lbs CLASSICAL

FRANZ

SCHUBERT

PIANO SONATAS VOL.3

D537 A MINOR
D664 A MAJOR
D850 D MAJOR

YASUYO YANO

FORTEPIANO

La Schubertiade, epítome del Romanticismo y escenario de las sonatas para piano de Franz Schubert

Schubert y Beethoven fueron contemporáneos y ambos materializaron sus ideas musicales en Viena. Sin embargo, Beethoven pertenecía a una generación mayor y ya estaba en el cenit de su carrera cuando Schubert escribió su primera composición (1810, Fantasía para piano en sol mayor para cuatro manos). Un año antes, Beethoven ya había compuesto su quinto concierto para piano y su quinta sinfonía.

Estas circunstancias debieron de causar una fuerte impresión en el joven Franz Schubert. No cabe duda de que Beethoven, como luz resplandeciente de la música romántica, fue un tremendo modelo a seguir (E.T.A. Hoffmann dijo de Beethoven: «Beethoven despierta ese anhelo infinito que es la esencia del romanticismo»).

Schubert hizo su primera aparición pública poco después de cumplir los 22 años, el 28 de febrero de 1819 (o sea, en el último tercio de su vida), en el salón del hotel Zum Römischen Kaiser, con Schäfers Klagelied. Fue también el año en el que se celebraron las primeras "veladas nocturnas" en casa de Ignaz Sonnleithner. Estas reuniones se centraron en la literatura y la música, y a partir de 1821 se conocieron como "Schubertiades". Como su nombre indica, Franz Schubert era el centro de estos eventos, donde presentaba sus composiciones a un amplio círculo de amigos. Sin embargo, en términos de impacto social, estos eventos no podían compararse con las grandiosas representaciones de ópera, la mayoría de las cuales presentaban obras de Rossini y provocaban un auténtico "frenesí rossiniano" en toda Viena. En lugar de actuar bajo las glamurosas luces de un teatro, Schubert se sentaba al piano a la luz de las velas, tocaba sus canciones y sonatas para piano para sus amigos e incluso bailaban hasta altas horas de la noche.

Quizás se podría pensar que el aspecto íntimo y sociable de las Schubertiades pudo haber obstaculizado la carrera de Franz Schubert. Sin embargo, como Schubert valoraba enormemente la sociabilidad, también cabe suponer que probablemente se conformara con esas consecuencias. Sin embargo, también había buscado el éxito en la ópera. Sus óperas "Die Zwillingsbrüder" y "Zauberharfe" se estrenaron en 1820. Aunque "Zauberharfe" se representó siete veces en el Theater an der Wien, Schubert probablemente habría necesitado un puesto

como Kapellmeister en un teatro para lograr afianzarse en este mundo. Como es bien sabido, había solicitado sin éxito tal puesto. Si, como dice E.T.A. Hoffmann, el anhelo es la esencia del Romanticismo, entonces Schubert es un Romántico por excelencia. Sin duda, se le negó mucho, pero sin que sus enormes poderes de inspiración se hubieran agotado. La idea de que el anhelo era su fuerza motriz parece plausible.

Mientras que Mozart escribía a veces sus composiciones en presencia de otras personas, Beethoven se aislaba durante este acto creativo, posiblemente también debido a su sordera. Retirarse a su escritorio también era esencial para Schubert, y si se tiene en cuenta que la búsqueda en el interior era el modo de vida típico del periodo Biedermeier (impuesto también por la manía censora como consecuencia de la Restauración), entonces Schubert era una especie de arquetipo del hombre romántico de su época.

La música de cámara en pequeño círculo, las canciones y, por último, la música para piano son idóneas para encarnar este anhelo de un mundo interior personal.

Sonata para piano nº 4 en La menor D 537 Op. post. 164

El primer movimiento de la **Sonata D 537** comienza con un tema alegre y "ebrio" que se desvanece en una pausa general con la repetición ininterrumpida del motivo principal, de estilo siciliano, a lo largo de 11 compases. El bajo ostinato que sostiene el tema B, tierno y cantarín, conduce a la sección de desarrollo como acompañamiento de una melodía melancólica, que comienza abruptamente con acordes martilleados desafiantes (en una contracción del lamento precedente) y fanfarrias quebradas ascendentes. A continuación, Schubert retoma tres veces seguidas la pausa general de la exposición como elemento temático. Estas pausas, junto con la repetición en forma de eco de las fanfarrias que conducen al silencio, crean una gran tensión teatral. La hemiola, variada y prolongada melodía de lamento, es aún más liberadora hasta que el motivo ostinato desemboca finalmente en la cadencia concertante antes de la recapitulación con un furioso crescendo. Schubert "dramatiza" una vez más el comienzo de la recapitulación con el uso de una pausa general. Estas pausas son sólo una de las muchas asociaciones con las que Schubert sabe jugar ingeniosamente. La transformación del motivo ascendente

de los compases segundo y tercero es un buen ejemplo: la tercera vez, las corcheas ascendentes se transforman en semicorcheas.

