in der Fantasie C-Dur für Violine und Klavier deutlich über die des Originals hinaus.

Gretchen am Spinnrade D 118

Die Fassung von *Gretchen am Spinnrade*, das berühmte Spinnlied aus Goethes *Faust*, ist eine von Liszts weniger extravaganten und wörtlichsten Transkriptionen. Es ist, als hätte Liszt Heubergers Beschreibung des Schubert-Liedes gelesen und beherzigt: "Damit hatte er

etwas unerhört Neues, Gewaltiges geschaffen,
das erste Stück einer bisher unbekannt
Gattung, und mit ihm *das moderne deutsche
Lied!* So mächtig sind ihre Gefühle, als
Gretchen spinnt und sich erinnert:

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt.

Und seiner Rede
Zauberfluss,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuss!

und so perfekt hat Schubert das Ganze auf den
Punkt gebracht, diesem Moment durch die
spinnende Figur Zusammenhalt und Ausdruck
verliehen, dass Liszt die Musik nur noch so zu
nehmen braucht, wie sie ist. Er lässt sie lediglich
den Spielraum nutzen, den das Medium von
Soloklavier und virtuosem Interpreten bietet,
und trägt in den späteren Phasen eine Füllung
der Textur sowie eine Oktavverdopplung der
Gesangslinie bei, gestaltet durch das freizügige
Hinzufügen oder Wegnehmen eines Takts
zwischen den Hauptphrasen.

Wohin? D 795 / 2

Der Liederzyklus *Die schöne Müllerin* folgt
einem Müllergesellen auf der Walz. In seiner

Wanderlust lässt er sich vom Rauschen eines
Baches führen, den er im zweiten Lied fragt,
was ihm das Schicksal bescheren wird:
Wohin? Der Bach wird zu einem Symbol
seiner ungeduldigen Neugier, und im Vortrag
ist die Vorstellung, dass die Strömung nicht
durch beiläufige Gedanken aufgehalten wird,
von größter Bedeutung. Liszt hält in seiner
Fassung dieses Konzept über weite Strecken
in Ehren. Er transponiert gelegentlich einen
Faden um eine Oktave oder verdoppelt ihn
an der Oktave, fügt manchmal ein oder
zwei Takte zwischen Strophen oder Zeilen
hinzu und wiederholt sogar einen Abschnitt
aus Schuberts Original (wobei er die
Gesamtdauer um sechzehn Takte verlängert).
Ein anderes Mal scheint er sich zu sagen, dass
ihm ein größeres Klavier zur Verfügung stand
als Schubert gegeben war, was dann wohl
auch in dem Selbstverständnis gipfelte, dass
er schließlich Liszt war. So kommt es in den
späteren Stadien zu Strukturvergrößerungen
(und sogar zu "Täuschung"), die darauf
hinauslaufen, dass sich Liszt das Stück
wirklich zu eigen gemacht hat. Sollen wir
es – und seinen Interpreten – für sich selbst
sprechen lassen?

© 2024 Brian Newbould
Übersetzung: Andreas Klatt



Jonathan Cooper

Barry Douglas, right, with the producer, Jonathan Cooper,
during the recording sessions

Schubert: Œuvres pour piano seul, volume 7

Sonate en mi bémol majeur, D 568

On pourrait dire que le caractère détendu et pensif avec lequel s'ouvre la Sonate en mi bémol majeur de 1817 est unique parmi les sonates de Franz Schubert (1797 – 1828), si ce n'était que cette œuvre est une refonte et une amplification d'une sonate déjà écrite dans la tonalité de ré bémol majeur (D 567) – un remplacement de celle-ci, peut-on supposer. Schubert explore ici une veine d'écriture pour piano plus légère que dans d'autres sonates.

Une aimable formalité est évidente dès le début, le premier thème s'élevant à travers les notes de l'accord en un rythme ternaire régulier (c'est la seule sonate de Schubert portant l'indication *moderato* comme mise en garde du tempo de deux mouvements). Lorsque le volume sonore augmente et que des gammes rapides montent et descendent, un second thème tout aussi doux fait son apparition. Mais la pensée de Schubert est si détendue qu'il ne s'est pas soucié de recourir au procédé formel de modulation au ton de la dominante: la nouvelle tonalité arrive simplement par la porte arrière, si l'on peut dire, avec le nouveau thème. Par la suite,

le mouvement suit un cours traditionnel, explorant une variété de textures pianistiques.

