

SCHUBERT

MOMENTS MUSICAUX D780

STEVEN OSBORNE

PIANO SONATA IN A MAJOR D959

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING

👉 *page 3*

ENGLISH

👉 *page 4*

FRANÇAIS

👉 *page 10*

DEUTSCH

👉 *Seite 14*

FRANZ SCHUBERT

(1797–1828)



Piano Sonata in A major D959	[41'21]
1 Allegro	[14'58]
2 Andantino	[8'40]
3 Scherzo: Allegro vivace	[4'51]
4 Rondo: Allegretto	[12'50]
Moments musicaux D780 Op 94	[26'40]
5 No 1 in C major: Moderato	[5'08]
6 No 2 in A flat major: Andantino	[5'57]
7 No 3 in F minor: Allegro moderato	[1'41]
8 No 4 in C sharp minor: Moderato	[4'46]
9 No 5 in F minor: Allegro vivace	[1'52]
10 No 6 in A flat major: Allegretto	[7'15]

STEVEN OSBORNE PIANO

Recorded in St Silas the Martyr, Kentish Town, London, on 6–8 December 2023

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer STEPHEN JOHNS

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician ROBERT PADGHAM

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXV

Cover photograph by Roy Bishop

Arcangel



THE ROMANTIC MYTH of Schubert's neglect and isolation from the Viennese musical mainstream dies hard. With the championship of the operatic baritone Johann Michael Vogl, his fame as a song composer had grown rapidly since the publication of *Erbkönig* as his Opus 1 in 1821. His songs, partsongs and piano dances were in demand among publishers. In 1827 Schubert was elected to the committee of the Vienna Philharmonic Society. By then his social circle included professional musicians, notably the Bohemian pianist Carl Maria von Bocklet, as well as friends such as Josef von Spaun, a loyal companion and supporter since school days; the rich dilettante Franz von Schober—generous, but also fickle and egocentric; the painter Moritz von Schwind; and the dramatist Eduard von Bauernfeld.

With the rapid growth of the lucrative (especially for publishers) domestic market in the early nineteenth century, there was a steady demand for the short, 'characteristic' piano piece that made relatively modest demands on the player's technique. Beethoven's sets of bagatelles are cases in point. In 1822 the Vienna-based Bohemian composer Jan Voříšek, who moved in the same circles as Schubert, published a set of miniatures under the then novel title 'impromptus'. They sold well; and Schubert capitalized on this trend both with his own impromptus—though in several instances he gave the publishers rather more than they bargained for—and with the six pieces published in 1828 as 'Moments musicaux' by the firm of Sauer & Leidesdorf, whose eye for a catchy moniker evidently exceeded their grasp of French.

Schubert doubtless performed his *Moments musicaux*, along with his keyboard dances, at Viennese musical soirées. Several may have begun life as improvisations. While four of them probably date from the summer or autumn of 1827—the year of *Winterreise*—two were composed several years earlier. No 3 in F minor, the most popular,



and the easiest to play passably well, had appeared in a Christmas *Album musical* in 1823 as 'Air russe', while No 6 in A flat followed in the same album a year later under the sentimental title 'Plaintes d'un troubadour'. While the *Moments musicaux* never approach the scale of some of Schubert's impromptus, they are anything but miniature in their expressive range and their imaginative exploitation of the keyboard's suggestive power. No 1 in C is an open-air piece that evokes far-off trumpets or Alpine horns. Schubert's favourite equivocations between major and minor colour both the outer sections and the central 'trio', with its soft, rich sonorities. No 2, in A flat, contrasts a hypnotic lullaby (in textures that often suggest a string quintet) with two episodes in the startlingly remote key of F sharp minor, the first wistful, the second vehement before melting poetically from minor to major.

After the delicately balletic third *Moment musical*—Viennese with a faintly exotic Hungarian twist, rather than Russian—the fourth, in C sharp minor, refracts a stern Bachian prelude through a Romantic prism. Its major-keyed middle section, spiced by persistent offbeat accents, sounds like a mysterious, spiritualized Slavonic dance. No 5 in F minor, with its relentlessly pounding dactyls and abrupt dynamic contrasts, could almost be one of Beethoven's more splenetic late bagatelles, though the breathtaking remote modulations in the second half are quintessential Schubert.

There is a more tangible Beethoven connection with the exquisite final *Moment musical*. This is a Schubertian take on a Classical minuet and trio, based on a sequence of yearning appoggiaturas that recall the allegretto second movement of Beethoven's Piano Sonata in F major, Op 10 No 2. The deep, sonorous D flat trio evokes trombones and horns: one of so many instances in these inspired miniatures where Schubert uses the keyboard to conjure other soundworlds.

By the time the *Moments musicaux* were published in July 1828 Schubert's precarious health had deteriorated to the point where he was plagued by headaches, giddiness and attacks of nausea. On 1 September he moved, on his doctor's advice, from his rooms in Franz von Schober's luxurious apartment in the centre of Vienna to his brother Ferdinand's house outside the city walls—though any benefit from the cleaner air was more than offset by the dampness of his new quarters. As far as we can infer from fragmentary documentation, Schubert still led an active social life, walking into the city to meet friends at their favourite drinking haunts. Meanwhile, over the next month he completed the four visionary masterpieces that crowned his work as a composer of instrumental music: the three sonatas, in C minor (D958), A major (D959) and B flat (D960), and the C major string quintet (D956). According to his friends, he played all three sonatas, some two hours of music, at a musical party on 27 September: a daunting challenge for anyone, let alone a man in weakened health.

These final sonatas, especially D960, have acquired an aura of otherworldliness, as if Schubert were already communicating from beyond the grave. Yet we should be wary of hearing them as a protracted farewell. While Schubert realized that he was unlikely to make old bones, he had no inkling until his final illness in November that the autumn of 1828 would be his last. There is pathos, anguish and a sense of evanescence in these works, but also exuberance, humour (just listen to the scherzo of the A major sonata) and, crucially, a sheer zest for life.

