

SCHUBERT
PIANO SONATAS
D845, D894, D958, D960
SHAI WOSNER

onyx



There is no composer who binds the intimate and the grand as inextricably as Franz Schubert. In his music, the two complement rather than contradict each other. The larger his canvas, often the deeper and more introspective and personal the piece becomes. In the great expanses of his late instrumental works – in their ‘heavenly length’, in Schumann’s words – time stretches inward as layers upon layers of meaning reveal themselves.

Had Schubert written nothing but the handful of sonatas we call ‘late’ (a word that always seems odd to me for the work of a 31-year-old) he would still rank among the greatest. These sonatas represent a new phase in which the composer known primarily for his songs was focusing more intensely than ever on big, wordless works. Clearly intent on asserting his place as a serious composer (as popular as they were, songs were considered a lesser genre at the time), this was no simple task – Schubert only managed to publish three piano sonatas in his lifetime, among them the **Sonatas in A minor D845** and **G major D894**.

The ambition of these works is evident not only in their size – significantly larger than earlier sonatas – but also in depth. Each one is like a thick novel, its own world almost: the A minor is austere, even bleak. Its opening movement, which recalls one of Schubert’s darkest songs, *Totengräbers Heimweh* D842 (*The Gravedigger’s Longing*), is like an insidious march to the death which casts its shadow over the whole sonata.

In the G major, however, the tone is peaceful and philosophical. In its own quiet way, it is a revolutionary work. It follows the conventional sonata structure known to Haydn, Mozart and Beethoven (who was still alive in 1826), but it also strives almost subversively against it: the sense of discourse between dramatic contrasts seeking resolution – an essential force in the music of Schubert’s predecessors – gives way in this sonata to lyrical contemplation, even sheer stasis. With the very first chord, time stops. Nothing ‘happens’. Even when a lilting theme picks up the pace later on in the first movement, the dance seems to float in the air out of ordinary time and into some other realm – not quite a waltz but rather its faint, nostalgic recollection, a sweet tune with dreamy fligree poignantly oblivious of the devastating blows that still await.





In all of the late sonatas, the slow movements serve as the center of gravity. In the A minor it is a sizable set of variations, a respite amid the tumult. The G major's Andante, in sharp contrast to the sprawling outer movements, is one of Schubert's most introverted – music seemingly meant to be confided to one pair of ears. The last movement, again, is quintessentially Schubertian in its interplay of the grand and the delicate – the 'naïve', yodelling themes are clustered together in little episodes within a big and spacious structure, like sounds from some idyllic childhood echoing within the vast halls of memory.

I can't explain the spellbinding power of Schubert's music, but every time I am struck by how 'small', passing moments can sometimes hold as much (or even more) power as 'big', climactic ones: in the ephemeral, Schubert finds the eternal. A turn of phrase, one gentle chord, is sometimes enough to make you stop in your tracks. In fact, Schubert's music often seems to reach its most revealing moments as it gradually gets softer: a phrase marked *piano* is slightly modified and re-iterated in a more subdued tone (*pianissimo*) and even in the mysterious whisper of *pianississimo* (*ppp*), Schubert's favorite marking. (I find it especially intriguing that in Viennese pianos of the time, which often boast five and even six pedals for various effects, most of the gadgetry is actually designed to make the sound softer rather than louder.)

Not all of Schubert is quiet, of course. The **Sonata in C minor D958** is a piece of ferocious energy (and quite a workout for the pianist, one might add). Like a black sheep among its late companion sonatas, it is tortured by irrepressible, self-destructive impulses: The Sisyphean first movement – a series of attempts to conquer the keyboard builds-up toward some high peak and comes crashing down each time, until it dies away with a few gloomy chords; the lyrical, contemplative Adagio is punctuated by episodes of searing pain. In the Menuetto, Schubert tellingly added abrupt silences – bars of full-stop rests missing from an earlier version – as if some dark, unspeakable force lurks underneath and threatens to consume the otherwise unassuming dance. That dark force is fully unleashed in the last movement which, as in the D minor String Quartet D810 (*Death and the Maiden*) is a twisted take on a tarantella: a specter of the sunny, south Italian dance.

