

SCHUBERT Moments musicaux & Piano Sonata D959
MAZZOLI Isabelle Eberhardt Dreams of Pianos

SHAI WOSNER



onyx

FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Moments musicaux D780

1	I	Moderato (in C · C-dur · en ut majeur)	5.14
2	II	Andantino (in A flat · As-dur · en la bémol majeur)	6.06
3	III	Allegro moderato (in F minor · f-moll · en fa mineur)	1.50
4	V	Allegro vivace (in F minor · f-moll · en fa mineur)	2.12
5	IV	Moderato (in C sharp minor · cis-moll · en ut dièse mineur)	4.47
6	VI	Allegretto (in A flat · As-dur · en la bémol majeur)	7.32

MISSY MAZZOLI (b.1980)

7	Isabelle Eberhardt Dreams of Pianos	8.42
---	--	------

FRANZ SCHUBERT

Piano Sonata in A D959

Klaviersonate A-dur · Sonate pour piano en la majeur

8	I	Allegro	16.10
9	II	Andantino	7.29
10	III	Scherzo: Allegro vivace – Trio: Un poco più lento	4.49
11	IV	Rondo: Allegretto – Presto	12.27

Total timing: **77.23**

Shai Wosner piano

The Schubert Effect: Works by Schubert and Mazzoli

'... here, time becomes space.'

– Wagner, *Parsifal*, Act I

There is hardly any feature of Schubert's music that is more contentious – and yet more fundamental – than its sense of time. Its expansiveness, the 'heavenly length' of his instrumental works (to use Schumann's famous description) have often been misunderstood by those who otherwise find his music deeply moving. Even Dvořák, a great admirer, lovingly wrote that Schubert simply 'doesn't know when to stop'. Perhaps the reason for this reaction is that at the heart of Schubert's sense of time – an inseparable part of what makes his music so profoundly expressive – lies a certain duality, a kind of a Schubert Effect.

Schubert's time duality has more to do with the way his music unfolds than with its duration. His short pieces often seem to imply some broader dimension beyond their relative brevity – like looking at the horizon through the window of a small room – while his grandest and most ambitious ones can nevertheless be equally intimate and introspective. In a wonderful ambiguity, the beginning of a Schubert work gives no clue whether it will last five minutes or fifty.

Take, for example, the first of the six **Moments musicaux**. Like a reminiscence of a horn call or a timeless mountain song, the simple C major unison that opens this piece of just over three pages is not unlike the beginning of some of Schubert's longest works, such as the Ninth Symphony (the 'Great') or the 'Grand Duo' for piano four-hands, both in the same C major key. By comparison, the opening of Beethoven's Ninth couldn't be mistaken for anything but the start of a magnum opus.

Like the first one, the other ones are also meditative in nature (with the stormy exception of no.5) and even those that are dance-like, as in the middle part of no.4 or the quasi-minuet of no.6, have a remote, reflective air, like memories.

I have always felt it slightly ironic that these originally unrelated pieces dating from around 1823–8 eventually became known as 'Moments musicaux'. This intriguing title (and probably their order – somewhat changed here for considerations of tonality), like earlier, less successful ones ('Russian Air' for no.3 and 'Sighs of a Troubadour' for no.6) probably given by the publisher rather than Schubert himself, belies the fact that each piece lasts a good deal longer than just a brief moment. Then again, the notion of time in the early 19th century allowed for a moment to last as many as 140 bars, while ours today tend to be condensed into 140 characters...

Schubert was the master of expanded time, conveying the feeling of timelessness, counter-

intuitively enough, through movement. In his larger works, this is most evident in his inimitable combination of, on the one hand, a feeling of narrative which comes from the way the music fits into clearly defined sections and structures, and on the other, the generally relaxed interaction between those sections which makes them seem to be parallel rather than in opposition to one another and lends the music its inexorable flow. In other words, compared with the driven sense of direction and the energetic clash of elements of the Classical forms in the music of his predecessors – the feeling of a self-contained dramatic argument, leading from A to B – Schubert's music seems to unfold through contemplation rather than contrast. The tight-knit forms he essentially inherited from his idols Mozart and Beethoven are imbued with an unmistakably Schubertian spaciousness.