* * *

'Who can do anything after Beethoven?' Schubert once asked a friend, rhetorically. A generation later those sentiments were echoed by Brahms as he grappled with his first symphony. Beethoven's mighty example remained both an



FRANZ SCHUBERT
lithograph (1846) by Josef Kriehuber (1800–1876)

inspiration and an awesome challenge for any nineteenth-century composer writing within the sonata tradition. Yet the series of instrumental masterpieces that Schubert produced after Beethoven's death in March 1827—the two piano trios, the F minor *Fantasie*, the last three sonatas and the string quintet—seem to confirm the notion that the self-effacing former schoolteacher who never dared approach Beethoven in his lifetime (though he was a torch-bearer at his funeral) was determined to establish himself as his successor.



This notion of Schubert as Beethoven's self-appointed successor rings especially true in the case of the C minor and A major sonatas, D958 and 959. Both draw on Beethovenian precedents: the *32 Variations* in C minor at the opening of D958, and the finale of Beethoven's G major sonata, Op 31 No 1, in the last movement of D959. Schubert's finale resembles Beethoven's not so much in its theme, which Schubert adapted and refined from his A minor sonata, D537, of 1817, but in its structure and textures, via a stormy development right through to the theme's fragmentation in the coda and the whirlwind send-off. Yet the differences are more striking than any similarities. Where Beethoven's finale is terse, Schubert's glories in its luxuriantly expansive lyricism ('a daydream of bliss' was Alfred Brendel's description). There is no Beethovenian parallel for such an audacious stroke as the opening of the recapitulation in the remote key of F sharp major; and whereas Beethoven's hesitations and pauses in the coda are pure comedy, Schubert's are those of a romantic dreamer. He then rounds off the movement, and the whole work, with an unmistakable allusion to the sonata's opening bars, anticipating the cyclic techniques of Liszt, Schumann and other later nineteenth-century composers.

Even more than in the *Moments musicaux*, the textures in the A major sonata can variously suggest a string quartet or quintet, a Lieder singer or, as at the opening, an orchestra complete with brass and timpani. This grandly orchestral summons—especially the marcato octave leaps in the bass—generates some trenchant motivic argument *à la* Beethoven. Yet Schubert's leisurely timescale and sensuous harmonic shifts are entirely his own. Often the music seems like an inspired improvisation. The gentle second theme, sounded pianissimo in a quartet texture, twice trails away, then slips with delicious nonchalance from E major to G major (Schubert loved to exploit the colour contrasts between keys a third apart).



Nor is there is anything Beethovenian about most of the central development. At the end of the exposition Schubert reintroduces the second theme, then decorates its third and fourth bars with semiquaver scales. In the development—paradoxically the least dynamic part of the movement—Schubert proceeds to work the decorative scales in calm lyric sequences that oscillate, as if transfixed, between the keys of C and B major. The octave leaps then gradually take over, leading via a prolonged crescendo to a fortissimo restatement of the opening theme. But any sense of Beethovenian triumph quickly dissipates. In the coda Schubert transforms the main theme into a lyrical reverie, with poetic harmonic sideslips, before the music fades mysteriously to silence.

Whether consciously intended or not, there are links between the first movement's opening theme and the two central movements. The marcato octaves feature prominently both in the accompaniment of the andantino and in the skittish, aerial theme of the scherzo. In the scherzo's second half Schubert takes a fragment of the theme and transforms it, charmingly, into a Chopinesque waltz. The trio, marked 'Un poco più lento', then reinterprets the sonata's opening theme by turning the falling octaves upside down above and below the chorale-like melody. This music could easily be transcribed for string quintet, with pizzicato first violin and cello playing around the chorale in the three middle instruments. Although the mood is very different, the textures here anticipate the adagio of Schubert's C major quintet, completed only weeks later.

Haydn (in a number of late symphonies), Mozart (in, say, the A minor sonata, K310) and Beethoven had sometimes built their slow movements on dramatic contrasts of lyrical serenity and turbulence. In several of his late works Schubert pushes disruption to new extremes, nowhere more disturbingly than in the andantino of D959. It opens as a melancholy barcarolle, a song without words harmonized



first in F sharp minor and then, with bittersweet effect, in A major. Key and metre are undermined in a deceptively whimsical recitative-cum-cadenza. Schubert then transforms the keyboard into a grotesque orchestra for a seismic fantasia that pushes the music to the brink of incoherence. After the nightmare has gradually receded the song-barcarolle returns, now counterpointed with a repeated bell-like figure in the treble and a more restless bass pattern. The trauma of the central episode is never quite exorcised. The adagio of Schubert's string quintet traces a comparable emotional journey.

Alfred Brendel has described the andantino's terrifying eruption as the equivalent of a nervous breakdown. Others have compared it to a mad scene. Alongside the familiar lyrical, *gemütlich* Schubert—the composer of the 'Trout' quintet and the B flat piano trio—it sounds like music from another planet. Yet like the cataclysms in the slow movements of the 'Great' C major symphony and string quintet, it is a searing expression of an equally crucial aspect of Schubert's musical persona, perhaps too of the despair that intermittently raged within the man himself.

Schubert originally intended to publish the three sonatas of 1828 as a set with a dedication to the famous composer-virtuoso Johann Nepomuk Hummel. When the firm of Diabelli finally brought out the sonatas in 1839, Hummel was dead. Instead Diabelli dedicated them to Robert Schumann, who in print had waxed lyrical over Schubert's piano trios, songs and several of his earlier sonatas. Before they appeared in print, Schumann had reviewed the sonata trilogy in his *Neue Zeitschrift für Musik*. His tone, glossing over what we hear as the music's darker, more disturbing implications, is less surprising, perhaps, if we remember that he saw in Mozart's Symphony No 40 in G minor merely 'a buoyant Hellenic charm':¹

These [last] sonatas strike me as differing conspicuously from his others, particularly in a much greater simplicity of invention and in a voluntary renunciation of shining novelty . . . In any case, he closes cheerfully, and easily, and amiably, as if he could begin again the next day.²

RICHARD WIGMORE © 2025

¹ from Schumann's 1835 essay 'Characteristics of the keys'

² from Schumann's 1838 essay 'Schubert's Grand Duo and last three sonatas'

STEVEN OSBORNE

Steven Osborne is one of Britain's most treasured musicians whose insightful and idiomatic interpretations of diverse repertoire show an immense musical depth. His awards include the Royal Philharmonic Society Instrumentalist of the Year (2013) and two Gramophone Awards. His residencies at London's Wigmore Hall, Antwerp's deSingel, with the City of Birmingham Symphony Orchestra and most recently with the Royal Scottish National Orchestra are a testament to the breadth of his interests and the respect he commands.

