



onyx

# SCHUBERT

Piano Sonatas D840 & D850

6 German Dances D820  
Hungarian Melody D817

SHAI  
WOSNER

## FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

### Piano Sonata in C D840 ‘Reliquie’

1	I	Moderato	17.05
2	II	Andante	9.21

### Six German Dances D820

3		Sechs deutsche Tänze · Six danses allemandes	5.21
	I	Tempo giusto: A flat · As-dur · en la bémol majeur	
	II	A flat	
	III	A flat	
	IV	B flat · B-dur · en si bémol majeur	
	V	B flat	
	VI	B flat	

### Hungarian Melody D817

4		Ungarische Melodie · Mélodie hongroise	4.14
---	--	--	------

### Piano Sonata in D D850

		Klaviersonate D-dur · Sonate pour piano en ré majeur	
5	I	Allegro vivace	9.01
6	II	Con moto	12.41
7	III	Scherzo: Allegro vivace	8.42
8	IV	Rondo: Allegro moderato	9.43
		Total timing:	76.23

**Shai Vosner** *piano*

### **‘Avenues of enormous trees to walk in for hours...’**

There is hardly another composer more closely identified with a city than Franz Schubert. A lifelong resident of Vienna, he rarely ventured outside the crowded capital. And although a composer’s creative output isn’t necessarily tied to his life’s circumstances, Schubert’s occasional forays into the Austro-Hungarian countryside were of great personal and musical significance.

The first of these came in the summer of 1818, when Schubert was hired as music tutor to the two daughters of Count Johann Carl Esterházy at the family’s estate in Zseliz, Hungary (now Zeliezovce in Slovakia). At first, this seemed a felicitous opportunity for Schubert to focus on composition, free of material worries, and indeed he composed there extensively. He returned six years later for a second summer and completed some short pieces there, such as the delicate set of German Dances (D820) as well as one of his most important works, the Grand Duo (D812) for piano four hands.

But this time, the detachment from the centre of musical life in that little corner of the Empire and especially the separation from his Viennese circle of friends soon became deeply painful. The poignant, unassumingly titled Hungarian Melody (D817) was also written during his second stay in Zseliz and is dated – like a diary entry – 2 September 1824.

For many composers of this period, including Beethoven, short pieces in folk style or arrangements of actual folk tunes were a convenient and sometimes lucrative means of reaching a wide audience of amateur musicians. In that sense Schubert was no different, having published numerous collections of folk dances. Folk idioms often had a place, too, in more ambitious works. As in Beethoven’s *Pastoral* Symphony, they are often symbols of idyllic existence and harmony with nature.

But in Schubert’s major works, these ‘folk-like’ elements often seem to acquire an inner, more subjective meaning. The apparent *naïveté* of the bucolic dance conflicts with unsettling emotional undercurrents, a tendency especially evident when certain representations of folk music appear within works that are decidedly non-‘pastoral’ in spirit.

One such work is the unfinished Sonata in C major (D840). Written in April 1825, it remained unpublished until 1861, when its mistaken identification as Schubert’s last work earned it the nickname ‘Reliquie’, or relic. The monumental, symphonic first movement, with almost Brucknerian peaks and valleys, starts with an abstract, somewhat subdued statement in unison – an opening characteristic of several important Schubert works such as the ‘Great’ and ‘Unfinished’ Symphonies, the ‘Grand Duo’ and the A minor Piano Sonatas D784 and D845. The tempo marking is unusual – Moderato, rather than the more conventional Allegro moderato – which is one indication that Schubert’s sense of time and narrative is a clear departure from that of his predecessors. Indeed, while the movement retains a clear formal structure, the atmosphere is one of constant searching, a world away from the predetermined course of events of Classical sonata form. The movement’s harmonic twists and turns bring to mind the ongoing journey of the mythical Wanderer – the early-19th-century poetic trope that is central not only to some of Schubert’s most important songs, but to his music in general.

It is in the second movement that the 'folk-like' element comes to the fore. After the opening theme – a melody of restrained grief akin to the Funeral March of Beethoven's 'Eroica' Symphony – a *länder* (an Austrian folk dance in three-time) is heard faintly, as if from a distance. The tension between the two themes leads to dramatic eruptions throughout the movement and is never quite resolved. Instead of a resolution, the *länder* simply seems to have disappeared and at the end of the movement only fragments of the main theme remain.