Suit un mouvement lent en sol mineur, doucement plaintif, qui évolue dans des régions plus ouvertement passionnées au fur et à mesure de son développement. Il est suivi d'un *Menuetto* dont le tempo est calme et qui offre la possibilité d'une subtile mise en relief des textures pianistiques. Le Trio emprunte les rythmes pointés qui sont devenus une caractéristique du menuet dans les dernières étapes de son développement, formant une nouvelle mélodie faite de phrases de cinq mesures.

Si l'on peut dire qu'une mesure à 6/8 comprend deux segments à trois temps, la mesure ternaire qui domine le premier et troisième mouvements se poursuit dans le finale à 6/8. L'indication *moderato* renforce encore l'atmosphère détendue et doucement lyrique du mouvement. L'utilisation économe de l'indication *forte* et d'un seul *fortissimo* (à un moment donné de ce finale) témoigne de la tendance de cette œuvre vers la poésie plutôt que vers la puissance. Le second thème apporte le contraste bienvenu d'une tonalité

mineure, tandis que le développement présente et développe un nouveau thème, plus long et *cantabile*, qui est aussi opportun qu'inattendu dans cette sonate inhabituelle.

Sonate en sol majeur, D 894

Ayant atteint ce qui était pour lui un objectif important avec l'achèvement de la "Grande" Symphonie en ut majeur, Schubert, comme si les difficultés physiques et psychologiques de sa syphilis le laissaient imperturbable, continua au cours des trois années qui lui restaient à vivre à produire des chefs-d'œuvre instrumentaux pour diverses formations instrumentales: le Quatuor à cordes en sol majeur, les deux Trios avec piano, deux œuvres maîtresse pour violon et piano, le Quintette à cordes et quatre sonates pour piano.

Datant d'octobre 1826, la Sonate en sol majeur nous saisit d'emblée par son premier accord quelque peu sculptural, un va-et-vient régulier autour de lui et un bref silence. Est-ce vraiment là une sonate? Ni le tempo, ni le caractère de ces premières mesures ne sont typiques d'une sonate. Si cela nous rappelle quelque chose, c'est peut-être la phrase d'ouverture du soliste dans le Quatrième Concerto pour piano de Beethoven, également en sol majeur, qui vient

à l'esprit. Et tout comme Beethoven fait ensuite entrer l'orchestre dans la tonalité de si majeur, quand Schubert a terminé son thème d'ouverture de neuf mesures inhabituelles (2 + 2 + 2 + 3), il le fait suivre par une déclaration feutrée en si mineur, puis en si majeur.

Un second thème apparaît bientôt, puis il est agrémenté de notes plus brèves et conduit à une plongée dramatique à deux mains vers un accord saisissant, d'où s'élève un thème final. Un autre plongeon, encore plus dramatique que le premier, ramène à ce thème final, avant qu'une référence au premier thème ne vienne clore l'exposition. Comme pour compenser le fait d'avoir laissé la contemplation poétique l'absorber aussi loin, Schubert annonce son développement avec un sol mineur sévère, qui atteint après quelques mesures supplémentaires un si bémol mineur encore plus étonnant (avec l'une de ses rares indications *fff*). Il a ainsi trouvé un potentiel insoupçonné pour un drame de forme sonate grâce à cette ouverture pensive atypique; et à partir de ce moment, le mouvement continue de concilier un drame élevé avec une contemplation calme, tandis qu'il se dirige vers sa conclusion évanescence.

Le mouvement lent présente un thème doux et agréable en ré majeur de forme binaire

dans laquelle la seconde section est répétée. Ce qui suit est beaucoup plus remarquable, car il s'agit d'un mouvement dont la structure est unique. Il est possible de le voir et de l'entendre comme un rondo de forme ABACA. Cependant, C est une variante transposée de B, tandis que A varie à chaque retour. On peut donc considérer ce mouvement comme deux séries de variations imbriquées, ABA'BA". B constitue un défi dynamique au A plus doux, dans une tonalité mineure. Et le A final est soigneusement raccourci et modifié pour servir de coda à l'ensemble.