Después del tema B, estas semicorcheas se colocan al principio del compás en una inversión de los parámetros temáticos en lugar de un compás ascendente, e inmediatamente después el motivo descendente, cabeza del tema siciliano del comienzo, aparece ahora también como motivo ascendente. Como ya se ha comentado, éstas son sólo algunas de las numerosas sutilezas. Un análisis más detallado (incluyendo las referencias armónicas no enumeradas aquí) de las sonatas para piano recogidas en esta grabación, necesitaría ir mucho más allá del propio alcance de este escrito.

El movimiento central de la sonata es un maravilloso ejemplo de la extraordinaria maestría de Schubert en la composición de "canciones instrumentales". La solemne sencillez de la melodía en forma de cancion, contrasta con un movimiento de corcheas cuidadosamente ritmado, hábilmente moldeado en forma de rondó.

El furor inicial del último movimiento recuerda el comienzo del primer movimiento, aunque las escalas rápidamente ascendentes con fermatas y pausas generales y un motivo suavemente suspirado propuesto como contraste interno, se detienen bruscamente tras sólo cuatro compases. El gran gancho temático de esta sonata se revela en el ostinato de corchea en el bajo con el que termina el movimiento, un motivo que también tiene una importancia central en el primer movimiento.

Sonata para piano nº 13 en La Mayor D 664 Op. post. 120

La Sonata **D 664** también comienza con un ritmo alegre, aquí animado en La mayor. Sin embargo, el estado de ánimo alegre cambiará en el noveno compás cuando el acompañamiento de corcheas, convencionalmente en acorde, aparecen de repente repetidas golpeando. El motivo se invierte en la segunda mitad del compás y se desplaza cromáticamente cerca. Las corcheas repetidas en pianissimo en el compás siguiente, pasan a la voz superior como una llamada lejana. Tras una transición ascendente de tresillos, el animado motivo punteado desaparece por completo, dejando el espacio musical a las cada vez más insistentes notas repetidas, así hasta el final de la sección de desarrollo. La sección de desarrollo evoca tímidamente

el motivo de la exposición, pero ya en el noveno compás una cadencia a modo de fanfarria anuncia la cascada ascendente de tresillos, ralentizados por las dos corcheas repetidas al final de cada compás. Una larga transición conduce de nuevo al suave primer tema en la recapitulación. Un compás entero de reposo, como un soplo de aire fresco, proporciona una tranquila paz al motivo inicial, de nuevo citado al final.

El Andante que sigue continúa esta calma y se mantiene muy sencillo. Las corcheas repetidas con vacilación no tienen nada de amenazadoras, sino que evocan una embelesada melancolía.

En el allegro final, Schubert utiliza también la inversión como recurso compositivo. La figura introductoria de semicorchea, que fluye descendentemente, se transforma pronto en arpegios ascendentes, totalmente compuestos, ganando cada vez más peso a lo largo del movimiento. La segunda parte del motivo de inicio es muy interesante: una corchea seguida de una corchea con puntillo y una semicorchea. Se trata de una inversión del ya conocido motivo siciliano (corchea con puntillo seguida de una semicorchea y una corchea). Y, en efecto, el motivo siciliano original no tardará en aparecer, al principio como una transición casual, para asumir finalmente el dominio temático hacia el final de la exposición, repetido cuatro veces con sforzato en una progression armónica. Esta variación motívica se yuxtapone hasta el final del movimiento, en la variación del motive Siciliano más bien grave e insistente, y en la variación de apertura, citada de nuevo al final, alegremente conciliadora.

Sonata para piano Sonata nº 17 en Re Mayor D 850 op. 53

La Sonata **D 850**, compuesta en 1825, comienza con un acorde brusco y breve, seguido inmediatamente en la segunda mitad del compás por una fanfarria de corcheas furiosamente repetida, cuya repetición alterada aviva aún más el estado de ánimo. Esta energía se descarga en una corta secuencia de tresillos, que inicialmente sólo conduce de manera breve al motivo de apertura, ahora transportado a Re menor, que se repite tres veces en modulaciones armónicas, para dar paso a tresillos en octavas, que comienzan tranquilamente al principio y luego, tras cuatro compases cada vez más fuertes, conducen al motivo de fanfarria, ahora con disonancias. A continuación, los tresillos se acortan en el tiempo ascendente y el acorde

de comienzo se refuerza con un movimiento de corcheas, primero ascendente y luego descendente, siempre seguido de las fanfarrias de corcheas insistentemente repetidas. Este motivo de fanfarria aparece entonces sorprendentemente *subito piano* y luego se varía rítmicamente hasta casi un tono febril. De repente, un un *poco più lento* en unísono *fortissimo* pone un grave punto final a esta inquietud, pero sólo siete compases más tarde los tresillos se hilan de forma enérgica hasta el final de la exposición. La coda al final del movimiento permite que el motivo inicial de la fanfarria brille orquestalmente en el *poco più mosso* .