It has been suggested that this *länder* theme is based on a Swedish Christmas carol ('Nu är det jul igen') which Schubert may have heard from his close friend Franz von Schober, who grew up in Sweden. The similarity, although rather striking, may be coincidental. The tune's real significance lies in the way it is introduced – hushed, in a new, unprepared key. The effect is of a distant memory of other music, a nostalgic reminiscence of an idealized world, a longing for nature and for simplicity, a layer in the Wanderer's consciousness. The place such tunes occupy in Schubert's music seems to anticipate the highly personal use of folk-inspired passages in the music of Mahler and Berg.

Like many of Schubert's other works, this sonata was left incomplete and only the first two movements were fully composed. Soon after, Schubert left for another excursion into the countryside, this time to the region of Upper Austria, together with Johann Michael Vogl, a baritone 29 years his senior who was one of his most important mentors and advocates. Throughout the summer of 1825, the two stayed and performed in various towns along the way such as the cliffside resort of Bad Gastein, where the Sonata in D major (D850) – one of Schubert's greatest works – was composed.

In an unfinished letter to his brother in Vienna, Schubert, relishing a precious period of good health, ecstatically describes the wondrous beauty of the region. 'Think of meadows and fields like so many carpets of the finest colours,' he writes, and 'avenues of enormous trees to walk in for hours, all enclosed by ranges of the highest mountains as far as the eye can reach.' There seems to be a palpable connection between the natural splendour of the rural surroundings and the soundscape of the sonata, which contains both some of the most exuberant and most introverted music Schubert ever wrote.

Folk imagery seems to occupy a special place in the work's musical language: the tarantella-like rhythmic verve of the first movement, the various 'yodelling' themes, the lilt of *länder* tunes in the Scherzo, all appear like episodes in a Wanderer's great journey.

Each of the four movements is dominated by a distinct rhythmic pattern. The whirlwind first movement with its brassy fanfares and swirling triplet runs is perhaps unparalleled in its torrential energy among Schubert's first movements. Indeed, Schubert seems to use such rhythmic propulsion more usually at the conclusion of works – as in the final movements of the last two string quartets (D810 and D887) and the C minor Piano Sonata (D958).

By contrast, the expansive second movement starts almost meekly, as if in mid-sentence. Its steady, inexorable tread is based on a single rhythmic pattern of three upbeats and a downbeat, out of which Schubert gradually develops an astonishing arc of gestures, from the intimate to the sublime.

The earthy Scherzo is driven by its own rhythmic pattern, with characteristic accents on weak beats. Some of its melodies almost seem to be quoting familiar folk tunes. The movement is extremely vigorous, almost defiant, but instead of ending with a bang, the coda brings back an echo of the ländler tune for the last time and gently fades into the finale.

This sets up the closing Rondo as an ethereal epilogue to the whole piece. The whistle-like theme with its tick-tock accompaniment is ornamented with each return. In its third and final appearance the melody's rhythmic contour is blurred and we hear merely a veiled recollection of the opening, extending into a coda, reaching ever higher. Instead of conventionally letting the final chord fill the entire last bar, Schubert specifically writes a half-bar rest after it, ending the work in silence. It is as if the music – rather than terminating – simply dissipates; as if with silence, the death of sound, comes also the inevitable end of the Wanderer's metaphoric journey.

© Shai Vosner, 2011

#### „... stundenlange Alleen von ungeheueren Bäumen ...“

Kaum ein Komponist wird so sehr mit einer einzigen Stadt identifiziert wie Franz Schubert. Er verbrachte praktisch sein ganzes Leben in Wien und verließ kaum einmal die bevölkerte Metropole. Während nun das Schaffen eines Komponisten nicht zwangsläufig im direkten Zusammenhang mit seinen Lebensumständen steht, waren die Ausflüge, die Schubert gelegentlich aufs österreichisch-ungarische Land unternahm, sowohl menschlich wie auch musikalisch von großer Bedeutung.