The **Sonata in B flat major D960** – though part of a triptych of sonatas (likely intended to be published in a set with D958 and D959) – inhabits its own category, a bit like Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata or Ninth Symphony. And like the G major Sonata, through the windows of traditional sonata structure, it sets its gaze on new territories. Given that it is Schubert's last major work one can choose to see in it a farewell to the world, although evidence of Schubert's plans at the time indicates he was not necessarily aware of his impending death.





But the source of the sonata's spiritual qualities is found first and foremost in the music itself, and its mystery – deeper than biographical circumstance – is embedded everywhere, right from the veiled sounds of the opening theme. A simple melody full of yearning, it is almost immediately cut off by an ominous low trill, an unsettling murmur that follows it around the movement like a doppelgänger. Schubert ends that trill with an abrupt staccato – like a menacing, muffled military drumroll.

Schubert similarly contrasts continuity with discontinuity throughout the rest of the piece: in the Andante, a sustained, melancholic theme is set against a backdrop of faint, fleeting short notes (as in the famous Adagio of the String Quintet D956); the Scherzo eerily breezes in from the void as fragments of *Ländler* tunes bounce over a topsy-turvy accompaniment before it all disappears back into silence; and throughout the last movement there are numerous enigmatic pauses, like numerous moments of doubt before music leaps into the final coda. It is kind of paradoxical that a work of such fragile, heartbreaking beauty should end so triumphantly. Yet such contradiction is not foreign to Schubert who wrote in 1822: '...whenever I tried to sing of love, it turned to pain; and when I tried to sing of pain, it turned to love.'

Shai Vosner, 2019

Kein Komponist schafft in seiner Musik eine derart enge Verbindung von inniger Vertrautheit und prachtvoller Erhabenheit wie Franz Schubert. Bei ihm harmonieren diese Eindrücke, anstatt sich gegenseitig auszuschließen. Je umfangreicher das musikalische Tableau angelegt ist, desto tiefsinniger wie auch nachdenklicher und persönlicher gestaltet sich häufig das Stück. In den großen Weiten seiner späten Instrumentalwerke – die Schumann als „himmlische Länge“ bezeichnete – krümmt sich die Zeit, während sich zugleich Weisheiten über Weisheiten offenbaren.

Auch wenn Schubert lediglich die wenigen Sonaten komponiert hätte, die man seinem „Spätwerk“ zurechnet (eine Bezeichnung, die ich im Zusammenhang mit einem 31-Jährigen stets eigenartig finde), würde er trotzdem noch zu den ganz Großen zählen. Diese Sonaten repräsentieren eine neue Phase, in welcher sich der vorwiegend mit Liedern bekannt gewordene Komponist intensiver denn je auf umfangreiche Werke ohne Text konzentrierte. Er war offensichtlich bestrebt, sich als ernstzunehmender Komponist zu etablieren (Lieder waren damals zwar beliebt, galten jedoch als niederes Genre), was ihm jedoch nicht leichtfiel – mehr als drei Klaviersonaten konnte er zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichen. Die **Sonate in a-Moll D845** und die **Sonate in G-Dur D894** zählen dazu.





Der Ehrgeiz hinter diesen Werken offenbart sich nicht nur an deren Umfang – der den der früheren Sonaten bei Weitem übersteigt –, sondern auch an deren Substanz. Jede einzelne erscheint wie ein dickes Buch, beinahe wie eine eigene Welt: Die a-Moll-Sonate ist karg, gar trostlos. Der Kopfsatz, der mit Schuberts „Totengräbers Heimweh“ D842 eines seiner düstersten Lieder aufgreift, kommt einem schleichenden Tod gleich, der die ganze Sonate überschattet.