Le *Menuetto* en si mineur est entraîné par un rythme puissant et tendu, tandis que le Trio en si majeur est d'une douce simplicité, mais sans être totalement innocent. Un thème ensoleillé et frais comme l'air ouvre le finale. Il est suivi par un thème qui "bavarde" doucement. Quand le premier thème revient, on pourrait deviner qu'il va s'agir d'un rondo final typique. En réalité, un élément de chance s'introduit dans plusieurs des derniers finales de Schubert (et dans les premiers mouvements). Le résultat ressemble ici à ABACBA: mais la section C comprend trois thèmes, le deuxième étant un air simple et touchant en ut mineur au-dessus d'une basse d'Alberti, et le troisième une variante de ce thème en ut majeur. Quand tout semble terminé, on entend alors un

développement tardif du thème d'ouverture qui semble conçu pour l'effacer, de telle sorte qu'il ne reste plus qu'une référence finale (et ralentie) aux quatre premières mesures du mouvement. Peut-être l'objectif est-il de terminer la sonate dans la dynamique et le tempo dans lesquels elle a commencé?

Schubert et Liszt

Étant donné que cette série d'enregistrements rend hommage au Schubert compositeur de sonates et de lieder (deux des nombreuses formes instrumentales qui attirèrent son attention au cours de sa brève existence), une note sur l'appréciation de Schubert par Liszt n'est peut-être pas déplacée. Célébré comme l'un des plus grands pianistes de son temps, Franz Liszt (1811 – 1886) fut également un compositeur de premier plan, bien connu notamment pour son orchestration de la Fantaisie "Wanderer" de Schubert. Par ailleurs, il arrangea cinquante-six lieder de Schubert pour piano seul, les jouant à travers toute l'Europe pendant les années 1830 et 1840. En tant que chef d'orchestre, il dirigea la première, à Weimar, de l'opéra *Alfonso und Estrella*, et défendit d'autres œuvres moins connues du compositeur. Mais surtout, étant lui-même compositeur, Liszt aborda une vérité essentielle en ces termes: "La

magie de votre univers émotionnel est telle qu'elle nous aveugle presque sur la grandeur de votre métier." Son appréciation de l'art de Schubert se manifeste dans sa propre musique, démontrant des dettes spécifiques dans l'*Étude de concert* en ré bémol majeur, par exemple, ou encore dans la Sonate pour piano.

Au tournant du dix-neuvième siècle – la pensée baroque était bel et bien éclipsée, la pensée musicale classique profondément enracinée et le romantisme en musique sur le point d'émerger – Vienne était devenue un pôle d'attraction pour les compositeurs d'Italie, d'Allemagne, de Bohême et de Hongrie. Pendant plusieurs décennies, elle pouvait prétendre être le centre du monde musical, avec Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert en résidence. On notera le fait peu connu que Schubert et Liszt séjournèrent tous deux à Vienne entre 1821 et 1823: c'est là que le jeune compositeur étudia avec Salieri, l'ancien professeur de Schubert. Il est possible que les deux musiciens se soient rencontrés, mais nous n'en savons rien.

Les adaptations de Liszt des lieder de Schubert pour piano solo sont bien plus que de simples changements instrumentaux. Il en fit de véritables pièces de concert, en enrichissant la texture et même en adaptant la structure. Les meilleures de ces transcriptions sont

encore des œuvres de concert très efficaces: il suffit d'admettre que certains des lieder ont également un potentiel en tant que pièces non référentielles, et pas seulement en tant que mélodies sur des textes. Après tout, Schubert incorpora des transcriptions de certains de ses lieder dans des pièces instrumentales, notamment *Der Tod und das Mädchen* (La Jeune Fille et la Mort); et son amplification harmonique du lied *Sei mir gegrüßt* comme thème d'une série de variations dans la Fantaisie en ut majeur pour violon et piano élève sans doute son niveau artistique d'un cran au-dessus de l'original.

Gretchen am Spinnrade, D 118

La version de *Gretchen am Spinnrade* (Gretchen au rouet), la célèbre chanson de Gretchen extraite du *Faust* de Goethe, est l'une des transcriptions les moins excessives et les plus littérales de Liszt. C'est comme si Liszt avait lu et pris à cœur la description du lied de Schubert faite par Heuberger: Schubert créa "quelque chose de nouveau, d'une puissance sans précédent, la première composition dans une forme jusqu'alors inconnue, et avec elle le *premier lied allemand moderne!*" Les sentiments de Gretchen sont si forts tandis qu'elle fait tourner son rouet, se rappelant

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt.

Und seiner Rede
Zauberfluss.
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuss!

[Sa démarche haute,
Sa noble silhouette,
Le sourire de sa bouche,
La violence de ses yeux.

