

**SCHUBERT**  
PIANO SONATAS  
VOLUME 1

**MARTIN  
HELMCHEN**

**α**



## **MENU**

- > TRACKLIST
- > DEUTSCHER TEXT
- > ENGLISH TEXT
- > TEXTE FRANÇAIS



# FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

## CD1

PIANO SONATA IN E MAJOR, D.157

- |   |                                      |      |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | <b>I. Allegro ma non troppo</b>      | 7'54 |
| 2 | <b>II. Andante</b>                   | 7'51 |
| 3 | <b>III. Menuetto. Allegro vivace</b> | 3'56 |

PIANO SONATA IN F-SHARP MINOR, D.571

- |   |                                            |      |
|---|--------------------------------------------|------|
| 4 | <b>I. Allegro moderato*</b>                | 8'09 |
| 5 | <b>II. Andante, D.604</b>                  | 4'24 |
| 6 | <b>III. Scherzo. Allegro vivace, D.570</b> | 2'40 |
| 7 | <b>IV. Allegro, D.570*</b>                 | 6'41 |

PIANO SONATA IN D MAJOR, D.850

- |    |                                     |       |
|----|-------------------------------------|-------|
| 8  | <b>I. Allegro</b>                   | 8'54  |
| 9  | <b>II. Con moto</b>                 | 11'50 |
| 10 | <b>III. Scherzo. Allegro vivace</b> | 9'09  |
| 11 | <b>IV. Rondo. Allegro moderato</b>  | 8'21  |

## CD 2

PIANO SONATA IN C MAJOR, D.279

- |   |                                      |      |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | <b>I. Allegro moderato</b>           | 8'46 |
| 2 | <b>II. Andante</b>                   | 5'17 |
| 3 | <b>III. Menuetto. Allegro vivace</b> | 3'07 |
| 4 | <b>IV. Allegretto**</b>              | 7'20 |

PIANO SONATA IN A MINOR, D.784

- |   |                            |       |
|---|----------------------------|-------|
| 5 | <b>I. Allegro giusto</b>   | 12'26 |
| 6 | <b>II. Andante</b>         | 4'04  |
| 7 | <b>III. Allegro vivace</b> | 5'43  |

PIANO SONATA IN A MAJOR, D.664

- |    |                            |      |
|----|----------------------------|------|
| 8  | <b>I. Allegro moderato</b> | 7'30 |
| 9  | <b>II. Andante</b>         | 4'06 |
| 10 | <b>III. Allegro</b>        | 7'45 |

**TOTAL TIME: 2h26**

## **MARTIN HELMCHEN** PIANO

BÖSENDORFER 280 VIENNA CONCERT 211

Wir können heute mit einiger (wenn auch nicht absoluter) Sicherheit und guten musikalischen Argumenten davon ausgehen, daß diejenigen Sonaten, deren Sätze verschiedene Deutsch-Verzeichnisnummern bekamen, als zusammenhängende Sonaten konzipiert wurden und auch so gespielt werden sollten.

Today we can assume with some (if not absolute) certainty and good musical arguments that those sonatas whose movements were given different Deutsch index numbers were conceived as coherent sonatas and were intended to be played as such.

Des arguments solides nous permettent aujourd'hui d'affirmer avec une assez grande certitude que les mouvements de sonate ayant reçu des numéros différents dans le catalogue Deutsch des œuvres de Schubert ont été conçus pour former ensemble des sonates pour piano à part entière – et c'est ainsi qu'il faut les jouer.

\* COMPLETION BY MARTIN HELMCHEN

\*\* COMPLETION BY PAUL BADURA-SKODA

# LÄUFE, LÜCKEN, LIEDER. DAS UNIVERSUM DER KLAVIERSONATEN FRANZ SCHUBERTS VON ARNO LÜCKER

Alle Klaviersonaten von Franz Schubert aufzunehmen, das erfordert, freilich, nicht nur eine intensive Beschäftigung mit der Musik selbst: Partituren genau lesen, ausprobierend spielen, eventuell Sekundärliteratur studieren oder sogar bestehende Aufnahmen anhören. Gleichzeitig muss sich der Interpret fragen, wie er mit der Herausforderung umgehen will, wenn Komponisten Teile des „Gesamtpakets“ nicht ganz fertig komponiert haben. Breche ich pathetisch an der Stelle ab, an der Schubert einfach keine Lust – nein: kein Notenpapier, sprich kein Geld für Notenpapier! – mehr hatte? Oder ergänzt man das, was ohnehin als tonartlich eingenordete Reprise-Wiederholung zur Debatte gestanden hätte; so, wie es in großen Teilen Paul Badura-Skoda hielt, dessen Aufnahme und vor allem dessen Worte über Schubert Martin Helmchen im Zuge der mit diesen ersten zwei CDs begonnenen Gesamtaufnahme inspirierten.