Im Gegensatz dazu herrscht in der G-Dur-Sonate eine friedliche und nachdenkliche Stimmung. Auf ihre eigene zurückhaltende Art ist sie ein revolutionäres Werk. Sie ist in der konventionellen Sonatenform nach dem Vorbild Haydns, Mozarts und Beethovens (der 1826 noch lebte) angelegt, während sie sich zugleich beinahe subversiv dagegen sträubt: Der Eindruck eines Diskurses zwischen dramatischen Kontrasten, die nach Auflösung streben – eine essenzielle Triebkraft in der Musik von Schuberts Vorgängern – weicht in dieser Sonate lyrischer Kontemplation, gar schierem Stillstand. Schon der allererste Akkord bringt die Zeit zum Stillstand. Nichts „passiert“. Selbst als im weiteren Verlauf des Kopfsatzes ein Singsang-Thema für neuen Schwung sorgt, scheint der Tanz der normalen Zeit zu entschweben und in andere Sphären einzutreten – er erinnert entfernt an einen Walzer, ist jedoch vielmehr eine verblässende wehmütige Erinnerung, eine süße, träumerisch-verspielte Melodie, die den noch folgenden verheerenden Schlägen rührend ahnungslos gegenübersteht.

In allen späten Sonaten bildet jeweils der langsame Satz den Schwerpunkt. In der a-Moll-Sonate ist dies ein umfangreicher Variationensatz, eine Verschnaufpause von dem ganzen Tumult. Das Andante der G-Dur-Sonate stellt, ganz im Gegensatz zu den weitläufigen Ecksätzen, einen von Schuberts verschlossensten Sätzen überhaupt dar – Musik, die nur für ein einziges Paar Ohren bestimmt zu sein scheint. Der Schlusssatz ist wiederum typisch für Schubert, der hier erneut das Zusammenspiel von Pracht und Zartheit zum Tragen bringt – die „einfaltigen“ Jodelthemen sind zu kleinen Episoden zusammengefasst und in einem großen, geräumigen Gefüge eingebettet, wie Klänge einer idyllischen Kindheit, deren Echo in den unermesslichen Hallen der Erinnerung zu vernehmen ist.

Ich kann den Zauber von Schuberts Musik nicht erklären, aber immer wenn ich sie höre, bin ich überwältigt davon, wie „kleine“, flüchtige Momente mitunter eine ebensolche (wenn nicht noch gewaltigere) Wirkung entfalten wie die „großen“ Kulminationen: Im Vergänglichen findet Schubert das Ewige. Manchmal stutzt man bereits bei einer Änderung der Phrasierung, einem sanften Akkord. Tatsächlich enthüllt Schuberts Musik immer mehr, je leiser sie wird: Eine Phrase mit der Vortragsbezeichnung *piano* wird leicht abgewandelt noch einmal in gedämpfterem Ton (*pianissimo*) und sogar im mysteriösen





flüsterleisen *pianississimo* (*ppp*), Schuberts Lieblingsbezeichnung, wiederholt. (Mich fasziniert besonders die Tatsache, dass die verspielte Apparatur der damaligen Wiener Klaviere, die oft mit fünf oder gar sechs Pedalen für verschiedenste Effekte aufwarteten, tatsächlich vielmehr der Dämpfung als der Verstärkung des Klangs dienen sollte.)

Natürlich geht es bei Schubert nicht durchweg leise zu. Die **c-Moll-Sonate D958** ist ein lebhaft-furioses Stück (und nebenbei bemerkt ein ordentliches Fitnessprogramm für den Pianisten). Neben den anderen späten Sonaten wirkt sie wie ein schwarzes Schaf, das von übermächtigen selbsterstörerischen Impulsen gequält wird: Der Kopfsatz, der in wiederholten Anläufen, sich der Klaviatur zu bemächtigen, einer Sisypheaufgabe gleicht, steigert sich erst in große Höhen, um dann jedes Mal wieder eine Bruchlandung zu machen. Am Ende verklingt er mit wenigen düsteren Akkorden; das lyrische, kontemplative Adagio ist mit schneidend schmerzhaften Episoden durchsetzt. In das Menuett baute Schubert eindrucksvoll abrupte Verstummungen – Ganztaktpausen, die in einer früheren Fassung fehlen – ein, die an eine entsetzliche dunkle Macht in der Tiefe gewahren, welche nur darauf lauert, den ansonsten bescheidenen Tanz zu verschlingen. Vollends entfesselt wird diese dunkle Macht dann im Schlusssatz, der wie im d-Moll-Streichquartett D810 („Der Tod und das Mädchen“) eine verquere Version einer Tarantella darstellt: ein Gespenst des sonnigen südtalienischen Tanzes.