Et son discours
Le flux magique.
Sa poignée de main,
Et ah, son baiser!]

et Schubert a si parfaitement capturé tout cela en utilisant le motif tournant du rouet pour donner cohérence et expression à l'ensemble, que Liszt n'a pas éprouvé le besoin de faire plus que de prendre la musique telle qu'elle est. Il la laisse simplement tirer profit de l'espace offert par l'instrument solo et la virtuosité du pianiste, contribuant à remplir la texture dans les dernières pages (et doubler à l'octave la ligne vocale), sans parler de l'ajout ou de la soustraction libre d'une mesure entre les phrases principales.

Wohin?, D 795 no 2

Das Wandern, le premier lied de *Die schöne Müllerin* (La Belle Meunière), dépeint le meunier en train de suivre le courant descendant du ruisseau pour voir jusqu'où il le conduira. Dans *Wohin?* (Vers où?), il lui demande où il l'emmène; mais le ruisseau est essentiellement devenu le symbole de sa curiosité impatiente, et pendant l'exécution, l'idée que le courant n'est pas ralenti par des pensées passagères est prépondérante. La version de Liszt respecte ce principe pendant une grande partie de son déroulement. Il transpose parfois un passage à l'octave ou le double en octaves, ajoute une ou deux mesures entre les strophes ou les vers, et répète même un segment de l'original de Schubert (ajoutant ainsi seize mesures au total de Schubert). À d'autres moments, il semble se dire qu'il s'agit d'un piano plus grandiose que celui dont disposait Schubert, et qu'après tout, il était Liszt: ainsi, dans les dernières pages, l'agrandissement de la texture (et même une "tromperie") implique que Liszt s'est vraiment approprié la pièce. Laissons-nous la pièce elle-même – et son interprète – plaider en sa faveur?

© 2024 Brian Newbould
Traduction: Francis Marchal



MTU CORK SCHOOL OF MUSIC IS THE LEADING CONSERVATOIRE IN IRELAND, A SPECIALIST INSTITUTION, WHICH TRAINS STUDENTS IN MUSIC AND PERFORMING ARTS INCLUDING A *BMUS* AND *MA FOR CLASSICAL STUDENTS*

- INSTRUMENTAL & MUSICIANSHIP LESSONS
- AWARD WINNING ENSEMBLES & CHOIRS
- FOUR UNDERGRADUATE COURSES
- POSTGRADUATE STUDIES

MTU CORK SCHOOL OF MUSIC, UNION QUAY, CORK, IRELAND. T12 E9HY

csm.cit.ie
CSM.InfoCork@mtu.ie



Also available



CHAN 10807

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 1

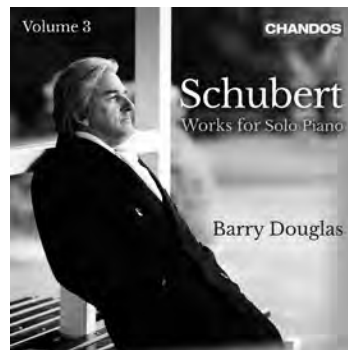


CHAN 10933

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 2

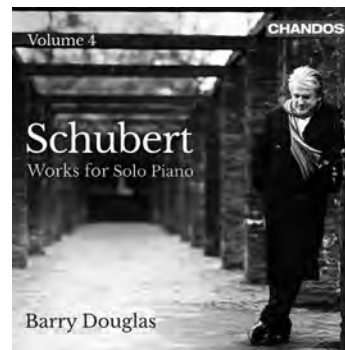


Also available



CHAN 10990

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 3

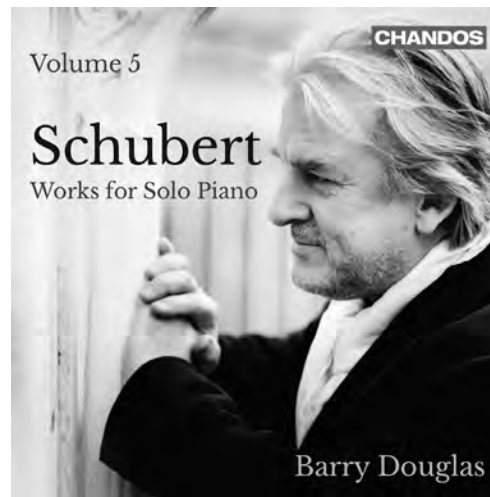


CHAN 20086

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 4



Also available



CHAN 20157

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 5



Also available



CHAN 20253

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 6



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products 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 mhewett@naxosmusic.co.uk.