Concerto performances take Steven Osborne to major orchestras all over the world. He has enjoyed collaborations with many renowned conductors, whilst his recitals are publicly and critically acclaimed without exception. He has performed in many of the world's prestigious venues, including the Vienna Konzerthaus, Amsterdam's Concertgebouw, the Berliner Philharmonie, Brussels's Palais des Beaux-Arts, Tokyo's Suntory Hall, the Kennedy Center in Washington and Carnegie Hall in New York, and is a regular guest at Wigmore Hall and New York's Lincoln Center. His chamber music partners include Alban Gerhardt, Paul Lewis, James Ehnes and Alina Ibragimova.

In his twenty-seven years as a Hyperion recording artist, Steven's thirty-five releases have accumulated numerous awards in the UK, France, Germany and the USA, including two Gramophone Awards, three Preise der deutschen Schallplattenkritik, a BBC Music Magazine Award and a Choc in *Classica* magazine, in addition to a clutch of Editor's Choices in *Gramophone*, and Recordings of the Year from *The Daily Telegraph*, *The Guardian*, *The Times* and *The Sunday Times*. His recordings span a wide range of repertoire, including works by Beethoven, Schubert, Debussy, Ravel, Liszt, Stravinsky, Prokofiev, Rachmaninov, Medtner, Messiaen, Britten, Tippett, Crumb and Feldman.



© Benjamin Ealovega

Born in Scotland, Steven Osborne studied with Richard Beauchamp at St Mary's Music School in Edinburgh, and Renna Kellaway at the Royal Northern College of Music in Manchester. He won first prize at the prestigious Clara Haskil Competition in 1991 and at the Naumburg International Competition in 1997. He is a Visiting Professor at the Royal Academy of Music and was elected a Fellow of the Royal Society of Edinburgh in 2014. In 2022 Steven was awarded an OBE for services to music.



Also available from Steven Osborne

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Impromptus, Piano pieces & Variations CDA68107

‘Osborne immediately presents himself as a Schubertian of the utmost seriousness and integrity ... [and] offers finely gauged and beautifully regulated playing’ (*Gramophone*) ‘Osborne is perhaps the outstanding British pianist of his generation, certainly one of the most versatile and adventurous ... these performances rank with the finest’ (*BBC Music Magazine*)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Piano Sonatas Opp 109, 110 & 111 CDA68219

‘Steven Osborne has made many outstanding recordings but this is certainly among his finest. A magnificent achievement ... Miss it if you dare’ (*Gramophone*) ‘[Osborne’s] ultimate and selfless achievement has been to make the listener newly appreciate what an extraordinary, uplifting and contemporary composer Beethoven is’ (*The Times*) ‘An endlessly enlightening album, finely recorded. Essential listening’ (*International Piano*)

SERGEI RACHMANINOV (1873–1943)

Piano Sonata No 1 & Moments musicaux CDA68365

‘One is left wondering where, in the first quarter of the twenty-first century, one might turn for more idiomatic, more intelligent or more beautiful Rachmaninov-playing’ (*Gramophone*) ‘Awe-inspiring’ (*BBC Music Magazine*) ‘Osborne trumps all aces. His playing, heard in Hyperion’s magnificent sound, is of an authority beyond authority’ (*International Piano*) ‘The piano tone is lovely, there’s a huge conviction and mastery, and it’s just a fantastic performance of this sonata ... I can’t imagine this being better played’ (*BBC Record Review*)



SCHUBERT SONATE POUR PIANO & MOMENTS MUSICAUX

LE MYTHE ROMANTIQUE d'indifférence et d'isolement de Schubert vis-à-vis du courant musical viennois dominant a la vie dure. Grâce au baryton lyrique Johann Michael Vogl, sa renommée comme compositeur de lieder s'était rapidement accrue depuis la publication d'*Erlkönig* (« Le Roi des aulnes ») sous son op.1 en 1821. Ses lieder, chants à plusieurs voix et danses pour piano étaient très demandés par les éditeurs. En 1827, Schubert fut élu au comité de la Société philharmonique de Vienne. À ce moment-là, son cercle de relations comportait des musiciens professionnels, notamment le pianiste bohémien Carl Maria von Bocklet, ainsi que des amis comme Josef von Spaun, loyal compagnon et défenseur depuis leurs années estudiantines ; le riche dilettante Franz von Schober—généreux, mais aussi imprévisible et égocentrique ; le peintre Moritz von Schwind et l'auteur dramatique Eduard von Bauernfeld.

Avec la croissance rapide du lucratif marché intérieur (surtout pour les éditeurs) au début du XIX^e siècle, il y avait une demande régulière de courtes pièces « caractéristiques » pour piano assez peu exigeantes sur le plan de la technique instrumentale. Les recueils de bagatelles de Beethoven en sont un exemple. En 1822, le compositeur bohémien installé à Vienne, Jan Voříšek, qui évoluait dans les mêmes cercles que Schubert, publia un recueil de miniatures sous le titre alors inédit d'« impromptus ». Ils se vendirent bien ; et Schubert tira parti de cette tendance à la fois avec ses propres impromptus—même si, dans plusieurs cas, il donna aux éditeurs un peu plus que ce à quoi ils s'attendaient—et avec les six pièces publiées en 1828 sous le titre de « Momens musicaux » par la maison d'édition Sauer & Leidesdorf, dont le flair pour un titre accrocheur dépassait manifestement la maîtrise de la langue française.

