



CHANDOS

Volume 5

Schubert

Works for Solo Piano

Barry Douglas



Photogravure of a painting by Carl Jäger (1833 – 1887) after a watercolour by Wilhelm August Rieder (1796 – 1880), now at Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin / AKG Images, London

Franz Schubert, 1825

Franz Schubert (1797 – 1828)

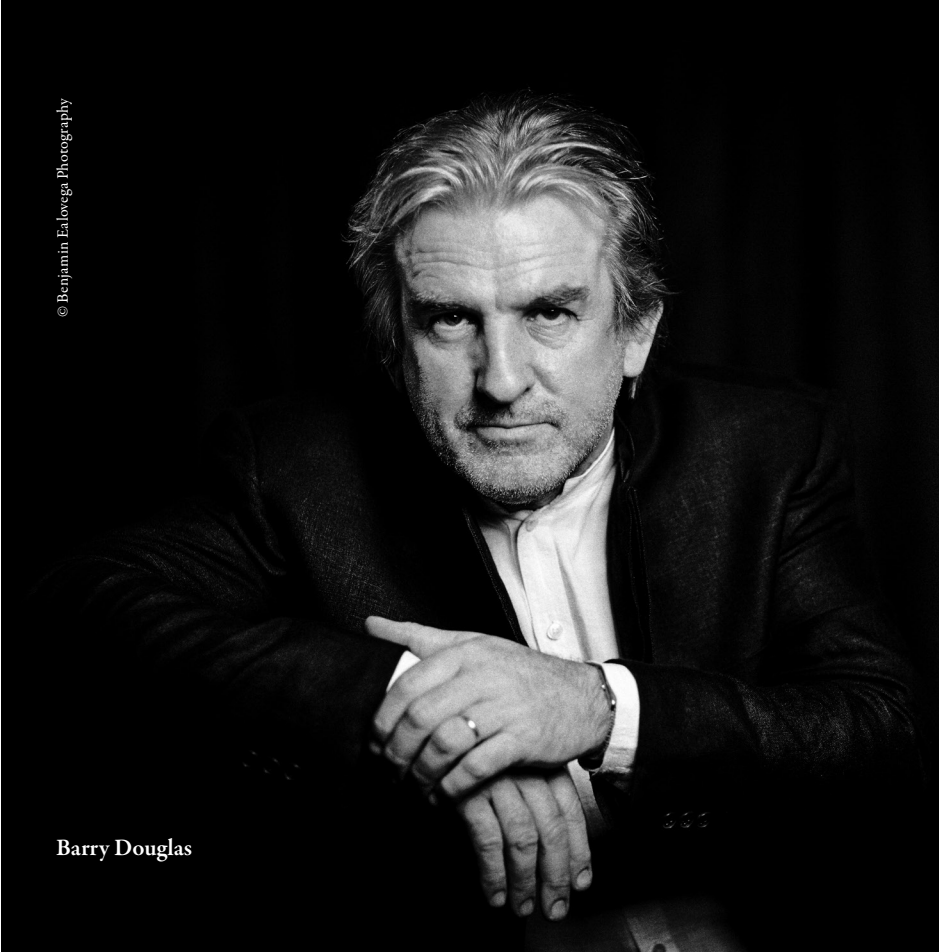
Works for Solo Piano, Volume 5

	Piano Sonata, Op. post. 143, D 784 (1823)	21:41
	in A minor • in a-Moll • en la mineur	
1	Allegro giusto	12:56
2	Andante	3:42
3	Allegro vivace	4:57
	Piano Sonata, Op. 53, D 850 (1825)	40:21
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	C.M. von Bocklet zugeeignet	
4	Allegro [vivace] – Un poco più lento – A tempo – Un poco più lento – A tempo – Un poco più mosso	9:12
5	Con moto	13:00
6	Scherzo. Allegro vivace – Trio – [Allegro vivace] – Coda	8:38
7	Rondo. Allegro moderato – Un poco più lento – [A tempo] – Un poco più lento	9:21

- 8 **Liebesbotschaft** (1828) 3:12
No. 1 from *Schwanengesang*, D 957
Transcribed for piano and published as
No. 10 from *Schwanengesang* (*Chant du Cygne*), S 560 (1838 – 39)
by Franz Liszt (1811 – 1886)
Quasi allegretto (Ziemlich langsam)
- 9 **Ständchen** (1828) 6:46
No. 4 from *Schwanengesang*, D 957
Transcribed for piano and published as
No. 7 from *Schwanengesang* (*Chant du Cygne*), S 560
by Franz Liszt
Tempo rubato (Mäßig)

TT 72:22

Barry Douglas piano



© Benjamin La Lovega Photography

Barry Douglas

Schubert: Works for Solo Piano, Volume 5

Two Sonatas

The two sonatas by Franz Schubert (1797 – 1828) on this disc are a finely contrasted pair from the 1820s. The D major pulsates with the confident extraversion that drives his 'Great' C major Symphony, begun on the same trip to Gastein, in 1825. The A minor, composed two years earlier, in 1823, has something in common with the more introverted String Quartet in the same key of 1824. The composer went through a period of depression in the early months of 1823, following the onset of syphilis and the harsh treatment of same, but benefited from something of a remission which quickened his step on the holiday-of-a-lifetime which he undertook in the Austrian Alps in 1825.