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.x.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 MTU Cork School of Music



Steinway Model D (578 346) concert grand piano courtesy of the MTU Cork School of Music
Piano technician: Christopher Terroni

Special thanks to Aoife Cahill, Audio-visual Technician of the MTU Cork School of Music, for his generous assistance

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrators Sue Shortridge and Karen Marchlik

Recording venue Curtis Auditorium, MTU Cork School of Music, Bishopstown, Cork, Ireland;
3 and 4 April 2024

Front cover Photograph of Barry Douglas © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

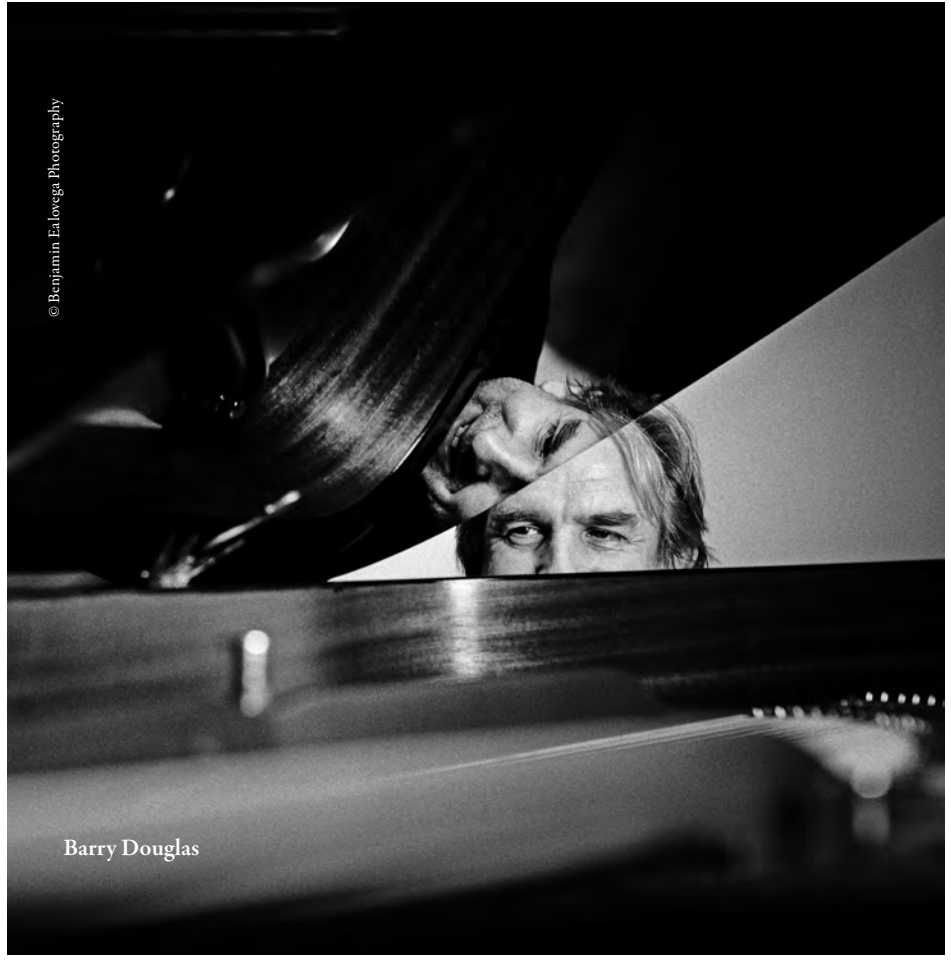
Publishers G. Henle Verlag, München (Piano Sonatas), Edition C.F. Peters, Frankfurt (other works)

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



© Benjamin La Iovga Photography

Barry Douglas

Franz Schubert (1797–1828)

Works for Solo Piano, Volume 7

- | | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1-4 | Piano Sonata, Op. post. 122, D 568 (1817)
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur | 30:02 |
| 5-8 | Piano Sonata, Op. 78, D 894 (1826)
in G major • in G-Dur • en sol majeur | 40:08 |
| 9 | Gretchen am Spinnrade, Op. 2, D 118 (1814)
Transcribed for piano and published as
No. 8 from <i>12 Lieder von Franz Schubert, S 558</i> (1837–38)
by Franz Liszt (1811–1886) | 4:02 |
| 10 | Wohin?, D 795 (1823)
No. 2 from <i>Die schöne Müllerin</i> , Op. 25
Transcribed for piano and published as
No. 5 from <i>Müllerlieder</i> , S 565 (1846)
by Franz Liszt (1811–1886) | 3:41 |

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



TT 77:55

Barry Douglas piano