El segundo movimiento *Con moto* tiene un ritmo deliberado, con un breve motivo de tres corcheas en anacrusa que se repite a lo largo de cuarenta compases y cuyo movimiento se detiene repetidamente con la negra con puntillo posterior. El siguiente acortamiento variado de las corcheas a semicorcheas se ve contrarrestado por un ritmo sincopado, que al principio adquiere vida propia, para evaporarse en adornos sustentados por el motivo inicial. Tras un intercambio de registros entre estos motivos, el de cabeza y el sincopado se alternan en primer plano antes de que el movimiento llegue a su fin en la coda en una secuencia claramente separada, con el motivo de comienzo en el bajo.

El tempestuoso *scherzo* comienza con un canto ascendente, interrumpido inmediatamente por una hemiola. Cuatro arranques cortos y enérgicos que van seguidos de una sección en *piano* reflejando delicadamente el motivo de apertura. En la segunda parte, el motivo inicial se retoma alternativamente con un fuerte arrollador, para luego ser imitado silencioso y articulado. El *trío* hace que el tiempo se detenga con una sencillez coral, un efecto que se acentúa con sorprendentes fermatas.

Por supuesto, Schubert había compuesto música programática con su grandiosa obra de Lieder. Sin embargo, este es como mucho, un paso resbaladizo si se quiere buscar imágenes en su música instrumental; esta música es demasiado compleja para ser reducida a descripciones. No obstante, este intento podría hacerse con el *Rondó*: En el motivo de acompañamiento, que comienza con calma, se ve casi inevitablemente un coche de caballos tirado tranquilamente por dos de ellos. Entonces comienza una pequeña canción, silbada por el cochero, que no puede estar más contento. El temperamento de los caballos aumenta,

pero el cochero siempre consigue controlarlos con una rienda amistosa y a veces enérgica. Cuando el movimiento de acompañamiento se detiene durante largos tramos, el cochero parece perseguir sus pensamientos. Pero este vuelve a agarrar las riendas en cuanto los caballos trotan repentinamente el doble de rápido hacia el establo, para, finalmente, detenerse cansados. El cochero silba de nuevo rápidamente el comienzo de su pequeña melodía y desciende del coche de caballos.

Stephan Siegenthaler

The Schubertiade - epitome of Romanticism and stage for Schubert's piano sonatas

Schubert and Beethoven were contemporaries and both realised their musical ideas in Vienna. However, Beethoven was a generation older and was already at the zenith of his career when Schubert wrote down his first composition (1810, Piano Fantasy in G major for four hands). A year earlier, Beethoven had already composed his fifth piano concerto and his fifth symphony.

These circumstances must have made a strong impression on the young Franz Schubert. There is no doubt that Beethoven, as a shining light of Romantic music, was a tremendous role model (E.T.A. Hoffmann said of Beethoven: 'Beethoven awakens that infinite longing which is the essence of Romanticism').

Schubert only made his first public appearance shortly after his 22nd birthday on 28 February 1819 (i.e. in the last third of his life!) in the hall of the hotel 'Zum Römischen Kaiser' with 'Schäfers Klagelied'. This was also the year in which the first so-called 'evening entertainments' took place at Ignaz Sonnleithner's house. These gatherings focussed on literature and music, and from 1821 these events became known as 'Schubertiades'. As the name suggests, Franz Schubert was the centre of these events, where he was able to present his compositions to his extended circle of friends. However, in terms of their social impact, these events could not be compared with the grandiose opera performances, most of which featured Rossini's works and sent the whole of Vienna into a veritable 'Rossini frenzy'. Instead of performing in glamorous theatre lights, Schubert sat at the piano by candlelight, where he played his songs and piano sonatas to his friends dancing late into the night.

One could perhaps assume that the intimate and sociable aspect of the Schubertiades may have hindered Franz Schubert's career. However, since Schubert valued sociability enormously, one would also like to assume that he was probably content to be in these circumstances. However, he had also sought success in opera. His operas 'Die Zwillingsbrüder' and 'Zauberharfe' were performed in 1820. Although 'Zauberharfe' was performed seven times at the Theater an der Wien, Schubert would probably have needed a position as Kapellmeister at a theatre to gain a foothold in this world. As is

well known, he had unsuccessfully applied for such a position.