Piano Sonata in D major, D 850

The Sonata in A minor takes a broadly sculpted theme as its starting point, accruing energy and grandeur as it proceeds. The D major Sonata is ebullient from the start. There are no preliminaries: the music takes flight as though impelled by a restless energy, which quickly bursts into triplets. That terse

opening statement is at once repeated in the minor, the triplets take a firmer hold, and shock harmonies lead to a restatement of the opening, now still stronger and leading off in new directions.

An up-and-down triplet link in the right hand eventually brings a second subject, soft in bare octaves, angular and matter-of-fact. This scarcely completes itself before the ground shifts and a solid homely chord in an unhomely key repeats itself in topical rhythm, marked 'con capriccio' in the autograph (but not in the first edition). This is but a serendipitous interpolation, after which the second subject is resumed in the left hand and the exposition drives on with non-stop triplets.

Those triplets cadence, first time, to the tonic D for a repeat of the exposition, and, second time, to a B flat chord, from which a theme combining elements of the first and second subjects begins a development as tonally footloose as any in Schubert. There is a formal recapitulation, and that hybrid theme that initiated the development finally returns to announce a short and brilliant coda.

The slow movement begins gently with a simple song-like theme that gives no inkling of the epic scale of what follows, or the technical demands sometimes to be placed upon the pianist. The first section sounds well-grounded in its key of A major, but the keys touched upon in its course – C major, B flat major – are hardly those to be expected given that starting point. A final deflection to G major, bringing the first (short) silences, leads to a firm close back in A.

The right hand now rises and falls with a second, syncopated theme, which is soon exploring unlikely keys – and growing in texture – until it loses power and falls through daring, sinking harmonies before coming to rest, ready for a richly elaborated reprise of the opening section.

The second theme duly returns, building to a climax which calls forth Schubert's sparingly used triple *forte* marking, the piano resounding to a repeated full, rich C major chord. A short and poignant *decrescendo* leads to a masterstroke – the first theme in the middle range, with the syncopated rhythm of the second theme above and below it, as though on a second piano: a kind of three-dimensional effect. This has dramatic consequences, until the music settles into a soft coda, with that combination of the two elements present to the end.

The Scherzo, characterised by a jaunty upbeat rhythm, follows its initial sonorous eight-bar phrase with an idea in two bare parts which is given 'mirror' treatment during the second section. (Schubert knew the newly invented kaleidoscope, which had reached Vienna by 1818, and subsequently applied an imaginary mirror – either above or to the right of a score – to produce mirror images in at least three instances in his later works.) The Trio section alternates smooth everyday chords with arresting harmonic shifts.

The somewhat sedate opening of the finale may be puzzling. Is this a gentle mockery of an earlier classical style? Or is it a country dance, or a limping gavotte? The suggestion of frivolity is deceptive. This may be a light-hearted finale, in a straightforward rondo form with two contrasting episodes, the first becoming energetically contrapuntal, the second being a little slower and mixing lyrical and 'heroic' elements; and the throwaway ending may surprise us in a large-scale sonata, however apt for its context. But Schubert has merely rung the changes on the typical four-movement scheme of a sonata, shifting the emotional weight into the slow movement and perhaps casting a glance over his shoulder at the model for the sonata finale

that Haydn had provided. He has chosen to end with a smile, like that forbear; and there is charm and technical aplomb here, sufficient to at least justify the experiment.

Piano Sonata in A minor, D 784

The Sonata in A minor is one of three written in that key, the others dating from 1817 and 1825. The key, particularly here, seems to draw peculiarly idiosyncratic and forward-looking sounds from Schubert. One may even hear pre-echoes of later Nordic symphonic textures here and there in the first movement. This music is an original mix of conventional form and searching manner. The bare, rough-hewn first theme – suppressed at *pp* but repeated *ff*, its incidental jagged rhythm given its head in propulsive chordal texture – moves to the conventional dominant key, in which the second subject displays a gently propulsive, mesmeric rhythm that runs through to the end of the (short) exposition, where the head of the first theme begins to insinuate itself.

A repeat of the exposition is indicated. In the development, the first theme is worked towards a climax, whereupon the second theme acquires a soft upper counterpoint in the persisting jagged rhythm of the climax. The recapitulation duly follows, the second (*ff*) statement of the first theme this time

having its jagged chordal sequel inverted. When it emerges, the second theme acquires an intermittent triplet rhythm, which does nothing to reduce its mesmeric effect. A coda combines elements of both themes in dramatic alternation.

The short slow movement, in F major, is based on a brief arching melody which reaches a cadence early, to be interrupted by a soft twirling figure which will serve as a 'refrain' here and there throughout the movement. Soon this refrain is extended, and leads to a new key in which triplets dominate a short transition to a conventional dominant key. The 'second subject' turns out to be the first theme now in a middle, 'tenor', part, the triplets continuing above. But in the course of this section, Schubert surreptitiously slides back to his home key, F major, as though this were a recapitulation. And in fact all that remains is a short coda, with the refrain given new twists.

The finale brings one of Schubert's most unorthodox structures. Like a boat tugging at its moorings, it takes the two typical finale traditions of its time – rondo form and 'first-movement form' (sonata form) – and navigates between them to plot a free course of its own. A first group of ideas, comprising a contrapuntally driven idea in triplets and an after-statement that is solidly chordal and

strongly rhythmic, leads by way of a short transition to a more lyrical second subject in its own key. So far, either rondo or sonata form would be a possible interpretation.