Schubert joua sans doute ses *Moments musicaux*, avec ses danses pour piano, aux soirées musicales viennoises.

Plusieurs d'entre eux virent le jour sous forme d'improvisations. Si il en composa probablement quatre au cours de l'été ou de l'automne 1827—l'année du *Winterreise* (« Voyage d'hiver »)—deux furent écrits plusieurs années auparavant. Le n° 3 en fa mineur, le plus populaire et le plus facile à jouer aussi bien que faire se peut, avait été publié dans un *Album musical* de Noël en 1823 sous l'appellation « Air russe », alors que le n° 6 en la bémol majeur suivit dans le même album un an plus tard sous le titre sentimental « Plaintes d'un troubadour ». Si les *Moments musicaux* n'approchent jamais l'ampleur de certains impromptus de Schubert, ils sont tout sauf des miniatures dans leur portée expressive et leur exploitation pleine d'imagination du pouvoir suggestif du clavier. Le n° 1 en ut majeur est une pièce à ciel ouvert qui évoque des trompettes lointaines ou des cors des Alpes. Les équivoques préférées de Schubert entre majeur et mineur colorent les deux sections externes et le « trio » central, avec ses douces et riches sonorités. Le n° 2, en la bémol majeur, fait ressortir le contraste entre une berceuse hypnotique (dans des textures qui évoquent souvent un quintette à cordes) et deux épisodes dans la tonalité étonnamment éloignée de fa dièse mineur, le premier mélancolique, le second véhément, avant de se fondre poétiquement de mineur en majeur.

Après le troisième *Moment musical*, qui ressemble délicatement à une danse—viennoise avec une tournure hongroise, plutôt que russe, légèrement exotique—le quatrième, en ut dièse mineur, réfracte un prélude grave à la manière de Bach par le biais d'un prisme romantique. Sa section centrale en majeur, pimentée par des accents persistants sur les temps faibles, ressemble à une mystérieuse danse slave spiritualisée. Le n° 5 en fa mineur, avec ses dactyles martelés implacablement et ses brusques contrastes de nuances, pourrait presque être l'une des dernières bagatelles plus coléreuses de Beethoven, mais



les stupéfiantes modulations dans des tonalités éloignées de la seconde moitié sont du Schubert typique.

Il y a une relation plus tangible avec Beethoven dans le charmant dernier *Moment musical*. C'est une vision schubertienne du menuet et du trio classiques, basée sur une série d'appoggiatures ardentes qui rappellent le deuxième mouvement allegretto de la Sonate pour piano en fa majeur, op.10 n° 2, de Beethoven. Le trio profond et éclatant en ré bémol majeur fait penser à des trombones et des cors : l'un de ces nombreux exemples dans ces miniatures inspirées où Schubert utilise le clavier pour évoquer d'autres univers sonores.

À l'époque où furent publiés les *Moments musicaux* en juillet 1828, la santé précaire de Schubert s'était détériorée au point qu'il avait sans arrêt des maux de têtes, des vertiges et des nausées. Le 1^{er} septembre, sur le conseil de son médecin, il quitta son logement dans le luxueux appartement de Franz von Schober au centre de Vienne pour s'installer dans la maison de son frère Ferdinand hors des murs de la ville—quoique l'avantage de profiter d'un air plus pur ait été plus que compensé par l'humidité de son nouveau logement. Autant qu'on puisse en déduire d'une documentation fragmentaire, Schubert continua à mener une vie sociale active, allant en ville rencontrer des amis dans leurs lieux de beuverie de prédilection. En attendant, au cours du mois suivant, il acheva quatre chefs-d'œuvre visionnaires qui couronnèrent son œuvre dans le domaine de la musique instrumentale : les trois sonates, en ut mineur (D958), la majeure (D959) et si bémol majeure (D960) et le quintette à cordes en ut majeur (D956). Selon ses amis, il joua les trois sonates, environ deux heures de musique, à une soirée musicale, le 27 septembre : un défi redoutable pour quiconque, encore plus pour un homme à la santé affaiblie.

Ces dernières sonates, en particulier la D960, ont acquis une aura de détachement du monde, comme si Schubert

était déjà en train de communiquer depuis sa tombe. Pourtant nous devrions nous méfier de les entendre comme un adieu prolongé. Si Schubert avait conscience qu'il était peu probable qu'il fasse de vieux os, il n'avait pas la moindre idée, jusqu'à sa dernière maladie en novembre, que l'automne 1828 serait son dernier. Il y a du pathos, de l'angoisse et une certaine évanescence dans ces œuvres, mais également de l'exubérance, de l'humour (écoutez le scherzo de la sonate en la majeure) et, fondamentalement, une pure joie de vivre.

* * *

« Qui peut accomplir quoi que ce soit après Beethoven ? » demanda un jour Schubert à un ami, sans s'attendre à une réponse. Une génération plus tard, ces sentiments furent repris par Brahms qui se débattait avec sa première symphonie. L'exemple imposant de Beethoven resta à la fois une source d'inspiration et un redoutable défi pour tout compositeur du XIX^e siècle écrivant dans la tradition de la sonate. Pourtant, la série de chefs-d'œuvre instrumentaux que Schubert produisit après la mort de Beethoven en mars 1827—les deux trios avec piano, la *Fantaisie* en fa mineur, les trois dernières sonates et le quintette à cordes—semblent confirmer la notion selon laquelle l'ancien professeur effacé qui n'osa jamais s'approcher de Beethoven de son vivant (bien qu'il ait été porteur de flambeau à ses funérailles) était fermement décidé à s'imposer comme son successeur.