Den ersten dieser Ausflüge unternahm Schubert im Sommer 1818, nachdem ihn Graf Johann Carl Esterházy verpflichtet hatte, seinen beiden Töchtern auf dem ungarischen Familiensitz in Zseliz (dem heute slowakischen Želiezovce) Musikunterricht zu erteilen. Zunächst schien das eine günstige Gelegenheit, sich ohne materielle Sorgen aufs Komponieren zu verlegen, und tatsächlich widmete sich Schubert ausgiebig seinem Schaffen. Als er sechs Sommer später noch einmal nach Zseliz kam, vollendete er dort mehrere kleine Stücke wie etwa die köstliche Kollektion Deutscher Tänze (D820) und eines seiner wichtigsten Werke, das *Grand Duo* (D812) für Klavier zu vier Händen.

Diesesmal aber machte sich in diesem entlegenen Winkel des Kaiserreiches die Distanz vom Zentrum des musikalischen Lebens nachteilig bemerkbar. Vor allem vermisste Schubert seinen Wiener Freundeskreis schon bald sehr schmerzlich. Die eindringliche, anspruchslos als *Ungarische Melodie* betitelte Komposition D817 ist in der Art eines Tagebucheintrags auf den 2. September 1824 datiert und entstand gleichfalls während des zweiten Aufenthalts in Zseliz.

Viele Komponisten bis hin zu Beethoven sahen damals in kurzen, volkstümlichen oder nach tatsächlichen Volksliedern arrangierten Stücken eine einfache und oft lukrative Möglichkeit, große Kreise von Amateurmusikern zu erreichen. Schubert bildete in diesem Sinne keine Ausnahme und publizierte seinerseits

etliche Volkstanz-Sammlungen. Melodien im Volkston fanden oft auch ihren Weg in anspruchsvolle Werke, wo sie, wie beispielsweise in Beethovens *Pastorale*, oft als Symbole für ein idyllisches Leben und den Einklang mit der Natur stehen.

In Schuberts großen Werken scheinen diese „folkloristischen“ Elemente oft eine eher innerliche und subjektive Bedeutung anzunehmen. Die scheinbare Naivität des bukolischen Tanzes liegt im Widerstreit mit beunruhigenden emotionalen Unterströmungen, was besonders offensichtlich wird, wenn bestimmte volksmusikalische Aspekte in Werken von ganz entschieden nicht-pastoralem Geiste auftreten.

Solch ein Werk ist die unvollendete Sonate C-dur D840. Sie entstand im April 1825. Als man sie schließlich 1861 veröffentlichte, hielt man sie irrtümlicherweise für Schuberts letztes Werk und gab ihr demzufolge den Beinamen „Reliquie“. Der monumentale sinfonische Kopfsatz mit seinen beinahe Bruckner'schen Höhen und Tiefen beginnt mit einem abstrakten, etwas verhaltenen Unisono von derselben Art, wie es als Einleitung auch in der großen C-dur-Sinfonie, der „Unvollendeten“, den beiden a-moll-Klaviersonaten (D784 und D845) und anderen wichtigen Werken Schuberts anzutreffen ist. Ungewöhnlich ist die Tempoangabe: Anstelle des üblicheren *Allegro moderato* steht hier lediglich ein *Moderato*, was darauf hinweist, dass sich Schuberts zeitliches und narratives Empfinden deutlich von dem seiner Vorgänger unterscheidet. Ohne dass die formale Struktur des Satzes verunklart würde, ist die durchweg vorherrschende Stimmung einer ständigen Suche doch Welten vom abgesteckten Verlauf dessen entfernt, was sich in der klassischen Sonatenform ereignete. Die harmonischen Drehungen und Wendungen des Satzes erinnern an die unendliche Reise des mythologischen Wanderers – dieses poetische Sinnbild des frühen 19. Jahrhunderts, das nicht allein in einigen der wichtigsten Lieder Schuberts, sondern in seiner Musik ganz generell eine zentrale Rolle spielt.

Im zweiten Satz tritt dann das „folkloristische“ Element in den Vordergrund. Nach dem Einleitungsthema – einer Melodie von verhaltener Trauer, die dem Trauermarsch aus Beethovens „*Eroica*“ nicht unähnlich ist – erklingt wie aus der Ferne ein zarter Ländler (ein österreichischer Volkstanz im Dreivierteltakt). Die Spannung zwischen den beiden Themen führt während des gesamten Satzes zu dramatischen Ausbrüchen und wird sich nie völlig auflösen. Statt dessen scheint der Ländler schlicht verschwunden zu sein, während am Ende des Satzes nur noch Fragmente des Hauptthemas übrigbleiben.