When the briefest link heralds a return of the first theme, the ear may hear either the first return of a rondo theme or the exposition repeat typical of sonata form. The after-statement then gives way to the second subject, now in a new key. Neither of the formal norms can explain this. And when the music then slips into development mode (freer treatment of material, roving through other keys) it has virtually lost touch with familiar paths.

The triplets have now worked their way back, and with no change of texture they form themselves into what we heard at the start of the movement. Is this a recapitulation, or the third return of a rondo theme? (A less-than-acute ear might miss that junction.) Whatever one's conclusion, all that remains is a brief, noisy climax and a welcome reprise of the second subject in a warm tonic major. A return of the after-statement heralds a short, crisp coda.

Liebesbotschaft, D 957 No. 1 (transcr. Liszt)

The admiration with which Franz Liszt (1811 – 1886) regarded Schubert expressed itself both in words – he admired both the

‘magic’ and the ‘superfine technique’ – and in the transcriptions for solo piano which he made of that composer’s songs. The two examples included on this disc are both versions of songs from *Schwanengesang*, that collection of late songs which were left unpublished at the composer’s death. In ‘Liebesbotschaft’ (Love’s Message) Liszt first places Schubert’s vocal part in the left hand, rendering the ‘murmuring brook’ in the right hand. For Schubert’s second strophe the roles are reversed.

Ständchen, D 957 No. 4 (transcr. Liszt)

In setting Rellstab’s five-stanza ‘Ständchen’ (Serenade), Schubert took two poetic stanzas as his strophe, repeated that music for stanzas three and four, and then treated the fifth stanza as a coda. Liszt follows Schubert’s first two-stanza strophe fairly literally, transferring the vocal part to the right hand of the piano. Instead of a plain repeat of that he brings the right-hand line down an octave, where it nestles inside the left-hand accompaniment. But he then adds his own third playing of the strophe, following each phrase with quasi-canonic echoes aloft, spreading the final chord to resolve his, rather than Schubert’s, view of the piece.

© 2020 Brian Newbould

Since winning the Gold Medal at the 1986 Tchaikovsky International Piano Competition in Moscow, **Barry Douglas** OBE has established a major international career. As a soloist, he has performed with such orchestras as the London Symphony Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, Staatskapelle Dresden, Hallé, Orchestre philharmonique de Radio France, RTÉ National Symphony Orchestra, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Orchestre national de France, Seattle Symphony Orchestra, Baltimore Symphony Orchestra, Moscow Philharmonic Orchestra, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich, Hong Kong Philharmonic, Tokyo Symphony Orchestra, Russian National Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, and the symphony orchestras in Sydney and Melbourne. Also a highly sought-after recitalist and chamber musician, he has performed at many of the

major concert halls around the globe. In the US, he has appeared at the Tanglewood Music Festival, Mostly Mozart Festival, Blossom Festival, Ravinia Festival, and Spoleto Festival USA, and in Europe at the BBC Proms, Festival Pablo Casals, Chopin International Festival, West Cork Chamber Music Festival, Festival international de piano La Roque d'Anthéron, and Verbier Festival. In 1999, to celebrate 'the wealth of Irish musical talent', he formed Camerata Ireland, of which he remains Artistic Director. He is also the Artistic Director of the Clondeboy Festival. He has received many awards, and was appointed an Officer of the Order of the British Empire in the 2002 New Year's Honours List for services to music. Barry Douglas has recorded extensively throughout his career and is now an exclusive Chandos artist. www.barrydouglas.com, twitter.com/wbarydouglas



Barry Douglas

© Benjamin Falovega Photography

Schubert: Werke für Soloklavier, Teil 5

Zwei Sonaten

Bei den beiden auf dieser CD eingespielten Sonaten Franz Schuberts (1797 – 1828) handelt es sich um ein wunderbar kontrastierendes Paar aus den 1820er Jahren. In der D-Dur-Sonate pulsiert die gleiche zuversichtliche Extravertiertheit, die auch seine auf derselben Reise nach Gastein im Jahr 1825 begonnene "Große" C-Dur-Sinfonie antreibt. Die zwei Jahre zuvor 1823 entstandene Sonate in a-Moll dagegen hat einiges mit dem 1824 komponierten, eher introvertierten Streichquartett in der gleichen Tonart gemein. In den ersten Monaten des Jahres 1823 durchlief der Komponist nach dem Ausbruch seiner Syphilis-Erkrankung und deren rigoroser Behandlung eine Phase der Depression, doch er profitierte auch von einem gewissen Abklingen der Krankheit, was ihn während seines Traumurlaubs im Jahr 1825 in den österreichischen Alpen beflügelte.

Klaviersonate in D-Dur D 850

Die Sonate in a-Moll beginnt mit einem breit geformten Thema, welches im Laufe seines Fortschreitens an Energie und Pracht

gewinnt. Die D-Dur-Sonate hingegen ist von Anfang an überschwänglich. Es gibt keine Vorbereitung: Die Musik nimmt Fahrt auf, als werde sie von einer rastlosen Energie vorangetrieben, die schnell in Triolen ausbricht. Diese prägnante Anfangsaussage wird gleich im Moll wiederholt, wobei sich die Triolen stärker etablieren und unerwartete Harmonien zu einer Wiederholung des Anfangs überleiten, der jetzt noch stärker wirkt und in neue Richtungen weist.