There are few instances where this is felt more clearly than in the **Sonata in A D959**. It starts with a decisive, very Beethovenian gesture: a series of declamatory chords and a trenchant falling octave in the left hand (arguably, the opening could even pass for a direct quotation of Beethoven, bringing to mind the duet between Rocco and Pizarro in Act I of *Fidelio*). Also in true Beethovenian fashion, that falling-octave motif goes on to unify the whole piece: not only does it dominate the first movement but it is also found in the gently awkward accompaniment of the tune in the Andantino, in the jocular theme of the Scherzo as well as its middle-section Trio (played upside down) and in the triumphant closing bars of the last movement.

But underneath the formal design the music is decidedly un-Beethovenian in nature. In the development section of the first movement, for example, in which themes and ideas are traditionally explored, contrasts are magnified and the music gains full momentum before being resolved, Schubert does the complete opposite. It is as if we have just entered another realm – instead of momentum there is an almost total lack of tension. Rather than the energetic exploration of sharp contrasts between the different themes, it is music of introspection. It is Schubert's time paradox in a nutshell: this whole section is accompanied by lightly repeated chords, a trademark of Classical rhythmic vigour, and yet, somehow, time seems to stand still.

Schubert continues to meld motion and stasis in the slow movement. Its bleak outer sections are based on looping rhythmic patterns but feel frozen in place, like a lonely wanderer who has lost his way on a vast, snowy plain. From this sparsely textured beginning the music spirals into an unimaginable firestorm that is one of the most violent pages in all music. The Scherzo which follows sounds almost improbably playful, except for a recurring C sharp minor crashing down, grotesquely echoing the traumatic explosion in the preceding Andantino.

The cathartic Rondo resembles the first movement in its large scope, and the kind of timeless flow heard in the development of the opening Allegro now fills the whole movement, like a mythic river of rippling triplets. The theme actually originates in a much earlier sonata (D537), and although he borrowed tunes from himself on a few occasions, it is tempting to

wonder whether its resurfacing in this late masterpiece written in September 1828, two months before his death, implies that Schubert was reflecting on the passage of time on a personal level as well.

Schubert's 'dilated' time has mostly influenced the music of much later composers such as Bruckner and Mahler. Like them, he is often criticized for the proportions of his instrumental works and for his repetitions, both of which are indispensable in creating the space his music needs to take shape in and in counterbalancing its deeply unsettling strands and unpredictable outbursts of anguish. The combination of repetitions with the habit his music has of appearing to be simultaneously in motion and suspended sometimes make him seem almost like a distant precursor of Minimalism.

These influences are reflected in Missy Mazzoli's **Isabelle Eberhardt Dreams of Pianos**. Written in 2007, the work is inspired by the fate of the eponymous early 20th-century Swiss adventurer who abandoned aristocratic life for a nomadic existence in North Africa and died in a flash flood at the age of 27. Piercing her fading consciousness like memories from her former life are fragments of Schubert's sonata – a disintegrated Andantino and the digitally diffused sounds of pianos which are joined together into a kind of a musical time warp.

© Shai Wosner, 2014

Der Schubert-Effekt: Werke von Schubert und Mazzoli

„... zum Raum wird hier die Zeit“ – Wagner, *Parsifal*, 1. Aufzug

Kaum ein anderes Merkmal von Schuberts Musik ist umstrittener – und gleichzeitig essenzieller – als ihr Zeitgefühl. Ihre Ausdehnung, die „himmlische Länge“ seiner Instrumentalwerke (um Schumanns berühmte Beschreibung zu verwenden) wurde häufig selbst von denen missverstanden, die seine Musik ansonsten tief bewegend fanden. Selbst Dvořák, ein großer Bewunderer, schrieb einmal liebevoll, dass Schubert einfach nicht wisse, „wann man aufhören muss“. Der Grund für diese Reaktion ist vielleicht, dass im Innersten von Schuberts Zeitgefühl – welches von entscheidender Bedeutung für die große Ausdrucksstärke seiner Musik ist – eine gewisse Dualität steht, eine Art Schubert-Effekt.