Zugleich dürfte man, ungeachtet des Alters, in dem Schubert selbst starb, doch Einiges über 30 Jahre alt sein, um – im positiven Sinne – die Chuzpe zu haben, alle Schubert-Klaviersonaten im Studio – oder, wie hier auch teils live vor Publikum im Konzertsaal – einzuspielen. Martin Helmchen wurde 1982 geboren, hat also ein Alter erreicht, das Schubert, der nur 31 Jahre alt wurde, bekanntlich nicht vergönnt war. Ab dem 40. Lebensjahr, so ließe sich sagen, ist man reif genug, um die radikalen Schubert-Gegensatz-Herausforderungen – geläufige, aber nicht unnötig komplizierte Virtuosität vs. schlichte Innerlichkeit und beispielsweise tirilierender Ländler-Frohsinn vs. dramatische Wahnsinnseinbrüche – nachempfinden und adäquat pianistisch bewältigen zu können.

Martin Helmchen war in seinen späten Teenager-Jahren, als er sich zum ersten Mal einer Schubert-Klaviersonate näherte – und zwar im Zeichen der Sonate A-Dur D 664, komponiert im Sommer 1819. Eine vergleichsweise freundliche, melodienselige, ja, tröstende Sonate, mit einem wunderschön gesungenen ersten Thema im Kopfsatz (*Allegro moderato*), einem zutiefst traurigen und melancholischen Akkord-Gesang (*Andante*) und einem fließenden Finale (*Allegro*), das schon das Hereinbrechende späterer Schubert-Werke vorwegnimmt. Der Pianist sagt zu diesem Erweckungserlebnis: „Ich bin damit relativ spät eingestiegen – war

dann aber sofort komplett hin und weg. Ich habe mich mit dieser vergleichsweise kleinformatigen Sonate zuerst schwergetan, weil diese Musik in ihrer Sprache so anders ist als alles, was ich vorher gespielt hatte. Und ich dachte, es ist doch schön, wenn gewissermaßen meine Erweckungs-Sonate gleich auf dem ersten Set meiner Gesamteinspielung mit dabei ist.“

Eine Herausforderung, die man zu den oben erwähnten hinzuzählen darf, ist die Frage, wie „perlend“ man Schubert spielt. Die Sonate E-Dur D 157 – entstanden 1815 (Schubert war also gerade einmal 18 Jahre alt) – eröffnet mit einem sonoren E-Dur-Akkord, dann folgen zwei auskomponierte Arpeggios und Skalen im Staccato, erst später auch gebundene, „perlende“ Läufe. Martin Helmchen sagt dazu: „Die Herausforderung, Schubert auf dem Klavier zu spielen und sich seiner besonderen Virtuosität zu stellen, ist immens. Andere Komponisten kamen einfach mehr vom Klavier her. Im Vergleich zu einem Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy fühlt sich Schubert doch sehr anders an. Läufe haben immer einen sehr starken melodischen Anteil, so sehr wie das auch perlt. Es ist aber auch immer sehr gesungen, selbst, wenn man das in dem entsprechenden Tempo kaum singen könne.“ Doch die frühe E-Dur-Sonate hat noch viel mehr zu bieten als nur „Geläufigkeit“. Helmchen: „Nach diesem etwas holzschnittartigen Anfang kommt es schon auf der zweiten Seite der Partitur zu einem Moment mit auch relativ einfachen Achtelläufen, bei denen man sich zunächst nichts denkt. Und dann ist da plötzlich so eine Schubert-Idee im Raum! Dieses Auslaufende, dieses Verstummende, dieses Verebbende! Und das schon auf der zweiten Seite! Ich weiß noch genau, wie sich das angefühlt hat, das zum ersten Mal zu spielen. Auf einmal traut er sich was – und du bist sofort in der Welt Schuberts angelangt!“