Cette notion de Schubert comme successeur auto-proclamé de Beethoven sonne particulièrement vrai dans le cas des sonates en ut mineur et en la majeure, D958 et 959. Toutes deux s'inspirent de précédents beethoveniens : les *32 Variations* en ut mineur au début de la sonate D958, et le finale de la sonate en sol majeur, op.31 n° 1, de Beethoven, dans le dernier mouvement de la sonate D959. Le finale de Schubert ne ressemble pas tant à celui de



Beethoven par son thème, que Schubert adapta et peaufina de sa sonate en la mineur, D537, de 1817, que dans sa structure et ses textures, par le biais d'un développement tumultueux jusqu'à la fragmentation du thème dans la coda et les adieux éclairs. Pourtant les différences sont plus frappantes que les similitudes. Là où le finale de Beethoven est succinct, celui de Schubert est très fier de son lyrisme à l'expansivité exubérante (« un rêve de bonheur suprême » pour reprendre la description d'Alfred Brendel). Il n'y a pas de parallèle beethovenien pour un coup aussi audacieux que le début de la réexposition dans la tonalité éloignée de fa dièse majeur ; et alors que les hésitations et les silences de Beethoven dans la coda sont une pure comédie, ceux de Schubert sont ceux d'un rêveur romantique. Il conclut le mouvement, et l'ensemble de l'œuvre, avec une nette allusion aux premières mesures de la sonate, préfigurant les techniques cycliques de Liszt, Schumann et d'autres compositeurs de la fin du XIX^e siècle.

Encore plus que dans les *Moments musicaux*, les textures de la sonate en la majeur peuvent de différentes manières évoquer un quatuor ou un quintette à cordes, un chanteur de lieder ou, comme au début, un orchestre complet avec cuivres et timbales. Cette injonction pompeusement orchestrale—en particulier les sauts d'octaves marcato à la basse—engendre un argument incisif de motifs « à la Beethoven ». Pourtant, le déroulement tranquille et les changements harmoniques sensuels de Schubert sont entièrement siens. La musique ressemble souvent à une improvisation inspirée. Le doux second thème, qui sonne pianissimo dans une texture de quatuor, s'arrête peu à peu à deux reprises, puis glisse avec une délicieuse nonchalance de mi majeur à sol majeur (Schubert aimait exploiter les contrastes de couleur entre des tonalités éloignées d'une tierce).

Il n'y a rien non plus de beethovenien dans la majeure partie du développement central. À la fin de l'exposition,



Schubert réintroduit le second thème, puis décore ses troisième et quatrième mesures avec des gammes en doubles croches. Dans le développement—paradoxalement la partie la moins dynamique du mouvement—Schubert se met à travailler les gammes décoratives dans des séquences lyriques calmes qui oscillent, comme si elles étaient paralysées, entre les tonalités d'ut majeur et de si majeur. Les sauts d'octaves prennent ensuite peu à peu le dessus, menant par le biais d'un crescendo prolongé à une réexposition fortissimo du thème initial. Mais toute impression de triomphe beethovenien se dissipe vite. Dans la coda, Schubert transforme le thème principal en rêverie lyrique, avec des glissements harmoniques poétiques, avant que la musique s'estompe jusqu'au silence.

Que ce soit plus ou moins consciemment voulu ou non, il y a un rapport entre le thème initial du premier mouvement et les deux mouvements centraux. Les octaves marcato jouent un rôle important dans l'accompagnement de l'andantino comme dans le thème capricieux et aérien du scherzo. Dans la seconde moitié du scherzo, Schubert prend un fragment du thème et le transforme, de façon charmante, en une valse à la Chopin. Le trio, marqué « Un poco più lento », réinterprète ensuite le thème initial de la sonate en faisant passer les octaves descendantes au-dessus et au-dessous de la mélodie dans le style d'un choral. Cette musique pourrait facilement être transcrite pour quintette à cordes, avec le premier violon et le violoncelle jouant pizzicato autour du choral confié aux trois instruments médians. Bien que l'atmosphère soit très différente, les textures préfigurent ici l'adagio du quintette en ut majeur de Schubert, achevé juste une semaine plus tard.

Haydn (dans plusieurs de ses dernières symphonies), Mozart (par exemple, dans la sonate en la mineur, K310) et Beethoven avaient parfois construit leurs mouvements lents sur des contrastes dramatiques de sérénité lyrique et de turbulences. Dans plusieurs de ses dernières œuvres,



Schubert pousse le bouleversement à de nouveaux extrêmes, nulle part de manière plus troublante que dans l'andantino de la sonate D959. Il débute comme une barcarolle mélancolique, une mélodie sans paroles harmonisée tout d'abord en fa dièse mineur, puis, avec un effet doux-amer, en la majeur. La tonalité et la métrique sont ébranlées dans un récitatif avec cadence plus saugrenu qu'il n'y paraît. Schubert transforme ensuite le clavier en un orchestre grotesque pour une fantaisie sismique qui pousse la musique au bord de l'incohérence. Une fois le cauchemar peu à peu estompé, la mélodie-barcarolle revient, maintenant en contrepoint avec une figure répétée dans l'aigu comparable à une cloche et un schéma de basse plus agité. Le traumatisme de l'épisode central n'est jamais tout à fait exorcisé. On retrouve un voyage émotionnel comparable dans l'adagio du quintette à cordes de Schubert.

Alfred Brendel a décrit la terrifiante éruption de l'andantino comme l'équivalent d'une dépression nerveuse. D'autres l'ont comparée à une scène de folie. À côté du Schubert *gemütlich* lyrique familier—le compositeur du quintette « La Truite » et du trio avec piano en si bémol majeur—cet andantino semble être la musique d'une autre planète. Pourtant, comme les cataclysmes dans les mouvements lents de la « Grande » symphonie en ut majeur et du quintette à cordes, c'est l'expression fulgurante d'un aspect tout aussi crucial du personnage



musical de Schubert, peut-être aussi du désespoir qui faisait rage de façon intermittente dans l'homme lui-même.