Man hat vermutet, dass das Thema des Ländlers auf das schwedische Weihnachtslied „Nu är det jul igen“ zurückginge, das Schubert möglicherweise von seinem guten Freunde Franz von Schober hätte hören können, der in Schweden aufgewachsen war. Die Ähnlichkeit ist wirklich auffallend, könnte aber auch ein bloßer Zufall sein. Die eigentliche Bedeutung der Melodie liegt jedenfalls in ihrem Auftreten selbst, das auf verhaltene Weise in einer neuen, unvorbereiteten Tonart erfolgt und daher wie die ferne Erinnerung an eine fremde Musik erscheint, wie die nostalgische Reminiszenz einer idealen Welt, die Sehnsucht nach natürlicher Einfachheit – mithin als eine Schicht im Bewusstsein des Wanderers. Die Rolle, die derartige Melodien bei Schubert spielen, nimmt gewissermaßen den höchst individuellen Einsatz folkloristischer Passagen im Schaffen Gustav Mahlers und Alban Bergs vorweg.

Schubert hinterließ dieses und viele andere Werke unvollständig. Nur die beiden ersten Sonatensätze wurden komplett ausgeführt. Bald darauf unternahm er eine weitere Landpartie, die ihn jetzt mit dem 29 Jahre älteren Bariton Johann Michael Vogl, einem seiner wichtigsten Mentoren und Anwälte, nach Oberösterreich führte. Den Sommer des Jahres 1825 verbrachten die beiden in mehreren Städten entlang ihrer Reiseroute, wo sie verschiedentlich auch musizierten. Unter anderem machten sie in dem Gebirgskurort Bad Gastein Station, wo Franz Schubert seine Sonate D-dur (D850), eines seiner größten Werke, komponierte.

In einem unvollendeten Brief an seinen in Wien lebenden Bruder beschreibt Schubert, der damals gerade bei bester Gesundheit war, ganz begeistert die wunderbare Landschaft: „Denke Dir Wiesen und Äcker, wie eben so viele Teppiche von den schönsten Farben, dann die herrlichen Massen, die sich wie Bänder um sie herumschlingen, und endlich stundenlange Alleen von ungeheueren Bäumen, dieses Alles von einer unabsehbaren Reihe von den höchsten Bergen umschlossen, als wären sie die Wächter dieses himmlischen Thals, denke Dir dieses, so hast Du einen schwachen Begriff von seiner unaussprechlichen Schönheit.“ Anscheinend gibt es eine direkte Beziehung zwischen den Naturschönheiten des Landes und der klanglichen Erscheinung der Sonate, in der Schubert einige seiner überschwinglichsten, aber auch einige seiner innerlichsten Gedanken zusammengefasst hat.

Die folkloristische Bilderwelt scheint dabei in der musikalischen Sprache des Werkes einen besonderen Platz einzunehmen: Der tarantella-artige, schwungvolle Rhythmus des Kopfsatzes, die verschiedenen Jodler, die wiegenden Ländlermelodien des Scherzos – all das wirkt wie Episoden der großen Wanderschaft.

Jeder der vier Sätze wird von einem eigenen rhythmischen Muster beherrscht. Der stürmische erste Satz mit seinen blechbläserhaften Fanfaren, seinen wirbelnden Triolenläufen und seiner mitreißenden Energie dürfte unter Schuberts Sonatenkopfsätzen einzigartig sein. Eher wird man bei Schubert einen derartigen rhythmischen Antrieb am Ende eines Werkes finden, beispielsweise in den Finalsätzen der beiden letzten Streichquartette (D810 und D887) oder der Klaviersonate in c-moll (D958).

Demgegenüber beginnt der ausgedehnte zweite Satz beinahe sanftmütig und wie mitten in einer Rede. Sein stetiger, unerbittlicher Schritt fußt auf einem einzigen, aus drei auftaktigen Noten und der nachfolgenden *Eins* bestehenden Rhythmus-Schema, aus dem Schubert nach und nach eine bemerkenswerte Vielfalt an Gesten entwickelt, die den Bogen vom Intimen bis zum Erhabenen schlagen.