If, as E.T.A. Hoffmann said, longing is the essence of Romanticism, then Schubert is a Romantic par excellence. He was undoubtedly denied much, but without his enormous powers of inspiration having dried up. The idea that longing was his driving force seems plausible.

While Mozart sometimes wrote down his compositions in the presence of other people, Beethoven, possibly also due to his deafness, isolated himself during this creative act. Retreating to his desk was also essential for Schubert, and if one considers that emigration into the individual inner self was the typical way of life in the Biedermeier period (also imposed by the censorship mania as a result of the Restoration), then Schubert was a kind of archetype of the Romantic man in his time.

Chamber music in a small circle, lieder and finally piano music are ideally suited to embody this longing for his own inner world.

Piano Sonata No. 4 in A Minor D 537 Op. posth. 164

The first movement of the **Sonata D 537** begins on the upbeat with a drunkenly staggering theme that ebbs into a general pause with an uninterrupted repetition of the siciliano-like head motif over 11 bars. The ostinato bass underpinning the songlike, tender secondary theme leads into the development section as the accompaniment to a wistful melody, which begins abruptly with defiantly hammered chords (in a contraction of the preceding lament) and upwardly broken fanfares. Schubert then returns to the general pause of the exposition as a thematic element three times in succession. These pauses, together with the echo-like repetition of the fanfares leading to silence, create a theatrical tension. The hemiola-like, varied and prolonged lament melody is all the more liberating until the ostinato motif finally leads into the concertante cadenza before the recapitulation with a furious crescendo. Schubert once again ‘dramatises’ the beginning of the recapitulation with the use of a general pause. These pauses are just one of the many associations with which Schubert knows how to play ingeniously. The transformation of the ascending motif of

the second and third bars is representative of this: In the third use, the upbeat quavers are varied into semiquavers. After the secondary theme, these sixteenth notes are placed at the beginning of the bar in a reversal of thematic parameters instead of as an upbeat, and immediately afterwards the descending siciliano head motif from the opening theme now also appears as an ascending motif. As mentioned, these are just a few of the subtleties. A more detailed analysis (including the harmonic references not listed here) of the piano sonatas featured in this recording would go far beyond the scope of this booklet.

The middle movement is a marvellous example of Schubert's outstanding mastery of instrumental-song composition. The solemn simplicity of the song-like melody is contrasted with a thoughtfully paced quaver movement, skilfully cast in a rondo form.

The opening furore of the last movement of the Sonata D 537 is reminiscent of the beginning of the first movement, although the rapidly ascending scales with fermatas and general pauses and a softly sighing motif set as an internal contrast are abruptly halted after just four bars. The large thematic bracket in this sonata is revealed by the ostinato quaver in the bass with which the movement ends - a motif that is also of central importance in the first movement.

Piano Sonata No. 13 in A Major D 664 Op. posth. 120

The Sonata **D 664** also begins with an upbeat, here lively in light A major. However, the cheerful mood shifts as early as the ninth bar when the conventionally chordal quaver accompaniment suddenly appears as knocking repeated quavers, the motif is inverted in the second half of the bar and led chromatically close and the repeated pianissimo quavers in the following bar move into the upper voice like a distant warning. After an ascending triplet transition, the lively dotted motif disappears completely, leaving the musical space to the increasingly threatening repeated notes until the end of the development section.

The development tentatively evokes the opening motif, but as early as the ninth bar a fanfare-like cadence announces the rising cascade of triplets, which are slowed down by two repeated quavers at the end of each bar. A long transition leads back to the mild first theme in the recapitulation. A whole bar of rest, like a breath of fresh air, gives

the opening motif, which is quoted again at the end, a quiet peace.

The Andante that follows continues this calm and is kept very simple. There is nothing threatening about the hesitantly repeated quavers here; they conjure up an enraptured melancholy.

Schubert also uses inversion as a compositional means in the final allegro. The introductory downward-flowing semiquaver figure is soon transformed into upward-leading, fully-composed arpeggios and gains more and more weight throughout the movement. The second part of the head motif is extremely interesting, a quaver followed by a dotted quaver and a semiquaver. This is a reversal of the well-known siciliano motif (dotted quaver followed by a semiquaver and a quaver). And indeed, the original siciliano motif soon appears, initially as a casual transition, before finally assuming thematic dominance towards the end of the exposition, repeated four times with sforzato in a harmonically ascending sequence. This motivic variation is juxtaposed until the end of the movement, in the Siciliano variation rather serious to insistent, in the opening variation quoted again at the end then cheerfully conciliatory.