Eine sich auf und ab bewegende Triolenüberleitung in der rechten Hand führt schließlich zu einem zweiten Thema, das in schmucklosen Oktaven leise, kantig und lapidar daherkommt. Dies ist kaum beendet, da ändert sich alles, und ein solider, gemütlich anmutender Akkord in einer ungemütlichen Tonart wiederholt sich in augenfällig charakteristischem, im autographen Manuskript (aber nicht in der Erstausgabe) mit "con capriccio" bezeichnetem Rhythmus. Dies ist jedoch lediglich ein segensreicher Einschub, wonach das zweite Thema erneut in der linken Hand aufgegriffen und die Exposition durch ununterbrochene Triolen weitergetrieben wird.

Diese Triolen kadenzieren zum ersten Mal für die Wiederholung der Exposition zur Tonika D-Dur, und zum zweiten Mal zu einem B-Dur-Akkord, aus dem ein Thema, welches Elemente des ersten und zweiten Themas kombiniert, eine Durchführung in Gang setzt, wie man sie sonst so tonal ungebunden bei Schubert nicht zu hören bekommt. Es folgt eine formale Reprise, und das Hybridthema vom Beginn der Durchführung kehrt schließlich zurück, um eine kurze und brillante Coda anzukündigen.

Der langsame Satz beginnt sanft mit einem einfachen liedhaften Thema, das nichts von den epischen Ausmaßen des noch Folgenden oder den technischen Anforderungen, die zeitweise an den Pianisten oder die Pianistin gestellt werden, ahnen lässt. Der erste Abschnitt klingt fest in seiner A-Dur-Tonalität verankert, doch bei den Tonarten, welche in seinem Verlauf anklingen – C-Dur, B-Dur – handelt es sich wohl kaum um jene, die man bei diesem Anfang erwartet hätte. Eine abschließende Abweichung nach G-Dur bringt die ersten (kurzen) Momente der Stille und leitet dann in einen resoluten Abschluss – wieder in A-Dur – über.

Die rechte Hand bewegt sich nun in einem zweiten, synkopierten Thema auf und ab, welches bald gewagte Tonarten erkundet

und in seiner Textur dichter wird, bis es an Kraft verliert und durch kühne, sinkende Harmonien fällt, bevor es schließlich, bereit für die reich ausgearbeitete Reprise des Anfangsabschnitts, zur Ruhe kommt.

Das zweite Thema kehrt pflichtgemäß zurück und baut sich zu einem Höhepunkt auf, der nach einem von Schubert selten eingesetzten dreifachen *forte* verlangt und in dem das Klavier in einem wiederholten, üppigen C-Dur-Akkord erklingt. Ein kurzes und ergreifendes *decrescendo* führt zu einem Geniestreich: das erste Thema in mittlerer Lage, mit dem synkopierten Rhythmus des zweiten Themas darüber und darunter – wie auf einem zweiten Klavier gespielt –, so dass eine Art dreidimensionaler Effekt entsteht. Dies hat dramatische Konsequenzen, bis die Musik sich in einer leisen Coda einrichtet, wobei diese Kombination der beiden Elemente bis zum Schluss präsent bleibt.

Im Scherzo, welches durch einen schwungvollen, fröhlichen Rhythmus charakterisiert wird, folgt auf die erste klangvolle achttaktige Phrase eine Idee in schmuckloser Zweistimmigkeit, die im zweiten Abschnitt "gespiegelt" wird. (Schubert kannte das gerade erfundene Kaleidoskop, das 1818 nach Wien gekommen war, und setzte in der Folge in mindestens

drei seiner späteren Werke einen imaginären Spiegel ein – entweder oberhalb oder auf der rechten Seite einer Partitur –, um so Spiegelbilder zu erzeugen.) Im Trio wechseln glatte, alltägliche Akkorde mit fesselnden harmonischen Verschiebungen.

Die recht behäbige Eröffnung des Finales mag etwas rätselhaft sein. Handelt es sich hier um die sanfte Verspottung eines früheren klassischen Stils? Oder etwa um einen ländlichen Tanz oder um eine hinkende Gavotte? Der Anschein der Frivolität trägt. Dies mag ein unbeschwertes Finale sein, ein unkompliziertes Rondo mit zwei kontrastierenden Episoden, von denen die erste energisch kontrapunktisch wird, während die zweite etwas langsamer ist und lyrische und "heroische" Elemente mischt, und außerdem mag das weggeworfene Ende in einer groß angelegten Sonate überraschen, egal wie passend es im Kontext ist. Doch Schubert läutet hier lediglich die Veränderungen der typischen viersätzigen Sonate ein, indem er das emotionale Gewicht auf den langsamen Satz verschiebt und vielleicht einen Blick über die Schulter auf das von Haydn vorgegebene Modell des Sonatenfinales wirft. Wie sein Vorgänger entschied er sich dazu, mit einem Lächeln zu enden, was von Charme und technischem

Selbstbewusstsein zeugt, zumindest ausreichend, um das Experiment zu rechtfertigen.