À l'origine, Schubert voulait publier les trois sonates de 1828 sous la forme d'un recueil avec une dédicace au célèbre compositeur-virtuose Johann Nepomuk Hummel. Lorsque la firme de Diabelli fit paraître finalement les sonates en 1839, Hummel était mort. À la place, Diabelli les dédia à Robert Schumann, qui avait disserté avec lyrisme sur les trios avec piano, les lieder et plusieurs sonates antérieures de Schubert. Avant leur publication, Schumann avait fait la critique de la trilogie de sonates dans sa *Neue Zeitschrift für Musik*. Son ton, passant sur ce que l'on entend comme les implications plus sombres et plus dérangelantes de la musique, est peut-être moins surprenant si l'on se souvient qu'il voyait dans la Symphonie n° 40 en sol mineur de Mozart simplement un « charme hellénique enjoué » :¹

Ces [dernières] sonates me frappent comme différant ostensiblement de ses autres sonates, en particulier dans une beaucoup plus grande simplicité d'invention et dans un renoncement volontaire à la nouveauté brillante ... En tout cas, il met fin joyeusement, aisément et de façon aimable, comme s'il pouvait recommencer le lendemain.²

RICHARD WIGMORE © 2025
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

¹ de l'article de Schumann « Caractéristiques des tonalités » (1835)

² de l'article de Schumann « Le Grand Duo et les trois dernières sonates schubertiennes » (1838)

SCHUBERT KLAVIERSONATE & MOMENTS MUSICAUX

DER romantische Mythos, Schubert sei vernachlässigt und von der Wiener Musikwelt isoliert gewesen, lässt sich kaum ausmerzen. Nachdem der Opernbariton Johann Michael Vogl sich besonders für Schubert eingesetzt hatte, wurde ihm ab 1821—nach der Veröffentlichung des *Erlkönig* als sein Opus 1—als Liedkomponist immer mehr öffentliche Anerkennung zuteil. Seine Lieder und Klaviertänze waren bei den Verlegern sehr begehrt. 1827 wurde Schubert in den Vorstand der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde gewählt. Zu diesem Zeitpunkt gehörten zu seinem Freundeskreis professionelle Musiker, insbesondere der böhmische Pianist Carl Maria von Bocklet, sowie Freunde wie Josef von Spaun, ein treuer Begleiter und Förderer seit der Schulzeit, der reiche Dilettant Franz von Schober—großzügig, aber auch wankelmütig und egozentrisch—, der Maler Moritz von Schwind und der Dramatiker Eduard von Bauernfeld.

Mit dem rasanten Wachstum des (vor allem für die Verleger) lukrativen Markts für den häuslichen Gebrauch im frühen 19. Jahrhundert entstand eine stetige Nachfrage nach kurzen, „Charakterstücken“ für Klavier, die relativ bescheidene Anforderungen an die Technik des Spielers stellten. Beethovens Bagatellen-Zyklen etwa sind ein gutes Beispiel dafür. 1822 veröffentlichte der in Wien lebende böhmische Komponist Jan Voříšek, der sich in denselben Kreisen wie Schubert bewegte, eine Reihe von Miniaturen unter dem damals neuen Titel „Impromptus“. Sie verkauften sich gut, und Schubert nutzte diesen Trend sowohl mit seinen eigenen Impromptus—obwohl er den Verlegern in einigen Fällen mehr lieferte, als sie erwarteten—als auch mit den sechs Stücken, die 1828 als „Momens musicals“ bei Sauer & Leidesdorf erschienen, deren Gespür für einen einprägsamen Namen offensichtlich ihre Französischkenntnisse überstieg.

Schubert führte seine *Moments musicaux* zweifellos zusammen mit seinen Klaviertänzen bei Wiener Musiksoireen auf. Einige könnten durchaus als Improvisationen entstanden sein. Vier komponierte er wahrscheinlich im Sommer oder Herbst 1827—dem Jahr der *Winterreise*—und die übrigen zwei einige Jahre früher. Nr. 3 in f-Moll, das populärste und am einfachsten zu spielende Stück, war 1823 in einem Weihnachtsalbum als „Air russe“ erschienen, während Nr. 6 in As-Dur ein Jahr später unter dem sentimental Titel „Plaintes d’un troubadour“ in demselben Album erschien. Schuberts *Moments musicaux* erreichen zwar kaum den Umfang seiner Impromptus, sind aber in ihrem expressiven Spektrum und dem phantasievollen Einsatz des Darstellungsvermögens des Klaviers alles andere als miniaturhaft. Nr. 1 in C ist ein Freiluftstück, das an ferne Trompeten oder Alphörner erinnert. Die von Schubert gern verwendete Dur–Moll-Ambivalenz prägt sowohl die Außenteile als auch das innere „Trio“ mit seinen weichen und reichhaltigen Klängen. In Nr. 2 in As-Dur wird ein hypnotisches Wiegenlied (in Strukturen, die oft an ein Streichquintett erinnern) mit zwei Episoden in der erstaunlich entfernten Tonart fis-Moll kontrastiert, wobei die erste wehmütig und die zweite heftig auftritt, bevor sie poetisch von Moll nach Dur übergeht.

Nach dem zierlich gesetzten, ballettartigen dritten *Moment musical*—eher wienerisch als russisch gehalten, mit einem leicht exotischen ungarischen Einschlag—bricht das vierte in cis-Moll ein strenges Bach’sches Präludium durch ein romantisches Prisma. Der Mittelteil in Dur, gewürzt mit beharrlichen Akzenten auf unbetonter Zählzeit, klingt wie ein geheimnisvoller slawischer Tanz. Nr. 5 in f-Moll mit ihren unerbittlich stampfenden, daktylisch anmutenden Rhythmen und abrupten dynamischen Kontrasten könnte fast eine von Beethovens späten Bagatellen sein, obwohl die atemberaubenden Modulationen in

entlegenen Tonarten in der zweiten Hälfte ganz im Sinne Schuberts sind.