Schuberts zeitliche Dualität hängt eher damit zusammen, wie sich die Musik entwickelt, als mit ihrer Dauer. Seine kürzeren Werke scheinen oft auf eine weitere Dimension hinter ihrem relativen geringen Umfang hinzudeuten – als schaue man durch das Fenster eines kleinen Raumes auf den Horizont – während seine größten, ambitioniertesten Werke nichtsdestoweniger gleichermaßen intim und introspektiv sein können. Mit wunderbarer Mehrdeutigkeit gibt der Anfang eines Schubert-Werkes keinen Hinweis darauf, ob es fünf oder fünfzig Minuten andauern wird.

Man nehme beispielsweise den ersten der sechs **Moments musicaux**. Das an einen Hornruf oder ein zeitloses Lied aus den Bergen erinnernde einfache Unisono in C-dur, mit dem das Stück von nur etwas über drei Seiten Länge beginnt, ist den Anfängen einiger von Schuberts längsten Werken wie der neunter Sinfonie (der „großen“) oder dem „großen Duett“ für vierhändiges Klavier nicht unähnlich, die beide ebenfalls in C-dur stehen. Im Vergleich dazu könnte man die ersten Takte von Beethovens neunter Sinfonie niemals für etwas anderes als den Beginn eines Hauptwerkes halten.

Ebenso wie das erste Stück sind auch die anderen meditativer Natur (mit der stürmischen Ausnahme von Nr. 5), und selbst die Werke, die tanzähnlich sind, wie der mittlere Teil von Nr. 4 oder die Nr. 6 (das Quasi-Menuett), wirken vage und reflexiv, wie Erinnerungen.

Ich habe es stets als ironisch empfunden, dass diese ursprünglich nicht zusammenhängenden Stücke aus der Zeit zwischen 1823 und 1828 letztlich als „Moments musicaux“ bekannt wurden. Dieser interessante Titel wurde ebenso wie frühere, weniger zugkräftige (Nr. 3 trägt den Namen „Air russe“ und Nr. 6 „Plaintes d'un Troubadour“) vermutlich eher vom Verleger ersonnen, als von Schubert selbst (gleiches gilt vermutlich auch für die Reihenfolge der Stücke – auf dieser Aufnahme aufgrund der Tonarten leicht verändert). Er täuscht über die Tatsache hinweg, dass die einzelnen Stücke deutlich länger als nur einen kurzen Moment andauern. Doch man sollte nicht vergessen, dass eine zeitliche Momentaufnahme im frühen 19. Jahrhundert durchaus 140 Takte in Anspruch nehmen konnte, während unsere heutigen auf 140 Zeichen beschränkt sind.

Schubert war der Meister der gedehnten Zeit, wobei er das Gefühl der Zeitlosigkeit paradoxalement durch Bewegung erzeugte. In seinen größeren Werken wird dies am deutlichsten in seiner unnachahmlichen Kombination von einem narrativen Empfinden einerseits, welches aus der Art und Weise erwächst, wie die Musik sich in deutlich definierte Abschnitte und Strukturen einfügt, und der insgesamt lockeren Interaktion zwischen diesen Abschnitten andererseits, welche sie nicht gegensätzlich sondern parallel zueinander erscheinen lässt und der Musik ihren unaufhaltsamen Fluss verleiht. Anders gesagt scheint sich Schuberts Musik im Vergleich zu dem entschlossenen Richtungsgefühl und dem energischen Aufeinanderprallen der Elemente, durch die sich die klassischen Formen der Musik seiner Vorgänger auszeichneten – dem Gefühl eines in sich geschlossenen dramatischen Arguments, das von A nach B führt – eher durch Kontemplation als durch Kontraste zu entwickeln. Die engmaschigen Formen, die er im Grunde von seinen Idolen Mozart und Beethoven erbte, werden bei Schubert von einer unverkennbaren Großzügigkeit durchdrungen.