Das bodenständige Scherzo bezieht seinen Antrieb wiederum aus einem eigenen rhythmischen Muster, in dem charakteristische Akzente auf die schwachen Takteile fallen. Einige Melodien wirken beinahe wie Zitate vertrauter Volkslieder. Extrem heftig und beinahe trotzig ist dieser Satz, doch er endet nicht mit einem letzten Schlag, sondern vielmehr mit einer Coda, in der noch einmal die Ländlerweise nachhallt, die dann zart ins Finale hinüberklingt.

Das Schlussrondo ist nun als ätherischer Epilog des gesamten Werkes gestaltet. Zum Pendelschlag der Begleitung ertönt ein quasi gepiffenes Couplet, das bei jeder Wiederholung ornamentiert wird. Bei ihrem dritten und letzten Erscheinen ist die rhythmische Kontur dieser Melodie verschleiert, und wir hören nur noch

eine undeutliche Erinnerung an den Beginn des Satzes, die sich zu einer immer höher aufsteigenden Coda erweitert. Schubert füllt den letzten Takt nicht nach konventioneller Art mit dem Schlussakkord aus, sondern schreibt ausdrücklich eine halbtaktige Pause vor, so dass das Werk also in der Stille endet. Es ist, als ob die Musik nicht aufhörte, sondern einfach verschwindet – als ob mit dem Schweigen, mit dem Tod des Klanges, auch die metaphorische Reise des Wanderers ihr unvermeidliches Ende fände.

**Shai Wosner**

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

### « Des avenues d'arbres énormes où marcher pendant des heures... »

Il n'est guère de compositeur plus étroitement identifié à une ville que Franz Schubert. Il vécut en effet toute sa vie à Vienne et s'éloigna rarement de la capitale grouillante d'habitants. Et bien que l'œuvre d'un compositeur ne soit pas nécessairement liée aux circonstances de sa vie, les séjours occasionnels de Schubert dans la campagne austro-hongroise furent d'une grande importance personnelle et musicale.

Il fit le premier d'entre eux à l'été de 1818, lorsqu'il fut engagé comme précepteur musical des deux filles du comte Johann Carl Esterházy dans la propriété familiale à Zseliz, en Hongrie (aujourd'hui Želiezovce en Slovaquie). Au départ, cela semblait une occasion propice pour se concentrer sur la composition, libre des soucis matériels, et il y composa de fait abondamment. Il y retourna six ans plus tard pour un deuxième été et y acheva quelques pièces brèves, telle la délicate série de Danses allemandes (D.820), ainsi que l'une de ses œuvres les plus importantes, le Grand Duo (D.812) pour piano à quatre mains.

Mais, cette fois, le fait d'être éloigné du centre de la vie musicale dans ce petit coin de l'empire et surtout d'être séparé de son cercle d'amis viennois se révéla bientôt profondément douloureux. La poignante *Mélodie hongroise* (D.817), au titre modeste, fut également écrite lors de son séjour à Zseliz et est datée – telle une note dans un journal intime – du 2 septembre 1824.

Pour beaucoup de compositeurs de cette époque, dont Beethoven, les pièces brèves dans le style populaire ou les arrangements d'airs populaires véritables étaient un moyen commode et parfois lucratif de toucher un public plus large de musiciens amateurs. À cet égard, Schubert n'était pas différent, puisqu'il publia de nombreux recueils de danses populaires. Le langage populaire trouvait souvent sa place, aussi, dans les œuvres plus ambitieuses. Comme dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven, ce sont souvent des symboles d'existence idyllique et d'harmonie avec la nature.

Mais dans les œuvres majeures de Schubert, ces éléments « populaires » semblent souvent revêtir une signification intime, plus subjective. L'apparente naïveté de la danse bucolique est en conflit avec les troublants courants émotionnels sous-jacents – tendance particulièrement évidente lorsque certaines représentations de musique populaire apparaissent dans des œuvres conçues dans un esprit résolument non « pastoral ».