Klaviersonate in a-Moll D 784

Die Sonate in a-Moll ist eine von drei in dieser Tonart komponierten, wobei die anderen aus den Jahren 1817 und 1825 stammen. Die Tonart scheint Schubert, besonders hier, eigentümlich eigenwillige und zukunftsweisende Klänge zu entlocken. Hier und da mag man im ersten Satz sogar vorweggenommene Anklänge späterer nordischer sinfonischer Texturen hören. Diese Musik ist eine originelle Mischung aus konventioneller Form und Suche. Das schmucklose, grobgeschnittene erste Thema, im *pp* unterdrückt aber *ff* wiederholt, dessen beiläufigem zerklüfteten Rhythmus in vorwärtstreibender Akkord-Textur freier Lauf gewährt wird, bewegt sich zur konventionellen Dominant-Tonart, in der das zweite Thema einen sanft antreibenden, hypnotisierenden Rhythmus aufweist, der sich bis zum Ende der (kurzen) Exposition fortsetzt, wo sich der Themenkopf des ersten Themas anzudeuten beginnt.

Eine Wiederholung der Exposition ist angezeigt. In der Durchführung wird das erste Thema zu einem Höhepunkt aufgebaut,

woraufhin das zweite Thema im verharrenden zerklüfteten Rhythmus des Höhepunkts einen leisen oberen Kontrapunkt erhält. Es folgt erwartungsgemäß die Reprise, wobei diesmal bei der zweiten (*ff*) Wiederholung des ersten Themas die zerklüftete Abfolge der Akkorde umgekehrt wird. Das zweite Thema bekommt bei seinem Auftreten einen unregelmäßigen Triolenrhythmus, was seinen hypnotischen Effekt keineswegs mindert. Eine Coda kombiniert im dramatischen Wechsel Elemente beider Themen.

Der kurze langsame Satz in F-Dur basiert auf einer knappen hoch geschwungenen Melodie, welche bald eine Kadenz erreicht, um von einer leisen, sich drehenden Figur unterbrochen zu werden, die im weiteren Verlauf des Satzes hier und da als "Refrain" dienen wird. Dieser Refrain wird bald erweitert und führt zu einer neuen Tonart, in der Triolen eine kurze Überleitung zu einer konventionellen Dominant-Tonalität dominieren. Das "zweite Thema" stellt sich als das erste heraus, allerdings jetzt in einer mittleren "Tenor"-Stimme, während sich die Triolen darüber fortsetzen. Doch im Verlauf dieses Abschnitts gleitet Schubert verstohlen in seine Heimat-Tonart F-Dur zurück, ganz als handele es sich um eine Reprise. Und

tatsächlich bleibt nur eine kurze Coda, in welcher der Refrain neue Wendungen erhält.

Das Finale beschert uns eine von Schuberts unorthodoxesten Strukturen. Wie ein Schiff, das an seiner Verankerung zerrt, bedient es sich der beiden typischen Finale-Traditionen seiner Zeit – Rondoform und Sonatenhauptsatzform – und steuert zwischen ihnen hindurch, um einen freien, ganz eigenen Kurs einzuschlagen. Eine erste Gruppe von Ideen, zu der eine kontrapunktisch vorwärtsgetriebene Triolen-Idee und eine solide, Akkordartige und stark rhythmische nachgestellte Aussage gehören, führt über eine kurze Überleitung zu einem lyrischeren zweiten Thema in eigener Tonart. Soweit könnte man den Satz sowohl als Rondo als auch als Sonatenhauptsatz interpretieren.

Wenn die kürzeste Überleitung die Rückkehr des ersten Themas ankündigt, mag das Ohr dies entweder als erste Wiederholung des Rondo-Themas oder als die für die Sonatenhauptsatzform typische Wiederholung der Exposition auffassen. Die nachgestellte Aussage macht nun einem zweiten Thema Platz, das jetzt in einer neuen Tonart steht. Hierfür bietet keine der beiden formalen Normen eine Erklärung. Und wenn die Musik in den Durchführungsmodus

übergeht, wo das Material freier behandelt wird und andere Tonarten durchläuft, hat sie bekannte Wege praktisch verlassen.

Die Triolen sind nun zurückgekehrt, und ohne ihre Textur zu verändern, formieren sie sich zu dem, was zu Anfang des Satzes zu hören war. Ist dies eine Reprise oder eine dritte Wiederholung des Rondo-Themas? (Ein unaufmerksames Ohr mag diese Verbindung ganz und gar überhören.) Zu welchem Schluss man auch kommt, alles was bleibt ist ein kurzer, lauter Höhepunkt und eine willkommene Reprise des zweiten Themas im warmen Tonika-Dur. Eine Wiederkehr der nachgestellten Aussage leitet eine kurze, forschende Coda ein.

Liebesbotschaft D 957 Nr. 1 (transkr. Liszt)

Die Bewunderung, die Franz Liszt (1811 – 1886) Schubert entgegenbrachte, fand in Worten – er bewunderte sowohl dessen „Magie“ als auch seine besonders feine Technik – ebenso wie in seinen Transkriptionen von Schuberts Liedern für Solo-Klavier Ausdruck. Bei beiden hier vorliegenden Beispielen handelt es sich um Liedbearbeitungen aus *Schwanengesang*, jener Sammlung späterer Lieder, die zum Zeitpunkt des Todes des Komponisten noch

unveröffentlicht waren. In „Liebesbotschaft“ platziert Liszt die Gesangsstimme zunächst in der linken Hand, mit dem „rauschenden Bächlein“ in der rechten. Für Schuberts zweite Strophe werden die Rollen getauscht.