Es gibt nur wenige Beispiele, an denen dies deutlicher spürbar wird, als in der **Sonate in A-dur, D959**. Sie beginnt mit einer entschlossenen, sehr nach Beethoven klingenden Geste: eine Reihe deklamatorischer Akkorde und eine messerscharfe abfallende Oktave in der linken

Hand (dieser Anfang könnte vermutlich sogar als direktes Beethoven-Zitat durchgehen, er erinnert an das Duett zwischen Rocco und Pizarro im ersten Akt von *Fidelio*). Ebenfalls in echter Beethoven-Manier wird im Weiteren das gesamte Stück durch das Motiv der abfallenden Oktave geeint: Es beherrscht nicht nur den ganzen ersten Satz, sondern findet sich auch in der holprig-sanften Begleitung der Melodie im Andantino, im heiteren Thema des Scherzo sowie in dessen mittigem Trio (in umgekehrter Form) und in den triumphalen Endtakten des letzten Satzes.

Doch abgesehen von der formalen Konzeption wirkt die Musik entschieden nicht nach Beethoven. In der Durchführung des ersten Satzes beispielsweise, in der traditionellerweise Themen und Ideen erkundet sowie Kontraste hervorgehoben werden, und die Musik gänzlich Fahrt aufnimmt, bevor es zu einer Auflösung kommt, macht Schubert das genaue Gegenteil. Es ist, als habe man gerade eine andere Welt betreten – anstelle von Schwungkraft herrscht ein beinahe gänzliches Fehlen von Spannung vor. Statt einer energiestrotzenden Auseinandersetzung mit den scharfen Kontrasten zwischen den einzelnen Themen handelt es sich um eine Musik der Introspektive. Hier zeigt sich Schuberts Zeitparadox in deutlichster Form: Der gesamte Abschnitt wird von leichten, wiederholten Akkorden begleitet, einem Markenzeichen des rhythmischen Elans der Klassik, und doch scheint irgendwie die Zeit stillzustehen.

Im langsamen Satz fährt Schubert damit fort, Bewegung und Stasis zu vereinen. Die düsteren Außenabschnitte basieren auf zyklischen rhythmischen Mustern, fühlen sich jedoch wie festgefroren an; sie beschwören das Bild eines einsamen Wanderers herauf, der auf einer weiten, schneedeckten Ebene vom Pfad abgekommen ist. Aus diesem spärlich strukturierten Anfang windet sich die Musik spiralförmig in einen unvorstellbaren Feuersturm hinein, es ist eine der heftigsten Notenseiten in der Musik überhaupt. Das folgende Scherzo klingt beinahe unwahrscheinlich verspielt; abgesehen von einem Einbrechen von cis-moll, das wie ein grotesker Nachhall der traumatischen Explosion im vorangegangenen Andantino wirkt.

Das kathartische Rondo erinnert mit seiner großen Weite an den ersten Satz, und der zeitlose Fluss, der in der Durchführung des einleitenden Allegro zu hören war, erfüllt nun den ganzen Satz, wie ein mythischer Strom wogender Triolen. Das Thema stammt eigentlich aus einer wesentlich früheren Sonate (D537), und auch wenn Schubert generell einige Male melodische Anleihen bei sich selbst tätigte, reizt doch die Frage, ob das Wiedererscheinen in diesem späten Meisterwerk, das im September 1828, zwei Monate vor seinem Tod, geschrieben wurde, impliziert, dass er auch auf einer persönlichen Ebene über das Verstreichen der Zeit nachsann.