Der E-Dur-Sonate „fehlt“ ein ganzer vierter Satz. Die Sätze I und IV der mit einer traumverhangenen, wunderlichen, ja geradezu surrealen Begleitung eröffnenden Sonate fis-Moll D 571 wurden von Schubert nicht komplett ausnotiert. Hier spielt Helmchen seine eigenen Ergänzungen. Angesichts des letzten – vom Komponisten selbst nicht vollendeten – Satzes der wunderbar „holzig“ anhebenden Sonate C-Dur D 279 folgt Helmchen den Ergänzungen von Paul Badura-Skoda. Und auch in der Frage, wie mit Expositionswiederholungen umzugehen sei, folgt der Pianist dem von ihm hochgeschätzten, 2019 verstorbenen Badura-Skoda – und spielt die Wiederholungen mit. Keine Selbstverständlichkeit; Badura-Skoda gab vor ein paar Jahrzehnten dazu zu Protokoll: „Durch den Konzertbetrieb und durch die Möglichkeit der mechanischen Wiedergabe

können wir ein Werk nach Belieben ungezählte Male wieder hören. [...] In unserer schnelllebigen Zeit haben wir oft keine große Lust, uns zweimal dasselbe sagen zu lassen, gerade beim Anhören guter Aufnahmen.“ Dabei ist eine Wiederholung in der Musik nie das Gleiche (und schon gar nicht Dasselbe). Helmchen: „Die Expositionswiederholungen spiele ich dabei ein wenig anders. Nicht unbedingt bewusst, aber ich versuche, bei der Aufnahme immer von einem Konzerterlebnis auszugehen. Im Moment, mit anderen Menschen im Raum, mit dieser Bühnenspannung passieren immer andere Dinge.“

Die profunde, ideenreiche, tollkühne Sonate D-Dur D 850 notierte Schubert im August 1825 in den Hohen Tauern, in Gastein. Dort hielt sich der damals 28-Jährige zusammen mit Freund, Haupt-Interpret seiner Lieder und Hofopernsänger Johann Michael Vogl (1786–1840) auf; als Gast bei der Salzburger Kaufmannsfamilie Paurneind. In genau diesen – selten glücklichen – Tagen übersandte Schubert in einem Brief an einen Freund die Worte: „Bald hätte ich vergessen, Dir zu sagen, dass ich in Salzburg und Gastein gewesen, deren Gegenden die kühnsten Phantasien überflügeln“. Und jene überflügelnde Stimmung spüren wir vor allem in den teils jodlerartig jauchzenden Passagen des fulminanten ersten Satzes (*Allegro vivace*), der mit selbstbewusstvoller Pranke in die Tür der Glückseligkeit hereintritt. Auf das zupackende D-Dur folgt wiederholendes Klopfen des Akkords in etwas anderer Lage und variiertem Akkordgestalt. Von dieser vermeintlich „starren“ rhythmischen Struktur bricht Schubert – lebendig, furios und mitunter dämonisch drohend – schnell aus: Er verkleinert die Notenwerte, dreht Schleifen, die mephistophelisch schon bereits Ausschnitte von Moll-Tonleitern streifen. Die Virtuosität ist hier nicht Selbstzweck, sondern Anlass und Material, Stimmungen blitzschnell kippen zu lassen. Nach einer Steigerung, die den Beginn der Sonate wieder aufnimmt, bringt Schubert zwei bereits „benutzte“ Rhythmus-Module zusammen, setzt sie nebeneinander – und lässt die Musik kurzzeitig sogar Ländler tanzen! Wiederum folgen krasse, durch jähe Akzentuierungen angeschärfte Einbrüche. Pianistisch bisweilen recht unangenehm strukturierte Tiraden rollen von Tonart zu Tonart in den Keller.

„Natürlich“ beschenkt uns der Komponist mittels des zweiten Sonatenteils (*Con moto*) mit Ruhe und Geborgenheit. Der warme Gesang ist dabei nicht nur „lieblich“, sondern voller kleiner rhythmischer Varianten – und prompt quasi sinfonischen Entfaltungen. Große Landschaften, mächtige Steigerungen, Felsblöcke aus Klaviertönen. Anton Bruckner muss diesen Satz – und auch die leuchtenden Harmonie-Block-Kontraste im

Mittelteil des dritten Satzes (*Scherzo. Allegro vivace*) wohl gekannt haben. Der letzte Satz wiederum (*Rondo. Allegro moderato*) inszeniert ein Entschwinden in die Ferne – bis zur Unhörbarkeit. Hier schreibt Schubert am Schluss ein dreifaches „Piano“ vor, das wir nur selten in seinen Klaviersonaten finden. Schon den ersten Satz dieser „Sonate der Extreme“ hatte Schubert mit einem in seinen Sonaten sonst vergeblich zu suchenden dreifachen „Forte“ beendet!