Ständchen D 957 Nr. 4 (transkr. Liszt)

In der Vertonung von Rellstabs fünfstrophigem „Ständchen“ fasste Schubert zwei poetische Strophen zu einer musikalischen zusammen, wiederholte diese Musik für die Strophen drei und vier und behandelte die fünfte als Coda. Liszt folgt Schuberts Ansatz für die ersten beiden Strophen recht wörtlich, wobei er die Singstimme in die rechte Hand des Klaviers überträgt. Anstatt dies einfach zu wiederholen, legt er die Linie der rechten Hand nun eine Oktave tiefer, so dass sie sich in die Begleitung der linken Hand schmiegt. Doch dann fügt er seine eigene dritte Wiedergabe der Strophe hinzu und lässt auf jede Phrase hohe, quasi-kanonische Echos folgen, um dann mit dem aufgefächerten Schlussakkord mehr seine eigene Auffassung des Stücks aufzulösen, als jene Schuberts.

© 2020 Brian Newbould
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



© Benjamin Ea lovega Photography

Barry Douglas

Schubert: Œuvres pour piano seul, volume 5

Deux Sonates

Les deux sonates de Franz Schubert (1797 – 1828) enregistrées ici datent des années 1820 et sont soigneusement contrastées. Celle en ré majeur vibre avec ce côté résolument extraverti qui anime sa “Grande” Symphonie en ut majeur, commencée au cours du même voyage à Gastein, en 1825. La Sonate en la mineur, composée deux ans plus tôt, en 1823, présente des points communs avec le quatuor à cordes dans la même tonalité de 1824, plus introverti. Le compositeur connut une longue période de dépression durant les premiers mois de l’année 1823, après le début de sa syphilis et le dur traitement de cette maladie, mais il profita d’une sorte de rémission qui le poussa à passer des vacances inoubliables dans les Alpes autrichiennes en 1825.

Sonate pour piano en ré majeur, D 850

La Sonate en la mineur prend pour point de départ un thème largement sculpté, qui accumule énergie et grandeur au fur et à mesure qu’il évolue. La Sonate en ré majeur est exubérante dès le début. Il n’y a pas de

préliminaires: la musique prend son envol comme si elle était animée d’une inlassable énergie, qui éclate vite en triolets. Cette exposition initiale succincte se répète d’emblée en mode mineur, les triolets s’ancrent plus fermement, et des harmonies de choc mènent à une réexposition du début, encore plus forte et partant dans de nouvelles directions.

Un lien en triolets montants et descendants à la main droite amène finalement un second sujet, doux en octaves nues, saccadé et neutre. À peine terminé, la situation change: un accord solide et chaleureux dans une tonalité inconvenante se répète sur un rythme d’actualité, marqué “con capriccio” sur la partition autographe (mais pas dans la première édition). Ce n’est qu’une interpolation heureuse, après quoi le second sujet est repris à la main gauche et l’exposition poursuit sa route avec des triolets ininterrompus.

Ces triolets cadencent, la première fois, à la tonique ré pour une reprise de l’exposition et, la seconde fois, sur un accord de si bémol majeur, d’où un thème alliant des éléments

du premier et du second sujet entame un développement aussi libre sur le plan tonal que tout autre chez Schubert. Après une réexposition formelle, ce thème hybride qui a mis en œuvre le développement finit par revenir pour annoncer une courte et brillante coda.

Le mouvement lent débute doucement sur un simple thème à la manière d'une mélodie qui ne laisse rien deviner de la dimension épique de ce qui suit, ou des exigences techniques parfois imposées au pianiste. La première section semble bien ancrée dans sa tonalité de la majeur, mais celles qui sont abordées sur son parcours – ut majeur, si bémol majeur – ne sont guère celles auxquelles on s'attend eu égard à ce qui précède. Une déviation en sol majeur, amenant les premiers (courts) silences, mène à une conclusion ferme à nouveau en la majeur.

La main droite monte et descend maintenant avec un second thème syncopé, qui explore bientôt des tonalités improbables – et sa texture s'amplifie – jusqu'à ce qu'il perde de sa puissance et tombe au travers d'harmonies audacieuses et plongeantes avant de s'immobiliser, prêt pour une reprise richement élaborée de la section initiale.

Le second thème revient comme prévu, s'élevant à un sommet qui suscite l'indication

triple *forte* rarement utilisée par Schubert, le piano retentissant sur un accord d'ut majeur répété, plein et riche. Un court et poignant *decrescendo* mène à un coup de maître – le premier thème dans le registre médian, avec le rythme syncopé du second thème au-dessus et au-dessous, comme s'il était joué sur un second piano: une sorte d'effet tridimensionnel; ce qui a des conséquences dramatiques, jusqu'à ce que la musique s'installe dans une douce coda, avec cette combinaison des deux éléments présents jusqu'à la fin.