Eine konkretere Verbindung zu Beethoven tut sich in dem exquisiten letzten *Moment musical* auf. Es handelt sich um eine Schubert'sche Interpretation eines klassischen Menuetts und Trios, dem eine Folge sehnächtiger Appoggiaturen zugrunde liegt, die an den zweiten Satz (Allegretto) von Beethovens Klaviersonate F-Dur, op. 10 Nr. 2, erinnern. Das tiefe, klangvolle Des-Dur-Trio zeichnet Posaunen und Hörner nach: eines von vielen Beispielen in diesen inspirierten Miniaturen, in denen Schubert am Klavier ganz andere Klangwelten nachempfand.

Als die *Moments musicaux* im Juli 1828 veröffentlicht wurden, hatte sich Schuberts prekärer Gesundheitszustand so weit verschlechtert, dass er von Kopfschmerzen, Schwindelgefühlen und Übelkeitsanfällen geplagt wurde. Am 1. September zog er auf Anraten seines Arztes von seinen Zimmern in Franz von Schobers luxuriöser Wohnung im Zentrum Wiens in das Haus seines Bruders Ferdinand außerhalb der Stadtmauern—obwohl die Vorteile der reinen Luft durch die Feuchtigkeit in seinem neuen Quartier wohl mehr als aufgehoben wurden. Soweit sich den fragmentarischen Dokumenten entnehmen lässt, führte Schubert immer noch ein geselliges Leben, indem er in die Stadt ging, um sich mit Freunden in deren Lieblingslokalen zu treffen. Gleichzeitig vollendete er im folgenden Monat die vier visionären Meisterwerke, die sein Schaffen als Instrumentalkomponist krönten: die drei Sonaten—in c-Moll (D958), A-Dur (D959) und B-Dur (D960)—sowie das C-Dur-Streichquintett (D956). Seinen Freunden zufolge spielte er alle drei Sonaten (mit einer Dauer von insgesamt zwei Stunden) bei einem Musikfest am 27. September: in jedem Falle eine gewaltige Herausforderung, umso mehr für einen Menschen, dessen Gesundheit stark angegriffen war.

Diese letzten Sonaten, insbesondere D960, haben eine gewisse metaphysische Aura angenommen, als ob Schubert

bereits aus dem Jenseits kommunizieren würde. Doch sollten wir uns davor hüten, sie als einen ausgedehnten Abschied zu verstehen. Schubert war sich zwar bewusst, dass er wahrscheinlich nicht alt werden würde, doch ahnte er bis zu seiner letzten Krankheit im November nicht, dass der Herbst 1828 sein letzter sein würde. Es kommen in diesen Werken Pathos, Angst und ein Gefühl der Vergänglichkeit zum Ausdruck, aber auch Ausgelassenheit, Humor (etwa das Scherzo der A-Dur-Sonate) und—ganz entscheidend—reine Lebensfreude.

* * *

„Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“—diese rhetorische Frage stellte Schubert einmal einem Freund. Eine Generation später setzte sich Brahms mit demselben Dilemma auseinander, als er an seiner ersten Sinfonie arbeitete. Das mächtige Vorbild Beethovens war für alle Komponisten des 19. Jahrhunderts, die bei der Sonatentradition blieben, sowohl eine Inspiration als auch eine gewaltige Herausforderung. Doch die instrumentalen Meisterwerke, die Schubert nach Beethovens Tod im März 1827 komponierte—die beiden Klaviertrios, die Fantasie f-Moll, die letzten drei Sonaten und das Streichquintett—scheinen die Vorstellung zu bestätigen, dass der zurückhaltende ehemalige Lehrer, der es zu Lebzeiten nie wagte, sich dem älteren Komponisten zu nähern (obwohl er bei dessen Beerdigung einer der Fackelträger war), nun entschlossen war, sich als Beethovens Nachfolger zu etablieren.

Dieses Konzept Schuberts als selbsternannter Nachfolger Beethovens ist im Falle der Sonaten c-Moll (D958) und A-Dur (D959) besonders zutreffend. Beide greifen auf Beethoven'sche Vorbilder zurück: die *32 Variationen* in c-Moll zu Beginn von D958 und das Finale von Beethovens G-Dur-Sonate op. 31 Nr. 1 im letzten Satz von D959. Schuberts Finale ähnelt Beethovens nicht so sehr in seinem



Thema, welches Schubert aus seiner a-Moll-Sonate D537 von 1817 übernommen und verfeinert hatte, sondern mehr in Struktur und Textur, über eine stürmische Durchführung bis hin zur Fragmentierung des Themas in der Coda und dem stürmischen Ausklang. Doch sind die Unterschiede auffälliger als alle Gemeinsamkeiten. Während Beethovens Finale knapp gesetzt ist, glänzt Schuberts Finale durch seine üppige, ausladende Lyrik („ein Tagtraum der Glückseligkeit“, wie Alfred Brendel es beschrieb). Es gibt keine Beethoven'sche Parallele für einen so kühnen Zug wie den Beginn der Reprise in der entfernten Tonart Fis-Dur; und während Beethovens Zögern und Pausieren in der Coda rein komödiantisch gehalten sind, wirkt es bei Schubert romantisch-träumerisch. Er rundet den Satz und das gesamte Werk mit einer unmissverständlichen Anspielung auf die Anfangstakte der Sonate ab und nimmt damit die zyklischen Techniken von Liszt, Schumann und anderen Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts vorweg.

Mehr noch als in den *Moments musicaux* können die Klangstrukturen in der A-Dur-Sonate an ein Streichquartett oder -quintett, einen Liedsänger oder, wie zu Beginn, an ein Orchester mit Blechbläsern und Pauken erinnern. Der prachtvolle orchestrale Aufruf—insbesondere die Marcato-Oktavsprünge im Bass—erzeugt einige pointierte motivische Argumente à la Beethoven. Doch Schuberts gemächliches Zeitmaß und seine sinnlichen harmonischen Verschiebungen sind ganz und gar ihm zu eigen. Oft wirkt die Musik wie eine inspirierte Improvisation. Das sanfte zweite Thema, das im Pianissimo innerhalb eines quartett-ähnlichen Satzes erklingt, verliert sich zweimal und gleitet dann mit köstlicher Nonchalance von E-Dur nach G-Dur (Schubert liebte es, die klangfarblichen Kontraste zwischen Tonarten, die eine Terz auseinander liegen, auszunutzen).