Die Virtuosität des ersten Satzes der D-Dur-Sonate trifft also auf ein unfassbar schlichtes Gegenteil im Finale. Dass Schubert nie eine Note zu viel komponierte: eine unbestreitbare Tatsache, eine schon fast langweilig gewordene Behauptung. Aber wie sich diese „Schlichtheit in der Virtuosität“ darstellt, das lässt sich perfekt angesichts des Abschlusssatzes (*Allegro vivace*) der Sonate a-Moll D 784 spüren. Ein verrückter Terz-Triolen-Kanon „plätschert“ wie später Smetanas *Moldau* durch die Landschaft. Dazwischen stehen weiträumigste Einbrüche – und winzigste Überleitungen, als wolle Schubert im Grunde nur erstes und zweites Thema zum Erklingen bringen; interesselos jeglichem „Schmuck“ gegenüber. Theodor W. Adorno schrieb in seinem Schubert-Essay aus dem Jahr 1928, Schuberts Themen seien „Erscheinungen von Wahrheitscharakteren, und das Vermögen des Künstlers ist darauf beschränkt, ihr Bild mit Gefühl zu treffen.“ Große, wahre Worte – und zugleich „Handlungsanweisung“ für alle, die sich vorgenommen haben, das Schubert-Klaviersonaten-Universum zu erforschen.

Der deutsche Pianist **MARTIN HELMCHEN** tritt seit zwei Jahrzehnten auf den weltweit renommiertesten Bühnen auf und ist einer der gefragtesten Pianisten der Gegenwart. Auftritte mit den Wiener und Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest, dem Gewandhausorchester Leipzig, der Staatskapelle Dresden, den Wiener Symphonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra und dem New York Philharmonic zählen zu seinen größten Erfolgen. Er arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Blomstedt, von Dohnányi, Gilbert, Haitink, Honeck, Hruša, Järvi, Jurowski, Luisi, Manze, Mäkelä, Nelsons, Oramo, Peltokoski und Yamada zusammen. Martin Helmchen gastiert bei renommierten Festivals wie den BBC Proms, in Tanglewood, bei der Schubertiade Hohenems, beim Lucerne Festival und beim Marlboro Music Festival. Kammermusik nimmt für ihn einen besonderen Stellenwert ein – zusammen mit seiner Frau, der Cellistin Marie-Elisabeth Hecker, ist er Mitbegründer und künstlerischer Leiter des Internationalen Kammermusikfestivals Fliessen und gibt regelmäßig Kammermusikkonzerte mit Marie-Elisabeth Hecker, Frank Peter Zimmermann, Julian Prégardien, Augustin Hadelich und Antje Weithaas.

# SCALES, SPACES, SONGS. THE UNIVERSE OF FRANZ SCHUBERT'S PIANO SONATAS

BY ARNO LÜCKER

ENGLISH

To record all of Franz Schubert's piano sonatas naturally requires much more than just an intensive study of the music itself: such extras include reading the scores carefully, playing them in different ways, possibly studying secondary literature or even listening to existing recordings. At the same time, the interpreter must confront the question of how to deal with the (supposed) incompleteness of a few individual movements of Schubert's piano sonatas... Do I break off pathetically at the point where Schubert simply didn't feel like writing anymore? No, he ran out of manuscript paper, or rather money for manuscript paper! Or do I complete what would have been up for debate in any case such as a recapitulation in a particular key? Paul Badura-Skoda did this to a large extent, and it was his recording and above all his words about Schubert that inspired Martin Helmchen in these two CDs, the first of the series of the complete sonatas.

At the same time, regardless of the age at which Schubert himself died, an interpreter has to be well over 30 years old to dare to record all of Schubert's piano sonatas in the studio – or as is the case here, live in front of an audience in the concert hall. Martin Helmchen was born in 1982, so he has already reached an age that Schubert, who only lived to be thirty-one, would never reach. It could be said that one is mature enough at the age of forty to be able to empathise with the radical Schubertian contrasts and challenges – familiar, but not unnecessarily complicated virtuosity versus simple inwardness, cheerfully lilting *Ländler* versus dramatic bursts of madness – and to be able to master them adequately as a pianist.

Martin Helmchen was in his late teens when he approached a Schubert piano sonata for the first time, the Sonata in A major D. 664 that Schubert had composed in the summer of 1819. It is a comparatively friendly, melodious, and even comforting sonata, with a beautifully sung first theme in the opening movement (*Allegro moderato*), a deeply sad and melancholy chord-based song (*Andante*) and a flowing finale (*Allegro*) that already foreshadows the irruptions of Schubert's later sonatas. Helmchen says of this first experience: "I got into Schubert's music relatively late – but was immediately completely blown away. I initially struggled with this comparatively small-format sonata because the language of this music is so different from anything I'd

played before. And I thought it would be nice to have the sonata that revealed Schubert to me on the first set of my complete recording.”