Schuberts „geweitete“ Zeit hat hauptsächlich die Musik viel späterer Komponisten wie Bruckner und Mahler beeinflusst. Wie diese wird er häufig für die Proportionen seiner Instrumentalstücke und für seine vielen Wiederholungen kritisiert, wobei beides wesentlich

dazu dient, den Raum zu schaffen, den seine Musik braucht, um sich auszuformen, sowie die zutiefst aufwühlenden Abschnitte und unvorhergesehenen Wutausbrüche auszubalancieren. Die Kombination von Wiederholungen mit der Eigenheit, dass seine Musik oftmals gleichzeitig in Bewegung und in der Luft schwebend erscheint, lässt Schubert manchmal beinahe wie einen entfernten Vorgänger des Minimalismus wirken.

Diese Einflüsse spiegeln sich in Missy Mazzolis **Isabelle Eberhardt Dreams of Pianos** wider. Das 2007 komponierte Werk ist vom Schicksal der namensgebenden Schweizer Abenteurerin aus dem frühen 20. Jahrhundert inspiriert, die ihrem aristokratischen Leben zugunsten einer nomadischen Existenz in Nordafrika entsagte und im Alter von 27 Jahren in einer Sturzflut ertrank. Ihr ermattendes Bewusstsein durchdringen Fragmente von Schuberts Sonate wie Erinnerungen an ihr früheres Leben – ein zersetzes Andantino und die digital aufgelösten Klänge von Klavieren, die in einer Art musikalischer Zeitschleife miteinander verbunden sind.

Shai Wosner

Übersetzung: Leandra Rhoese

L'effet Schubert : Œuvres de Schubert et Mazzoli

« Ici, le temps devient espace. »
Wagner, *Parsifal*, premier acte

Il n'y a guère, dans la musique de Schubert, de caractéristique qui soit plus controversée – et pourtant plus fondamentale – que la notion de temps. Son expansivité, la « longueur céleste » de ses œuvres instrumentales (pour reprendre la célèbre expression de Schumann) ont souvent été méprisées par ceux qui trouvent par ailleurs sa musique profondément émouvante. Même Dvořák, grand admirateur du compositeur, écrivit affectueusement que Schubert ne « sait simplement pas quand s'arrêter ». Sa réaction s'explique, peut-être, par le fait que la notion de temps schubertienne – élément inhérent à la profonde expressivité de sa musique – abrite en son cœur une certaine dualité, une sorte d'« effet Schubert ».

La dualité du temps chez Schubert tient davantage à la façon dont sa musique se déploie plutôt qu'à sa durée. Ses pièces courtes semblent souvent suggérer qu'il existe une dimension plus vaste au-delà de leur relative brièveté – comme si l'on regardait l'horizon par la fenêtre d'une petite chambre – tandis que ses œuvres les plus majestueuses et les plus ambitieuses peuvent néanmoins être tout aussi intimes et introspectives. Du fait de cette merveilleuse ambiguïté, le début d'une œuvre de Schubert ne fournit aucun indice sur la durée de l'œuvre.

Prenons, par exemple, le premier des six **Moments musicaux**. Comme une réminiscence d'un appel de cor ou d'une intemporelle chanson montagnarde, le simple unisson en

ut majeur, qui ouvre cette pièce d'un peu plus de trois pages, ressemble au début de quelques-unes des œuvres les plus longues de Schubert, telles que la Neuvième Symphonie (la « Grande Symphonie ») ou le « Grand Duo » pour piano à quatre mains, toutes deux en *ut majeur*. En comparaison, il n'est pas possible de confondre le début de la Neuvième Symphonie de Beethoven avec autre chose que le début d'un magnum opus.

Comme la première pièce, les suivantes présentent aussi un caractère méditatif (à l'exception de la tumultueuse n°5.) et même celles qui sont dansantes, comme dans la section centrale de la n°4 ou dans le presque menuet de la n°6, intègrent un air lointain, pensif, comme des réminiscences.