Die Durchführung hat ebenfalls kaum Beethoven'sche Züge. Am Ende der Exposition führt Schubert das zweite Thema wieder ein und verziert dann dessen dritten und



vierten Takt mit Sechzehnteltonleitern. In der Durchführung—paradoxerweise der am wenigsten dynamische Abschnitt des Satzes—verarbeitet Schubert die Ziertonleitern in ruhigen lyrischen Sequenzen, die wie gebannt zwischen den Tonarten C- und H-Dur pendeln. Die Oktavsprünge nehmen dann allmählich überhand und führen über ein ausgedehntes Crescendo zu einer Fortissimo-Wiederholung des Anfangsthemas. Doch jegliches Gefühl des Beethoven'schen Triumphs verflüchtigt sich schnell. In der Coda verwandelt Schubert das Hauptthema in eine lyrische Träumerei mit poetischen harmonischen Seitensprüngen, bevor die Musik geheimnisvoll verklingt.

Ob bewusst konstruiert oder nicht, es gibt Verbindungen zwischen dem Anfangsthema des ersten Satzes und den beiden Binnensätzen. Die Marcato-Oktaven spielen sowohl in der Begleitung des Andantinos als auch in dem sprunghaften, luftigen Thema des Scherzos eine herausragende Rolle. In der zweiten Hälfte des Scherzos nimmt Schubert ein Fragment des Themas und verwandelt es auf reizvolle Weise in einen Chopin'schen Walzer. Das Trio mit der Bezeichnung „Un poco più lento“ interpretiert dann das Anfangsthema der Sonate neu, indem es die fallenden Oktaven ober- und unterhalb der choralartigen Melodie auf den Kopf stellt. Diese Musik ließe sich gut für Streichquintett einrichten, wobei die erste Violine und das Violoncello im Pizzicato den Choral in den drei mittleren Instrumenten umspielen würden. Obwohl die Stimmung ganz andersartig ist, nehmen die Strukturen hier das Adagio von Schuberts C-Dur-Quintett vorweg, das nur wenige Wochen später fertiggestellt wurde.

Haydn (in mehreren späten Sinfonien), Mozart (z.B. in der Sonate a-Moll, KV 310) und Beethoven hatten ihre langsamen Sätze manchmal auf dramatischen Kontrasten von lyrischer Heiterkeit und Turbulenz aufgebaut. In mehreren seiner späten Werke treibt Schubert die Zerrissenheit zu neuen Extremen, nirgends so verstörend



wie im Andantino von D959. Es beginnt als melancholische Barkarole, ein Lied ohne Worte, das zunächst in fis-Moll und dann, mit bittersüßem Effekt, in A-Dur ausgesetzt ist. Tonart und Metrum werden in einem täuschend kapriziösen Rezitativ mit Kadenz unterlaufen. Dann verwandelt Schubert das Tasteninstrument in ein groteskes Orchester für eine seismische Fantasie, die die Musik an den Rand der Zusammenhangslosigkeit treibt. Nachdem sich der Alptraum allmählich verzogen hat, kehrt die Barkarole zurück, nun mit dem Kontrapunkt einer wiederholten glockenartigen Figur in der Oberstimme und einer unruhigeren Bassbegleitung. Das Trauma der zentralen Episode wird nie ganz überwunden. Das Adagio von Schuberts Streichquintett zeichnet eine vergleichbare emotionale Reise nach.

Alfred Brendel hat den erschreckenden Ausbruch des Andantinos als musikalische Entsprechung eines Nervenzusammenbruchs beschrieben. Andere haben es mit einer Wahnsinnsszene verglichen. Neben dem vertrauten lyrischen, gemütlichen Schubert—dem Komponisten des Forellenquintetts und des B-Dur-Klaviertrios—klingt dies wie Musik von einem anderen Planeten. Doch wie die Verheerungen in den langsamen Sätzen der Großen C-Dur-Sinfonie und des Streichquintetts ist auch sie ein erschütternder Ausdruck eines ebenso entscheidenden



Aspekts von Schuberts musikalischer Persönlichkeit, vielleicht auch der Verzweiflung, die zeitweise in seinem Innern wütete.

Ursprünglich wollte Schubert die drei Sonaten von 1828 in einer Sammlung mit einer Widmung an den berühmten Komponisten und Virtuosen Johann Nepomuk Hummel veröffentlichen. Als die Sonaten 1839 schließlich bei Diabelli herauskamen, war Hummel bereits tot. Stattdessen widmete Diabelli sie Robert Schumann, der sich geradezu poetisch zu Schuberts Klaviertrios, Liedern und einigen seiner früheren Sonaten geäußert hatte. Bevor sie im Druck erschienen, hatte Schumann die Sonaten-Trilogie in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* besprochen. Sein Ton, in dem er das, was wir als die dunkleren, beunruhigenderen Aspekte der Musik hören, beschönigt, ist vielleicht weniger überraschend, wenn wir uns daran erinnern, dass er in Mozarts Symphonie Nr. 40 in g-Moll lediglich „griechisch schwebende Grazie“ wahrnahm:¹

[Mir] scheinen [...] diese [letzten] Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit ... Wohlgemuth und leicht und freundlich schließt er denn auch, als könne er Tages darauf wieder von Neuem beginnen.²

RICHARD WIGMORE © 2025
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

¹ aus Schumanns Aufsatz „Charakteristik der Tonleitern und Tonarten“ (NZfM, Februar 1835)

² aus Schumanns Aufsatz „Aus Franz Schubert's Nachlaß“ (NZfM, Juni 1838)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, 4 Pancras Square, King's Cross, London N1C 4AG, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE, or via www.ppluk.com