Piano Sonata No. 17 in D Major D 850 op. 53

The Sonata **D 850** , composed in 1825, opens with a brusque and short chord, immediately followed in the second half of the bar by a furiously repeated quaver fanfare, whose altered repetition further fuels the mood. This energy is discharged in a short triplet sequence, which initially leads only briefly to the opening motif, now modulated to D minor, which is repeated three times in harmonic modulations, only to give way to triplets beginning softly at first, led in octaves, which after four increasingly louder bars lead into the fanfare motif, now mixed with dissonances. The triplets are then shortened in the upbeat and the opening chord is reinforced with a quaver movement, first upwards then downwards, always followed by the insistently repeated quaver fanfares. This fanfare motif then appears surprisingly *subito piano* and is then varied rhythmically almost to a feverish pitch. Suddenly, an *un poco più lento* in *fortissimo* unison puts a grave end to this haunting, but just seven bars later, the triplets continue to be spun hectically until the end of the exposition. The coda at the end of the movement allows the

initial fanfare motif to shine orchestrally in the *poco più mosso*.

The second movement is entitled *Con moto* and is deliberately paced, with a short motif of three upbeat quavers repeated over forty bars, the movement of which is repeatedly stopped by the following sustained dotted crotchet. The following varied shortening of the quavers to semiquavers is countered by a syncopated rhythm, which initially takes on a life of its own, only to evaporate into descant garlands underpinned by the initial motif. After an exchange of registers between these motifs, the head motif and the syncopated motif alternate in the foreground before the movement comes to a close in the coda in a clearly separated sequence - with the head motif in the bass.

The stormy *scherzo* begins with a chanting upbeat, which is immediately interrupted by a hemiola. These four short and energetic onsets are followed by a *piano* passage which delicately mirrors the opening motif. In the second part, the opening motif is alternately taken up with a loud, sweeping gesture and then quietly and pointedly imitated. The *trio* makes time stand still with chorale-like simplicity; this effect is reinforced by surprising fermatas.

Schubert had of course composed programme music with his grandiose Lieder oeuvre. Nevertheless, it is at best a step onto the slippery slope if you want to add images to his instrumental music - this music is too complex to be reduced to descriptions. Nevertheless, such an attempt should be made with the *Rondo* . In the accompanying motif, which begins calmly, one almost inevitably sees a hackney carriage being pulled quietly by two horses. Then a little song begins, whistled by the coachman, which could not be more contented. The horses' temperament increases over time, but the coachman always manages to control them with a friendly and sometimes energetic rein. When the striding accompanying movement stops for long stretches, the coachman seems to pursue his thoughts, but then grabs the reins again as soon as the horses suddenly trot twice as fast towards the stable, only to come to a weary standstill at the end. The coachman quickly whistles the beginning of his little tune and dismounts.

Stephan Siegenthaler

Die Schubertiade - Inbegriff der Romantik und Bühne für Schuberts Klaviersonaten

Schubert und Beethoven waren Zeitgenossen, beide haben in Wien ihre musikalischen Ideen verwirklicht. Allerdings war Beethoven eine Generation älter und stand bereits im Zenit seiner Laufbahn als Schubert seine erste Komposition aufschrieb (1810, Klavierfantasie in G-Dur zu vier Händen). Ein Jahr zuvor hatte Beethoven bereits sein fünftes Klavierkonzert und seine fünfte Sinfonie komponiert.

Bestimmt haben diese Umstände den jungen Franz Schubert stark beeindruckt. Unzweifelhaft war Beethoven als Lichtgestalt der romantischen Musik ein übergrosses Vorbild (E.T.A. Hoffmann sagte über Beethoven: «Beethoven erweckt jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist»).