One challenge that can be added to those mentioned above is the question of how “sparkling” Schubert should be played. The Sonata in E major D 157 — composed in 1815 when Schubert was just 18 years old — opens with a sonorous E major chord, followed by two fully written-out arpeggios and scales first in staccato and only later in sparkling legato passagework. Helmchen: “The challenge of playing Schubert on the piano and facing up to his special type of virtuosity is immense. Other composers simply wrote more idiomatically for the piano. A work by Schubert feels very different to a work by Felix Mendelssohn Bartholdy; his passagework always has a very strong melodic element, as much as it is sparkling — and it’s also always cantabile, even if you could hardly sing it at the tempo.” The early E major sonata, however, has much more to offer than just velocity. Helmchen: “After this somewhat simplistic beginning, there is already a moment on the second page of the score with relatively simple quaver runs, which you don’t think much about at first. And then suddenly there’s a Schubert idea right in front of you! This fading out, this falling silent, this ebbing away! And already on the second page! I still remember exactly how it felt to play it for the first time. Suddenly he’d dared to do something — and you’ve immediately arrived in Schubert’s world!”

The E major sonata lacks an entire fourth movement. The first and fourth movements of the Sonata in F sharp minor D. 571, which opens with a dreamlike, whimsical, and almost surreal accompaniment, were not completely notated by Schubert. Helmchen plays his own additions here. For the last movement of the Sonata in C major D 279, which Schubert also did not complete, Helmchen follows Paul Badura-Skoda’s additions; he also follows Badura-Skoda (1927-2019), whom he held in high esteem, when it comes to the question of how to deal with exposition repeats — and plays the repeats. This is not, however, a matter of course; according to Badura-Skoda himself a few decades ago, “Thanks to the concert business and the possibility of mechanical playback, we can listen to a work countless times at will. [...] In our fast-moving times, we often have no great desire to be told the same thing twice, especially when listening to good recordings.” Yet repetition in music is never the same thing — and certainly not the same thing. Helmchen: “I play the exposition repetitions a little differently. Not necessarily consciously, but I always try to base the recording on a concert experience. In the moment, with other people in the room, with the tension of performance, different things always happen.”

The profoundly imaginative and daring Sonata in D major D. 850 was written in Gastein in the Hohe Tauern in August 1825. Schubert, aged twenty-eight, was staying there with Johann Michael Vogl (1786-1840), his friend, the principal interpreter of his songs and singer at the Hofoper, as a guest of the Paurneinds, a merchant family from Salzburg. It was during these rarely happy days that Schubert wrote to a friend, "I nearly forgot to tell you that I was in Salzburg and Gastein, whose surroundings surpass the boldest fantasies". We can sense this mood above all in the sometimes yodelling and jubilant passages of the brilliant first movement (*Allegro vivace*), which opens the door of bliss with a huge and self-confident hand. The gripping D major is followed by repetitions of the chord in a slightly different register and with an altered voicing. Schubert quickly breaks away from this supposedly rigid rhythmic structure in lively, furious and sometimes demonically threatening gestures, reducing note values and turning loops that already touch on sections of minor scales in a Mephistophelian manner. Virtuosity is not an end in itself here, but rather the occasion and material for changes of mood at lightning speed. After a climax that recapitulates the beginning of the sonata, Schubert brings together two rhythmic modules that he has already employed and places them next to each other – the music dances like a Ländler for a moment! This is followed once again by sharp, abruptly accentuated breaks. Tirades that at times lie awkwardly under the hands roll from key to key down into the cellar.

Schubert naturally presents us with peace and security in the second movement (*Con moto*). The warm melody is not simply lovely but is also full of small rhythmic variations and of course with developments that are almost symphonic in character. Broad landscapes, powerful climaxes, immense concatenations of notes. Anton Bruckner must certainly have been familiar with this movement and with the glowing contrasts of block harmony in the middle section of the third movement (*Scherzo. Allegro vivace*). The last movement (*Rondo. Allegro moderato*) disappears into the distance almost to the point of inaudibility. Schubert here writes a triple piano at the end, which occurs only rarely in his piano sonatas; he had already ended the first movement of this sonata of extremes with a triple forte, which appears nowhere else in the piano sonatas.