Die **B-Dur-Sonate D960** mag Teil eines Sonaten-Triptychons sein (vermutlich sollte sie zusammen mit den Sonaten D958 und D959 in einem Zyklus erscheinen), bildet jedoch beinahe wie Beethovens „Hammerklaviersonate“ oder die Neunte Sinfonie eine eigene Kategorie. Und wie die G-Dur-Sonate richtet sich der Blick durch die Perspektive der traditionellen Sonatenform auf neues Terrain. Angesichts der Tatsache, dass dies Schuberts letztes großes Werk war, mag man die Sonate als einen Abschied von der Welt verstehen, wenngleich Schuberts damalige Pläne nahelegen, dass er seinen bevorstehenden Tod wohl nicht kommen sah.

Doch der Ursprung des spirituellen Charakters dieser Sonate liegt vor allem in der Musik selbst, und ihr Mysterium prägt – mehr noch als biografische Umstände – schon ab den allerersten verschleierte Klängen des Kopftemas das ganze Stück. Diese simple, ungeheuer sehnsüchtige Melodie wird quasi sofort von einem ominösen leisen Triller abgeschnitten, einem beunruhigenden Raunen, das der Melodie den ganzen Satz hindurch wie ein Doppelgänger folgt. Schubert beendet den Triller mit einem abrupten Staccato – wie bedrohlicher, gedämpfter militärischer Trommelwirbel.



Auf ähnliche Weise erzeugt Schubert im ganzen restlichen Stück einen Gegensatz von Kontinuität und Unstetigkeit: Im Andante setzt er ein anhaltendes melancholisches Thema von leisen, flüchtigen kurzen Noten ab (wie im berühmten Adagio des Streichquartetts D956); das Scherzo rauscht gespenstisch aus dem Nichts herein, Fetzen von Ländler-Melodien erklingen beschwingt zu kunterbunter Begleitung, bevor alles wieder in Stille versinkt; zudem finden sich im gesamten letzten Satz mehrere unergründliche Pausen, als würde die Musik wiederholt zögern, bevor sie schließlich in die Coda hechtet. Es ist schon paradox, dass ein Werk von solch zarter, herzerreißender Schönheit derart triumphal endet. Doch wie aus einem Zitat von 1822 hervorgeht, war ein solcher Widerspruch für Schubert nichts Neues: „.... Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.“

Shai Wosner, 2019

Übersetzung: Stefanie Schlatt

In memory of Judith Wosner (1939–2019)

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Venue: American Academy of Arts and Letters, New York City, USA.
Dates: 10–15 July 2018
Producer: David Frost
Engineer: Silas Brown
Assistant engineer: Doron Schachter
Cover photo: Marco Borggreve
Design: Paul Marc Mitchell at WLP Ltd 

shaiwosner.com
www.onyxclassics.com



SHAI WOSNER ALBUMS ON ONYX



ONYX 4073

Schubert: Piano Sonatas D840 'Relique' & D850,
Hungarian Melody, 6 German Dances



ONYX 4136

Schubert: Moments musicaux & Piano Sonata D959
Mazzoli: Isabelle Eberhardt Dreams of Pianos



ONYX 4172

Schubert: Impromptus & works by Ives, Dvořák,
Gershwin, Chopin, Liszt, Beethoven



ONYX 4174

Haydn: Piano Concertos Nos 4 & 11, Capriccios in G and C
Ligeti: Piano Concerto, Capriccios Nos. 1 & 2
Danish National Symphony Orchestra / Nicholas Collon

ONYX 4217
www.onyxclassics.com