Schubert hatte seinen ersten öffentlichen Auftritt erst kurz nach seinem 22. Geburtstag am 28. Februar 1819 (also erst in seinem letzten Lebensdrittel!) im Saal des Hotels «Zum Römischen Kaiser» mit «Schäfers Klagelied». In diesem Jahr fanden auch die ersten sogenannten «Abendunterhaltungen» im Haus von Ignaz Sonnleithner statt. Bei diesen Zusammenkünften standen Literatur wie auch Musik im Vordergrund, ab 1821 wurden diese Veranstaltungen als «Schubertiaden» bekannt. Wie der Name besagt, war Franz Schubert der Mittelpunkt dieser Veranstaltungen, dort konnte er seinem erweiterten Freundeskreis seine Kompositionen vorstellen. Allerdings waren diese Veranstaltungen in Bezug auf ihre gesellschaftliche Wirkung nicht zu vergleichen mit den grandiosen Opernaufführungen, die zumeist mit Rossinis Werken besetzt waren und ganz Wien in einen regelrechten «Rossini-Taumel» versetzt hatten. Anstatt in glanzvollem Theaterlicht aufzutreten, sass Schubert im Kerzenschein am Klavier, wo er seinen Freunden seine Lieder und Klaviersonaten vorspielte und bis in die späte Nacht zum Tanz aufspielte.
Man könnte vielleicht annehmen, dass der intime und gesellige Aspekt der Schubertiaden für Franz Schuberts Karriere möglicherweise hemmend war. Da Schubert aber Geselligkeit enorm schätzte, möchte man auch vermuten, dass er sich wohl zufrieden in diese Umstände begeben hatte. Allerdings hatte er den Erfolg auch in der Oper gesucht. 1820 wurden seine Opern «Die Zwillingsbrüder» und

«Zauberharfe» gespielt. Zwar brachte es die «Zauberharfe» im Theater an der Wien auf sieben Aufführungen, aber um in dieser Welt Fuss zu fassen, hätte Schubert wohl eine Kapellmeisterstelle an einem Theater benötigt. Für eine solche Stelle hatte er sich bekanntlich erfolglos bemüht.

Wenn, wie E.T.A. Hoffmann sagt, die Sehnsucht das Wesen der Romantik ist, dann gilt Schubert als Romantiker par excellence. Zweifellos blieb ihm vieles versagt, aber ohne dass seine enorme Eingebungskraft versiegt wäre. Die Vorstellung, dass die Sehnsucht dafür seine Triebfeder war, scheint plausibel.
Während Mozart seine Kompositionen zuweilen auch während Anlässen in Gegenwart von anderen Personen niederschrieb, hatte sich Beethoven, möglicherweise auch durch seine Taubheit bedingt, bei diesem Schaffensakt isoliert. Auch für Schubert war der Rückzug an den Schreibtisch unerlässlich, und wenn man bedenkt, dass gerade in der Biedermeier-Zeit die Emigration ins individuelle Innere die zeittypische Lebensform darstellte (auch aufgezwungen von der Zensurmanie als Folge der Restauration), dann war Schubert zu seiner Zeit eine Art Archetypus des romantischen Menschen.

Kammermusik im kleinen Kreis, Lieder und schliesslich Klaviermusik sind bestens geeignet, diese Sehnsucht nach einer eigenen inneren Welt zu verkörpern.

Klaviersonate a-Moll D 537 Op. post. 164

Der erste Satz der **Sonate D 537** beginnt auftaktig mit einem trunken taumelnden Thema, das mit einer über 11 Takte ununterbrochenen Wiederholung des siciliano-artigen Kopfmotivs in eine Generalpause verebbt. Der dem liedhaft-zarten Seitenthema unterlegte Ostinato-Bass leitet als Begleitung einer wehmütigen Melodie in die Durchführung über, die jäh mit trotzig gehämmerten Akkorden (in einer Verknappung der vorhergehenden Klagemelodie) und aufwärts gebrochenen Fanfaren beginnt. Schubert greift danach die Generalpause der Exposition als thematisches Element gleich dreimal hintereinander wieder auf. Diese Pausen bewirken im Zusammenspiel mit den in die Verstummung führenden, echohaft repetierten Fanfaren eine theatralische Spannung. Umso befreiender ist dann die hemiolische variierte und in die Länge gezogene Klagemelodie, bis schliesslich das Ostinato-Motiv mit einem furiosen Crescendo in die konzertante Kadenz vor der

Reprise mündet. Wiederum «dramatisiert» Schubert den Beginn der Reprise mit dem Einsatz einer Generalpause. Diese Pausen sind nur eine der zahlreichen Assoziationen, mit denen Schubert auf geniale Art zu spielen weiss. Stellvertretend sei hier die Verwandlung des aufsteigenden Motivs des zweiten und dritten Takts genannt: Bei der dritten Verwendung werden die auftaktigen Achtel zu Sechzehntelnoten variiert. Nach dem Seitenthema sind diese Sechzehntelnoten in einer Umkehrung von thematischen Parameter anstatt als Auftakt auf den Taktanfang gesetzt, wobei gleich danach auch das im Eingangsthema absteigende Siciliano-Kopfmotiv nun als aufsteigendes Motiv erscheint. Wie erwähnt, sind dies nur einige der Subtilitäten. Eine detailliertere Analyse (auch der hier nicht aufgeführten harmonischen Bezüge) der in dieser Aufnahme vorliegenden Klaviersonaten würde den Rahmen dieses Booklets bei weitem sprengen.