J'ai toujours trouvé cela légèrement ironique que ces pièces sans rapport à l'origine, composées entre 1823 et 1828, se soient finalement fait connaître comme les « Moments musicaux ». Ce titre intriguant (comme l'est l'ordre d'exécution, légèrement différent ici pour des questions de tonalité) – comme les précédents donnés à ces pièces et moins connus (« Air russe » pour la n°3 et « Plaintes d'un troubadour » pour la n°6) – fut probablement choisi par son éditeur plutôt que par Schubert lui-même, et contredit le fait que chaque pièce dure bien plus longtemps qu'un bref moment. Mais là encore, la notion de moment au début du XIX^e siècle pouvait aisément être traitée en plus de cent quarante mesures alors qu'on tend aujourd'hui à tout concentrer en cent quarante caractères...

Schubert était le maître du temps étendu, transmettant le sentiment d'intemporalité, contre toute attente, par le mouvement. Dans ses grandes œuvres, cela s'illustre clairement par une formule inimitable : un sens narratif produit par l'intégration parfaite de la musique dans des sections et des structures clairement définies d'une part ; l'interaction généralement détendue entre ces sections, ce qui les met, semble-t-il, plus en parallèle qu'en opposition, et confère à la musique son flux inexorable d'autre part. En d'autres termes, comparée à l'orientation déterminée et au choc énergique des éléments des formes classiques dans la musique de ses prédecesseurs – le sentiment d'un argument dramatique autonome menant de A à B –, celle de Schubert semble se déployer par le biais de la contemplation plutôt que du contraste. Les formes complexes, qu'il hérita principalement de ses modèles Mozart et Beethoven, sont empruntes d'une vastitude typiquement schubertienne.

Cela est rarement plus nettement palpable que dans la **Sonate en la majeur, D.959**. Elle commence par une phrase résolue et très beethovénienne : une série d'accords déclamatoire et une octave descendante incisive à la main gauche (l'ouverture pourrait sans doute même passer pour une citation directe de Beethoven, évoquant le duo de Rocco et Pizarro dans le premier acte de *Fidelio*). Ce motif d'octave descendante, authentique imitation du style de Beethoven, va servir à unifier toute l'œuvre : il domine non seulement le premier mouvement mais se retrouve aussi dans un accompagnement légèrement hésitant de l'air dans l'*Andantino*, dans le thème jovial du Scherzo ainsi que dans son Trio central (joué à l'envers)

et dans les mesures conclusives triomphales du dernier mouvement.

Mais sous sa structure formelle, la musique n'est absolument pas beethovénienne. Dans le développement du premier mouvement, par exemple, où traditionnellement les thèmes et les idées sont traités de façon classique, les contrastes magnifiés et la musique atteint son sommet avant la résolution, Schubert fait l'exact opposé. C'est comme si l'on venait de pénétrer dans un autre royaume – une absence de tension presque totale remplace le sommet. Au lieu d'examiner énergiquement des contrastes prononcés entre les différents thèmes, la musique est introspective. C'est un concentré du paradoxe temporel chez Schubert : toute la section est accompagnée d'accords légers et répétés, caractéristiques de la vigueur rythmique classique, et pourtant, en un sens, le temps semble s'être détenu.

Schubert continue à fusionner motion et immobilité dans le mouvement lent. Ses sections extérieures mornes sont basées sur des figures rythmiques cycliques mais semblent figées, comme un voyageur solitaire perdu dans une immense plaine enneigée. À partir de ce début peu dense, la musique s'élève en volutes dans une incroyable tempête de feu qui est l'une des pages les plus violentes de toute l'histoire de la musique. Le Scherzo suivant est presque invraisemblablement enjoué, à l'exception d'un accord d'*ut dièse* mineur qui amorce une figure descendante, écho grotesque de l'explosion bouleversante de l'*Andantino* précédent.

Le Rondo cathartique, par son envergure, ressemble au premier mouvement et la sorte de flux intemporel entendu dans le développement de l'*Allegro* initial emplit maintenant tout le mouvement, comme un fleuve mythique de triolets ondoyants. Le thème vient en fait d'une sonate composée bien auparavant (D.537), et même si Schubert réutilise occasionnellement certains de ses propres airs, il est tentant de se demander si sa réapparition dans ce chef-d'œuvre tardif, écrit en septembre 1828, deux mois avant sa mort, implique une réflexion de Schubert sur le passage du temps d'un point de vue personnel aussi.