The virtuosity of the first movement of the D major sonata thus meets its incredibly simple opposite in the finale. The fact that Schubert never composed one note too many is an indisputable fact, an assertion that has almost become boring. The final movement (*Allegro vivace*) of the Sonata in A minor D. 784, however, is

a perfect illustration of this simplicity in virtuosity. A crazy canon of thirds and triplets ripples through the landscape in the same manner as Smetana's later *Vltava*. In between we hear the most expansive intrusions and the tiniest of transitions, as if Schubert basically only wanted to make the first and second themes resound; he seems uninterested in any further decoration. Theodor W. Adorno wrote in an essay on Schubert (1928) that Schubert's themes were "phenomena of truthful characters, and the artist's ability is limited to capturing their image with feeling". These are great and true words — and are also an instruction for all those who have set out to explore the universe of Schubert's piano sonatas.

German pianist **MARTIN HELMCHEN** has been performing on the world's most prestigious stages for two decades and is one of the most sought-after pianists of today.

Career highlights include performances with the Vienna and Berlin Philharmonic, the Concertgebouworkest, Gewandhaus Orchestra Leipzig, Staatskapelle Dresden, Vienna Symphony, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra and the New York Philharmonic. He regularly collaborates with conductors such as Blomstedt, von Dohnányi, Gilbert, Haitink, Honeck, Hruša, Järvi, Jurowski, Luisi, Manze, Mäkelä, Nelsons, Oramo, Peltokoski and Yamada. He is a guest at renowned festivals such as the BBC Proms, Tanglewood, Schubertiade Hohenems, Lucerne and Marlboro Music.

Chamber music holds a special place for him – together with his wife, cellist Marie-Elisabeth Hecker, he is co-founder and co-artistic director of the Fliessen International Chamber Music Festival and regularly performs chamber music concerts with her, Frank Peter Zimmermann, Julian Prégardien, Augustin Hadelich and Antje Weithaas.

# **TRAITS, LACUNES, MÉLODIES.**

## **L'UNIVERS DES SONATES POUR PIANO DE FRANZ SCHUBERT**

PAR ARNO LÜCKER

FRANÇAIS

Enregistrer l'intégralité des sonates pour piano de Franz Schubert n'exige pas seulement de travailler intensément la musique en elle-même, cela implique également d'étudier attentivement les partitions, d'expérimenter différentes façons de jouer, de lire éventuellement ce qui a été écrit sur le sujet ou d'écouter des enregistrements de ces œuvres. L'interprète doit aussi aborder la question de savoir que faire de certains mouvements de sonates laissés inachevés par le compositeur : doit-il s'arrêter avec un respect ému à l'endroit précis où Schubert a cessé de composer, par manque de temps, d'envie ou de papier à musique, c'est-à-dire d'argent pour en acheter ? Ou bien compléter ce qui aurait de toute façon fait l'objet de discussions dans le cadre du débat sur les reprises tonales ? C'est la solution pour laquelle a opté, en grande partie, Paul Badura-Skoda, dont l'enregistrement de ces sonates et surtout les réflexions sur Schubert ont inspiré Martin Helmchen pour cette intégrale dont voici les deux premiers disques.

Quel que soit l'âge auquel Schubert les a composées, un interprète doit sans doute attendre d'avoir passé la trentaine pour sentir la témérité (au sens positif du terme) d'enregistrer toutes ses sonates pour piano, en studio ou dans une salle de concert, sur le vif, comme c'est ici en partie le cas. Né en 1982, Martin Helmchen a désormais un âge que Schubert, mort à 31 ans, n'a pas eu la chance d'atteindre. Seul un interprète de plus de quarante ans, pourrait-on dire, a suffisamment de maturité pour sentir les défis posés par les contrastes radicaux que l'on rencontre dans les sonates de Schubert – une virtuosité constante, sans jamais d'inutile complexité, s'opposant à une sobre intériorité, ou encore, par exemple, la joie exubérante des *ländler* s'opposant aux accès de folie dramatiques – et les maîtriser au piano de manière appropriée.

Martin Helmchen n'a abordé qu'à la fin de son adolescence le monde des sonates pour piano de Schubert – sous le signe de la Sonate en *la* majeur D. 664, composée pendant l'été 1819. C'est une sonate plutôt aimable, mélodieuse, voire consolante, avec un premier thème merveilleusement chantant dans le premier mouvement (*Allegro moderato*), une mélodie en accords profondément triste et mélancolique dans le deuxième (*Andante*) et un finale d'une grande fluidité (*Allegro*) qui préfigure déjà les irrutions d'œuvres plus

tardives de Schubert. Le pianiste évoque sa découverte en ces termes : « J'ai ainsi commencé relativement tard à jouer les sonates de Schubert – mais j'ai tout de suite été entièrement conquis. La première que j'ai travaillée, relativement brève, m'a d'abord donné un peu de mal, parce que son langage musical était tellement différent de tout ce que j'avais joué auparavant. Aussi ai-je souhaité inclure cette sonate qui m'a, pour ainsi dire, éveillé à Schubert dans les premiers disques de mon intégrale. »