Der Mittelsatz ist ein wunderbares Beispiel für Schuberts herausragende Meisterschaft der instrumental-gesanglichen Komposition. Die getragene Schlichtheit der liedhaften Melodie wird mit einer nachdenklich schreitenden Achtelbewegung kontrastiert, kunstvoll vollendet in eine Rondoform gegossen.

Der letzte Satz der Sonate D 537 gemahnt in seinem eröffnenden Furor an den Anfang des Kopfsatzes, allerdings werden die rasant aufsteigenden Tonleitern mit Fermaten und Generalpausen und von einem als Binnenkontrast gesetzten leise seufzenden Motiv schon nach vier Takten jäh angehalten. Die grosse thematische Klammer in dieser Sonate erschliesst sich anhand der Ostinato-Achtel im Bass, mit denen der Satz ausklingt - ein Motiv, das auch im ersten Satz zentrale Bedeutung hat.

Klaviersonate No. 13 A-dur D 664 Op. post. 120

Die Sonate **D 664** beginnt auch auftaktig, hier beschwingt in lichtem A-Dur. Die heitere Stimmung kippt aber bereits im neunten Takt, wenn die konventionell akkordisch gehaltene Achtelbegleitung plötzlich als klopfend repetierte Achtel erscheinen, das Motiv in der zweiten Takthälfte umgedreht und chromatisch eng geführt wird und die repetierten pianissimo-Achtel im darauffolgenden Takt wie eine entfernte Warnung in die Oberstimme rücken. Nach

einer triolisch aufsteigenden Überleitung verschwindet die beschwingt punktierte Motivik ganz und überlässt bis zum Ende der Durchführung den musikalischen Raum den immer wie bedrohlicher auftrumpfenden Tonrepetitionen.
Die Durchführung evoziert zaghaft die Eröffnungsmotivik, aber schon im neunten Takt kündigt eine fanfarenartige Kadenz die steigenden Triolenkaskaden an, die jeweils am Taktende von zwei repetierten Achteln gebremst werden. Eine lange Überleitung führt zum milden ersten Thema in der Reprise zurück. Ein ganzer Takt Pause, wie ein Durchatmen, gibt dem zum Schluss nochmals zitierten Eröffnungsmotiv eine stille Ruhe.

Das darauffolgende Andante spinnt diese Ruhe fort und ist ganz schlicht gehalten. Den zögerlich repetierten Achteln haftet hier gar nichts Bedrohliches an, sie zaubern eine entrückte Melancholie herbei.

Auch im Schlussallegro verwendet Schubert die Umkehrung als kompositorisches Mittel. Die einleitende abwärts fliessende Sechzehntelfigur wird bald in aufwärts führende, auskomponierte Arpeggien gewandelt und gewinnt über den ganzen Satz immer wie mehr an Gewicht. Höchst interessant ist der zweite Teil des Kopfmotivs, ein Achtel gefolgt von einem punktierten Achtel und einem Sechzehntel. Dies ist eine Umdrehung des bekannten Siciliano – Motivs (punktierter Achtel gefolgt von einem Sechzehntel und einem Achtel). Und tatsächlich erscheint schon bald das originale Siciliano – Motiv, zuerst beiläufig überleitend, um schliesslich gegen Ende der Exposition mit sforzato viermal repetiert in einer harmonisch aufrückenden Sequenz eine thematische Dominanz zu übernehmen. Diese motivische Variation wird bis zum Schluss des Satzes einander gegenübergestellt, in der Siciliano-Variante eher ernst bis insistierend, in der zum Schluss wieder zitierten Anfangsvariante dann fröhlich konziliant.

Klaviersonate No. 17 D-dur D 850 op. 53

Die 1825 komponierte Sonate **D 850** eröffnet mit einem schroffen und kurzen Akkord, in der zweiten Takthälfte sofort gefolgt von einer furios repetierten Achtelfanfare, deren alterierte Wiederholung die Stimmung weiter anheizt. Diese Energie entlädt sich in eine kurze Triolensequenz, die vorerst nur knapp zum nun nach d-moll modulierten Anfangsmotiv überleitet, das in harmonischen Modulationen dreimal

wiederholt wird, um dann zunächst leise beginnenden, in Oktaven geführten Triolen zu weichen, die nach vier immer lauter werdenden Takten wiederum in das nun mit Dissonanzen versetzte Fanfarenmotiv überleiten. Die Triolen werden dann auftaktig verknappt und der Anfangsakkord wird mit einer zuerst auf- dann abwärts gebundenen Achtelbewegung verstärkt, immer gefolgt von den insistierend repetierten Achtelfanfaren. Dieses Fanfarenmotiv erscheint dann überraschend *subito piano* und wird anschliessend rhythmisch fast ins Fieberhafte variiert. Unvermittelt setzt ein *un poco più lento* im *fortissimo* Unisono diesem Spuk gravitätisch ein Ende, aber bereits sieben Takte danach werden die Triolen bis zum Ende der Exposition hektisch weitergesponnen. Die Coda am Schluss des Satzes lässt das anfängliche Fanfarenmotiv im *poco più mosso* orchestral erstrahlen.