Le temps « dilaté » schubertien a principalement influencé la musique de compositeurs plus tardifs, tels que Bruckner et Mahler. Comme eux, il est souvent critiqué pour les proportions de ses œuvres instrumentales et pour ses répétitions, toutes deux indispensables à la création de l'espace où la musique prend forme, et essentielles pour équilibrer ses éléments profondément troublants et ses imprévisibles explosions d'angoisse. Ces répétitions alliées à son penchant compositionnel pour la dualité – sa musique semble à la fois en mouvement et suspendue –, le font apparaître comme un lointain précurseur du minimalisme.

Ces influences se retrouvent dans **Isabelle Eberhardt Dreams of Pianos** de Missy Mazzoli. Écrite en 2007, l'œuvre éponyme s'inspire de la vie d'une aventurière suisse du début du XX^e siècle, qui délaissa son existence aristocratique pour devenir nomade en Afrique du Nord, et périt lors d'une crue subite à l'âge de vingt-sept ans. Les fragments de la sonate de

Schubert sont comme les souvenirs de sa vie passée pénétrant sa conscience vacillante : un *Andantino* désagréé et la diffusion de sons de piano enregistrés sont réunis en une sorte de distorsion temporelle musicale.

Shai Wosner
Traduction : Noémie Gatzler

A biography of Shai Wosner can be found at www.onyxclassics.com.

Eine Biographie von Shai Wosner finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Vous trouverez une biographie de Shai Wosner sur www.onyxclassics.com.

Praise for Shai Wosner's Schubert (ONYX 4073, Sonatas D840 & D850):

'With this recital Shai Wosner declares himself a Schubertian of unfaltering authority and character ... displaying throughout a finely concentrated sense of music that achieves its vision and depth through extreme austerity. And again in the towering D major Sonata, even with so many high-flyers in the catalogue (Curzon, Gilels, Brendel, Kempff, etc.), Wosner voices his own formidably assured and trenchant voice ... Wosner rivets your attention at every point.' *Gramophone*

'Wosner heads straight to the front rank of Schubertians ... absolutely freshly conceived'

BBC Music Magazine

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producer: John Fraser

Balance engineer: Arne Akselberg

Editing: Julia Thomas

Recording location: Potton Hall, Suffolk, 30 June–2 July 2014

Cover photo: Marco Borggreve

Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd 

www.shaiwosner.com

www.opus3artists.com

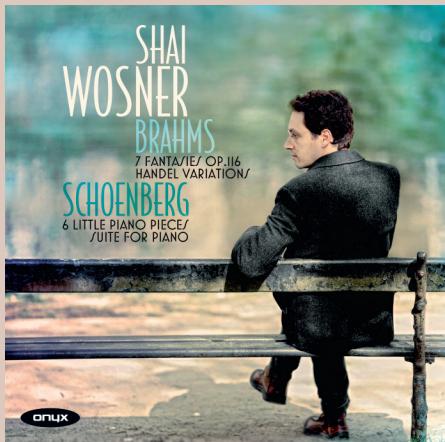
www.onyxclassics.com



© 2014 SHAI WOSNER © 2014 PM CLASSICS LTD. ALL RIGHTS OF THE MANUFACTURER AND OF THE RECORDED WORK RESERVED.
UNAUTHORISED HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE, BROADCAST AND COPYING OF THIS RECORDING PROHIBITED.



Also available on ONYX



ONYX 4055
Brahms: Handel Variations · Fantasies op.116
Schoenberg: Suite for piano
Klavierstücke op.19
Shai Wosner



ONYX 4073
Schubert: Piano Sonatas D840 and D850
Shai Wosner



ONYX 4125
Beethoven: Piano Concertos 3 & 4
Maria João Pires · Daniel Harding



ONYX 4129
American Chamber Music
Barber · Bernstein · Carter · Copland · Ives
James Ehnes · Seattle Chamber Music Society

www.onyxclassics.com

ONYX 4136