Aux défis déjà mentionnés s'ajoute celui de savoir comment jouer Schubert de manière « perlée ». La Sonate en *mi* majeur D. 157, composée en 1815 (Schubert n'avait alors que 18 ans), s'ouvre sur un accord sonore de *mi* majeur, suivi de deux arpèges développés et de gammes *staccato*, avant que n'apparaissent des traits liés et perlés. Martin Helmchen déclare à ce propos : « C'est un immense défi de jouer les œuvres pour piano de Schubert, avec leur virtuosité si particulière. D'autres compositeurs écrivent une musique plus immédiatement pianistique. Comparées aux œuvres pour piano de Mendelssohn, celles de Schubert produisent une impression très différente. Pour perlés qu'ils soient, les traits conservent chez lui un caractère mélodique très marqué. Ils sont toujours très chantants, même s'il ne serait guère possible de les chanter dans le tempo indiqué. » Mais cette première sonate a davantage à offrir que ces traits perlés. Laissons la parole à l'interprète : « Après ce début un peu rustique, le mouvement se poursuit par un passage avec des traits en croches relativement simples, qui ne laissent rien présager, quand tout à coup apparaît une idée typiquement schubertienne ! Cette façon de mener une phrase à son terme, de la conduire au silence, de laisser la musique s'évanouir ! Et cela, dès la deuxième page de la partition ! Je me souviens encore exactement de ce que j'ai ressenti en jouant cela pour la première fois. Schubert ose tout d'un coup – et l'on se retrouve aussitôt projeté dans son univers musical ! »

Il « manque » tout un quatrième mouvement à la Sonate en *mi* majeur D. 157, et Schubert n'a pas achevé les premier et quatrième mouvements de la Sonate en *fa* dièse mineur D. 571, qui s'ouvre sur un étrange accompagnement baignant dans le rêve, presque surréaliste. Helmchen a complété ces mouvements lui-même, et c'est cette version qu'il interprète ici. Pour le dernier mouvement, également inachevé, de la Sonate en *ut* majeur D. 279, qui commence de manière merveilleusement rustique, Helmchen adopte la version complétée par Paul Badura-Skoda, pianiste décédé en 2019 et qu'il tient en haute estime. Il suit également son avis à propos des répétitions des expositions, qu'il joue donc lui aussi, ce qui ne va pas de

soi. Badura-Skoda avait déclaré à ce sujet il y a quelques décennies : « Grâce aux concerts et à la possibilité de reproduction technique des interprétations, nous pouvons réécouter une œuvre à notre guise un nombre incalculable de fois. [...] À notre époque où tout va très vite, nous n'avons guère envie d'entendre dire deux fois la même chose, surtout en écoutant de bons enregistrements. » En matière musicale, une répétition ne dit pourtant jamais la même chose à l'identique. Helmchen explique ainsi qu'il « joue les reprises des expositions de manière un peu différente. Ce n'est pas nécessairement conscient, mais, pendant l'enregistrement, j'essaie toujours de partir de l'expérience du concert. La présence du public dans la salle et la tension scénique font qu'il se produit alors toujours de nouvelles choses. »

La Sonate en *ré* majeur D. 850, profonde, pleine d'idées et d'audace, a été écrite en août 1825 à Gastein, dans les montagnes des Hohe Tauern. Alors âgé de 28 ans, le compositeur y séjournait chez les Paurndorfer, famille de commerçants salzbourgeois, avec son ami Johann Michael Vogl (1786-1840), principal interprète de ses lieder et chanteur de l'Opéra de la cour de Vienne. Au cours de ces rares journées de bonheur, Schubert écrit à un ami : « J'oubliais presque de te dire que j'ai été à Salzbourg et à Gastein, dont la région dépasse l'imagination la plus audacieuse. » Entrée pleine d'assurance par la porte du bonheur, le fulminant premier mouvement (*Allegro vivace*) laisse surtout percevoir cette atmosphère survoltée dans les passages qui exultent à la manière d'un jodel. Le saisissant accord initial de *ré* majeur est suivi de sa reprise en battements dans un registre légèrement différent et sous des formes variées. Mais Schubert s'échappe vite de cette structure rythmique apparemment rigide. De manière vivante, fougueuse et parfois démoniaquement menaçante, il réduit les valeurs des notes et fait des boucles qui effleurent déjà, méphistophéliques, des fragments de gammes mineures. La virtuosité n'est pas ici une fin en soi, mais l'occasion et le moyen pour susciter de brusques changements d'atmosphère. Après une intensification reprenant le début de la sonate, Schubert réunit deux modules rythmiques déjà employés, les juxtapose – et fait même brièvement danser la musique sur un rythme de ländler ! Suivent de nouveau des ruptures brutales, rendues plus acérées par de brusques accentuations. Des tirades, aux constructions pianistiques parfois assez ardues, nous font rouler de tonalité en tonalité jusqu'à l'abîme.