Der zweite Satz, mit *Con moto* überschrieben, ist bedächtig gewandet, mit einem über vierzig Takte wiederholten kurzen Motiv von drei auftaktigen Achteln, deren Bewegung von dem darauf folgenden gehaltenen punktierten Viertel immer wieder gestoppt wird. Der folgenden variierten Verkürzung der Achtel auf Sechzehntel wird ein synkopierter Rhythmus entgegengehalten, der sich zunächst verselbstständigt, um sich dann vom Anfangsmotiv unterlegt in Diskantgirlanden zu verflüchtigen. Nach einem Registertausch dieser Motive steht abwechselnd das Kopfmotiv und das Synkopenmotiv im Vordergrund, um dann in der Coda in klar getrennter Abfolge - mit dem Kopfmotiv im Bass - den Satz ausklingen zu lassen.

Das stürmische *Scherzo* beginnt mit einem skandierenden Auftakt, der sofort hemiolisch unterbrochen wird. Diesen vier kurzen und energischen Anläufen folgt eine im *piano* gehaltene Passage, welche das Anfangsmotiv zart spiegelt. Im zweiten Teil wird wechselweise das Anfangsmotiv mit laut ausholender Geste aufgenommen und sodann leise und pointiert imitiert. Das *Trio* lässt mit choralartiger Schlichtheit die Zeit stillstehen, diese Wirkung wird durch überraschende Fermaten noch verstärkt.

Schubert hatte mit seinem grandiosen Liederschaffen natürlich Programm-Musik komponiert. Dennoch ist es bestenfalls ein Gang aufs Glatteis, wenn man seiner Instrumentalmusik Bilder unterlegen möchte - zu vielschichtig ist diese Musik, um sie auf Beschreibungen zu reduzieren. Trotzdem sei beim *Rondo* ein solcher

Versuch gewagt. Beim gleichmütig beginnenden Begleitmotiv sieht man fast unweigerlich einen Fiaker, der ruhig von zwei Pferden gezogen wird. Dann setzt ein vom Kutscher gepfiffenes Liedchen ein, das zufriedener nicht sein könnte. Die Pferde legen in der Folge an Temperament zu, aber der Kutscher schafft es immer wieder, sie mit freundlichem und mitunter auch energischem Zügeln zu beherrschen. Wenn die schreitende Begleitbewegung über längere Strecken wegfällt, scheint der Kutscher seinen Gedanken nachzugehen, aber dann wieder die Zügel zu ergreifen, sobald die Pferde plötzlich doppelt so schnell dem Stall zu traben, um zum Schluss dort ermattet still zu stehen. Der Kutscher pfeift noch schnell den Beginn seines Liedchens und steigt ab.

Stephan Siegenthaler

FRANZ SCHUBERT (1797 - 1828)

PIANO SONATAS VOL.3

lbs CLASSICAL

Piano Sonata No. 4 in A Minor D 537 Op. posth. 164	21:04
1. I. Allegro, ma non troppo	8:00
2. II. Allegretto quasi Andantino	7:47
3. III. Allegro vivace	5:11
Piano Sonata No. 13 in A Major D 664 Op. posth. 120	19:25
4. I. Allegro moderato	6:58
5. II. Andante	3:59
6. III. Allegro	8:23
Piano Sonata No. 17 in D Major D 850 op. 53	38:49
7. I. Allegro vivace	8:34
8. II. Con moto	11:58
9. III. Scherzo (Allegro vivace) - Trio	9:31
10. IV. Rondo (Allegro moderato)	8:39

YASUYO YANO FORTEPIANO

Recording venue: Church St. Idda · Bauen (Swizerland) · 21-23rd November 2022 · **Music Producer:** Paco Moya
Sound engineer: Cheluis Salmerón · **Mixing & Mastering**: Iberia Studio · **Liner notes**: Stephan Siegenthaler
Fortepiano manufacturer: Christopher Clarke · **Tuning and maintenance**: Paul McNulty
Cover Photos: Anna Carmignola · **Producer**: Gloria Medina · IBS Artist

© 2025 Copyright: IBS Artist · N°Cat: IBS12025 | DL GR 45-2025