Le Scherzo, caractérisé par un rythme en levée enjoué, fait suivre sa phrase initiale sonore de huit mesures d'une idée à deux voix dépouillées qui reçoit un traitement en "miroir" au cours de la seconde section (Schubert connaissait le kaléidoscope récemment inventé, qui était arrivé à Vienne en 1818, et il appliqua par la suite un miroir imaginaire – soit au-dessus, soit sur la page de droite d'une partition – pour produire des images en miroir dans au moins trois cas dans ses œuvres ultérieures). Le Trio alterne de doux accords ordinaires avec de saisissants changements harmoniques.

Le début assez calme du finale peut paraître curieux. Est-ce une gentille parodie d'un style classique antérieur? Ou est-ce une

danse rustique, ou une gavotte clopinante? La suggestion de frivolité est trompeuse. Ce peut être un finale enjoué, dans une forme rondo simple avec deux épisodes contrastés, le premier devenant énergiquement contrapuntique, le second étant un peu plus lent et mélangeant des éléments lyriques et "héroïques"; et la fin qui n'a l'air de rien peut nous surprendre dans une sonate de grande envergure, cependant appropriée à ce contexte. Mais Schubert a simplement varié le plan caractéristique en quatre mouvements de la sonate, déplaçant le poids émotionnel dans le mouvement lent et revenant peut-être en arrière dans le temps vers le modèle de finale de sonate que Haydn avait proposé. Il a choisi de terminer avec un sourire, comme son aîné; et il y a là du charme et de l'aplomb technique, suffisamment pour justifier au moins cette expérience.

Sonate pour piano en la mineur, D 784

La Sonate pour piano en la mineur est l'une des trois écrites dans cette tonalité, les autres datant de 1817 et 1825. La tonalité, ici en particulier, semble susciter chez Schubert des sonorités particulièrement caractéristiques et visionnaires. Dans le premier mouvement, on peut même entendre, ici et là, des pré-échos de textures symphoniques nordiques ultérieures.

Cette musique est un mélange original de forme conventionnelle et d'une sorte de recherche. Le premier thème dépouillé, ébauché – étouffé dans le *pp*, mais repris *ff*, son rythme en dents de scie d'importance secondaire auquel Schubert lâche la bride dans une texture harmonique entraînant – passe à la dominante conventionnelle, où le second sujet fait preuve d'un rythme hypnotique doucement entraînant qui se poursuit jusqu'à la fin de la (courte) exposition, où le début du premier thème tente de se faufiler.

Une reprise de l'exposition est indiquée. Dans le développement, le premier thème monte jusqu'à un point culminant, après quoi le second thème se double d'un contrepoint supérieur doux sur le rythme anguleux persistant du sommet. La réexposition suit, comme il se doit, la seconde exposition (*ff*) du premier thème ayant cette fois inversé sa suite d'accords anguleux. Lorsqu'il émerge, le second thème se dote d'un rythme de triolets intermittents, qui ne réduit en rien son effet hypnotique. Une coda allie des éléments des deux thèmes dans une alternance dramatique.

Le court mouvement lent, en *fa* majeur, repose sur une courte mélodie en forme d'arche qui atteint vite une cadence, interrompue par une douce figure tourbillonnante qui servira de "refrain", ici et là, tout au long du mouvement.

Ce refrain est bientôt prolongé et mène à une nouvelle tonalité où les triolets dominent une courte transition vers la dominante conventionnelle. Le “second sujet” s’avère être le premier thème, maintenant dans une partie médiane, “ténor”, les triolets continuant au-dessus. Mais au cours de cette section, Schubert repasse subrepticement à sa tonalité d’origine, fa majeur, comme s’il s’agissait d’une réexposition. Et, en fait, tout ce qui reste c’est une courte coda, donnant un tour nouveau au refrain.

Le finale présente l’une des structures les moins orthodoxes de Schubert. Comme un bateau tirant sur ses amarres, il adopte deux formes caractéristiques de finale de son temps – la forme rondo et la “forme premier mouvement” (forme sonate) – et navigue entre elles pour tracer son propre parcours en toute liberté. Un premier groupe d’idées, comprenant une idée impulsée de manière contrapuntique en triolets et une exposition après coup solidement harmonique et fortement rythmique, mène, via une courte transition, à un second sujet plus lyrique dans sa propre tonalité. Jusqu’ici, forme rondo comme forme sonate seraient une interprétation possible.

Lorsqu’un lien très bref annonce un retour du premier thème, l’oreille peut entendre soit

le premier retour d’un thème de rondo, soit la reprise de l’exposition typique de la forme sonate. L’exposition après coup fait place au second sujet, maintenant dans une nouvelle tonalité, ce qu’aucune norme formelle ne peut expliquer. Et quand la musique passe dans le mode développement (un traitement plus libre du matériau, vagabondant dans d’autres tonalités), elle est quasiment hors des sentiers battus.

Les triolets sont maintenant sur leur chemin de retour et, sans changement de texture, ils s’organisent en ce que l’on a entendu au début du mouvement. Est-ce une réexposition, ou le troisième retour d’un thème de rondo? (Une oreille peu exercée pourrait ne pas percevoir cette fusion.) Quelle que soit la conclusion qu’on en tire, tout ce qui reste c’est un sommet bref et sonore et une reprise bienvenue du second sujet dans une chaleureuse tonique majeure. Un retour du thème exposé après coup annonce une coda courte et épurée.