Le deuxième mouvement (*Con moto*) apporte le calme et un sentiment de sécurité. La mélodie aimable et chaleureuse se charge de petites variantes rythmiques et suscite des développements presque

symphoniques – de vastes paysages, des montées puissantes, des rochers en notes de piano. Sans doute Anton Bruckner connaissait-il bien ce mouvement, ainsi que les contrastes lumineux entre blocs d'harmonie dans la section centrale du troisième mouvement (*Scherzo. Allegro vivace*). Le dernier mouvement (*Rondo. Allegro moderato*) évoque un évanouissement dans le lointain, jusqu'à l'inaudible. Schubert y note à la fin un triple *piano*, une nuance que l'on rencontre rarement dans ses sonates – après avoir conclu le premier mouvement de cette « œuvre des extrêmes » par un triple *forte* absent de ses autres sonates !

La virtuosité du premier mouvement de la sonate en *ré* majeur contraste avec l'incroyable simplicité du finale. Il est devenu presque banal de constater qu'on ne trouve jamais de note superflue chez Schubert. Le mouvement final (*Allegro vivace*) de la Sonate en *la* mineur D. 784 illustre parfaitement cette simplicité dans la virtuosité. Un canon fou de tierces en triolets clapote comme le fera plus tard la *Moldau* de Smetana. Il est interrompu par d'amples ruptures et de minuscules transitions, comme si Schubert ne voulait que nous donner à entendre le premier et le deuxième thème, n'accordant aucun intérêt à toute forme d'ornementation. Dans son essai sur Schubert de 1928, Theodor W. Adorno écrivait que ses thèmes sont « des apparitions de caractères de vérité, et la faculté de l'artiste se limite à rendre leur image avec sensibilité ». Cette formule puissante et vraie peut aussi servir de guide pour tous ceux qui ont l'intention d'explorer l'univers des sonates pour piano de Schubert.

Le pianiste allemand **MARTIN HELMCHEN** joue sur les scènes internationales les plus prestigieuses depuis deux décennies et est l'un des pianistes actuels les plus demandés.

Il s'est produit avec les Philharmoniques de Vienne et de Berlin, l'Orchestre du Concertgebouw, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre symphonique de Vienne, le Boston Symphony Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra et le New York Philharmonic. Il collabore régulièrement avec des chefs comme Blomstedt, von Dohnányi, Gilbert, Haitink, Honeck, Hruša, Järvi, Jurowski, Luisi, Manze, Mäkelä, Nelsons, Oramo, Peltokoski et Yamada. Il est l'invité de festivals renommés comme les BBC Proms, le Festival de Tanglewood, la Schubertiade de Hohenems, le Festival de Lucerne et le Festival de Marlboro.

La musique de chambre occupe une place spéciale pour lui – avec sa femme, la violoncelliste Marie-Elisabeth Hecker, il est cofondateur et codirecteur artistique du Festival international de musique de chambre de Fliessen, et il donne régulièrement des concerts de musique de chambre avec Marie-Elisabeth Hecker, Frank Peter Zimmermann, Julian Prégardien, Augustin Hadelich et Antje Weithaas.

## Bösendorfer

Special thanks to Bösendorfer for their support in this Schubert Cycle

Recorded in November 2024 at Casals Forum, Kronberg Academy (Germany)

SEBASTIAN STEIN RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING

CO MERZ COVER PHOTO

MAURICE HAAS INSIDE PHOTO

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

PETER LOCKWOOD LINER NOTES ENGLISH TRANSLATION

CHARLES JOHNSTON BIOGRAPHY ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL LINER NOTES FRENCH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN BIOGRAPHY GERMAN TRANSLATION

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

MAXIME SÉNICOURT EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1174

© Alpha Classics / Outhere Music France & Martin Helmchen 2025 © Alpha Classics / Outhere Music France 2025

Made In The Netherlands

## ALSO AVAILABLE



ALPHA 827



ALPHA 994



ALPHA 857



ALPHA 284