Liebesbotschaft, D 957 no 1 (transcr. Liszt)

L’admiration que portait Franz Liszt (1811 – 1886) à Schubert s’exprima à la fois en paroles – il admirait la “magie” comme la “technique très subtile” – et dans les transcriptions pour piano seul qu’il

fit des lieder de ce compositeur. Les deux exemples enregistrés dans ce CD sont tous deux tirés du *Schwanengesang* (Chant du cygne), le recueil des derniers lieder laissés inédits à la mort du compositeur. Dans "Liebesbotschaft" (Message d'amour), Liszt place d'abord la partie vocale de Schubert à la main gauche, confiant le "ruisseau murmurant" à la main droite. Pour la seconde strophe de Schubert, les rôles sont inversés.

Ständchen, D 957 no 4 (transcr. Liszt)
En mettant en musique "Ständchen" (Sérénade) en cinq strophes de Rellstab, Schubert regroupa deux strophes poétiques en une seule strophe musicale, puis répéta cette musique pour les strophes trois

et quatre, avant de traiter la cinquième strophe comme une coda. Liszt suit la première double strophe de Schubert au pied de la lettre, transférant la partie vocale à la main droite du piano. Puis, au lieu de se contenter d'une simple reprise, il abaisse la ligne de la main droite d'une octave, où elle se niche à l'intérieur de l'accompagnement de la main gauche. Mais il ajoute alors sa propre version de la troisième strophe, chaque phrase étant suivie d'échos presque en canon suspendu, déployant le dernier accord pour résoudre sa vision de la pièce, plutôt que celle de Schubert.

© 2020 Brian Newbould
Traduction: Marie-Stella Pâris

THE APPROPRIATE PHYSICAL CENTRE FOR THE ALREADY-ESTABLISHED
NATIONAL CENTRE OF EXCELLENCE FOR MUSIC & DRAMA EDUCATION:



THE NEW

CIT CORK SCHOOL OF MUSIC

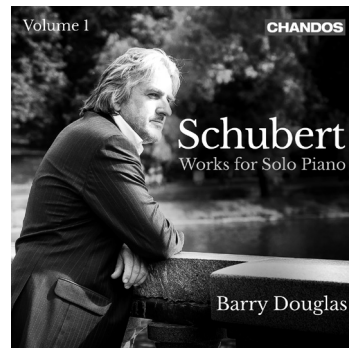
OPENED ON 3 SEPTEMBER 2007

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

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

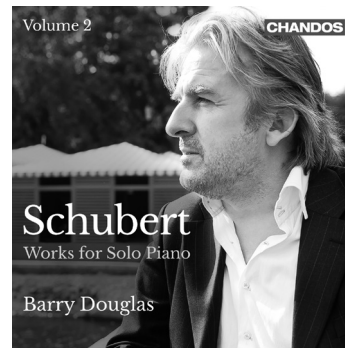
T: [0]21-4807307
E: csminfo@cit.ie

Also available



CHAN 10807

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 1

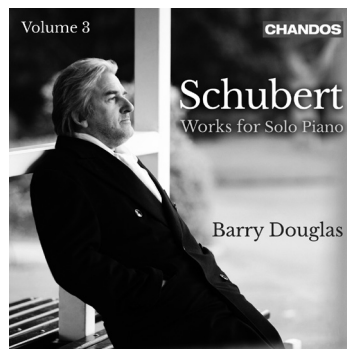


CHAN 10933

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 2

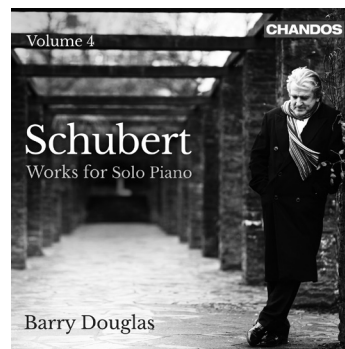


Also available



CHAN 10990

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 3



CHAN 20086

Schubert
Works for Solo Piano, Volume 4



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

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.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

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



Steinway Model D (541 687) concert grand piano courtesy of the CIT Cork School of Music
Piano technician: Christopher Terroni

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

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Curtis Auditorium, CIT Cork School of Music, Bishopstown, Cork, Ireland;
29 and 30 November 2019

Front cover Photograph of Barry Douglas © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

SCHUBERT: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 5 – Douglas



CHANDOS DIGITAL **CHAN 20157**

Franz Schubert (1797–1828)

1-3	Piano Sonata, Op. post. 143, D 784 (1823) in A minor • in a-Moll • en la mineur	21:41
4-7	Piano Sonata, Op. 53, D 850 (1825) in D major • in D-Dur • en ré majeur	40:21
8	Liebesbotschaft (1828) No. 1 from <i>Schwanengesang</i> , D 957 Transcribed for piano by Franz Liszt (1811–1886)	3:12
9	Ständchen (1828) No. 4 from <i>Schwanengesang</i> , D 957 Transcribed for piano by Franz Liszt	6:46
		TT 72:22

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



Barry Douglas piano

© 2020 Chandos Records Ltd • © 2020 Chandos Records Ltd • Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

SCHUBERT: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 5 – Douglas

CHANDOS
CHAN 20157

CHANDOS
CHAN 20157