L'une de ces œuvres est la Sonate inachevée en *ut* majeur (D.840). Écrite en avril 1825, elle resta inédite jusqu'en 1861, où, considérée à tort comme la dernière œuvre de Schubert, elle fut surnommée « Reliquie » (relique). Le premier mouvement, monumental, symphonique, avec des sommets et des vallées quasi brucknériens, commence par un énoncé abstrait, quelque peu contenu, à l'unisson – début caractéristique de plusieurs œuvres importantes de Schubert comme la « Grande » Symphonie et l'« Inachevée », le « Grand Duo » et les Sonates pour piano en *la* mineur D.784 et D.845. L'indication de tempo est inhabituelle – *Moderato*, plutôt que l'*Allegro moderato* plus conventionnel –, ce qui est un indice de ce que le sens du temps et du récit de Schubert s'éloigne clairement de celui de ses prédécesseurs. En effet, alors que le mouvement conserve une structure formelle claire, l'atmosphère est celle d'une quête constante, à des mondes de distance du cours prédéterminé des événements dans la forme sonate classique. Les tours et détours harmoniques du mouvement rappellent le continu déplacement du mythique *Wanderer*, ou Voyageur – trope poétique du début du XIX<sup>e</sup> siècle qui occupe une place centrale non seulement dans certains des lieder les plus importants de Schubert, mais dans sa musique en général.

C'est dans le deuxième mouvement que l'élément « populaire » passe au premier plan. Après le premier thème – une mélodie d'un chagrin retenu, proche de la Marche funèbre de la Symphonie « Eroica » de Beethoven – on entend vaguement un *ländler* (danse populaire autrichienne de mesure ternaire), comme de loin. La tension entre les deux thèmes conduit à des éruptions dramatiques tout au long du mouvement et n'est jamais tout à fait résolue. Au lieu d'une résolution, le *ländler* semble simplement avoir disparu, et à la fin du mouvement il ne reste que des fragments du thème principal.

On a dit que ce thème de *ländler* était fondé sur un Noël suédois (« Nu är det jul igen ») que Schubert pourrait avoir entendu de son ami intime Franz von Schober, qui avait grandi en Suède. Mais la similitude, bien qu'assez frappante, pourrait aussi être fortuite. La véritable signification de la mélodie tient à la manière dont elle est introduite – murmurée, dans une nouvelle tonalité, non préparée. L'effet est comme le souvenir lointain d'une autre musique, le rappel nostalgique d'un monde idéalisé, un désir de nature et de simplicité, une strate dans la conscience du Voyageur. La place que ces airs occupent dans la musique de Schubert semble préfigurer l'emploi extrêmement personnel de passages d'inspiration populaire dans la musique de Mahler et de Berg.

Comme beaucoup d'autres œuvres de Schubert, cette sonate fut laissée inachevée, et seuls les deux premiers mouvements furent complètement composés. Peu de temps après, Schubert partit pour une autre excursion à la campagne, cette fois en Haute-Autriche, en compagnie de Johann Michael Vogl, baryton qui avait vingt-neuf ans de plus que lui et qui fut l'un de ses avocats et de ses mentors les plus importants. Tout au long de l'été de 1825, les deux hommes séjournèrent et se produisirent dans différentes villes en route, notamment à Bad Gastein, station thermale montagnarde, où fut composée la Sonate en *ré* majeur (D.850) – l'une des plus grandes œuvres de Schubert.

Dans une lettre inachevée à son frère à Vienne, Schubert, profitant d'une période précieuse de bonne santé, décrit avec enthousiasme la merveilleuse beauté de la région. « Imagine les prés et les champs comme autant de tapis des plus belles couleurs », écrit-il, « et des avenues d'arbres énormes où marcher pendant des heures, le tout cerné par des chaînes de très hautes montagnes, aussi loin que porte le regard. » Il semble y avoir un lien palpable entre la splendeur naturelle du cadre rural et le paysage sonore de la sonate, qui contient certaines des pages les plus exubérantes, mais aussi certaines des plus introverties, que Schubert ait jamais écrites.

Les images de la musique populaire semblent occuper une place spéciale dans le langage musical de l'œuvre: la verve rythmique, proche de la tarentelle, du premier mouvement, les divers thèmes « yodlés », le balancement des airs de *länder* dans le Scherzo, tout cela apparaît comme autant d'épisodes dans le grand parcours du Voyageur.

Chacun des quatre mouvements est dominé par une formule rythmique distincte. Le premier mouvement tourbillonnant avec ses fanfares cuivrées et ses traits tournoyants en triolets est probablement sans équivalent, dans son énergie torrentielle, au sein des premiers mouvements de Schubert. Du reste, Schubert semble utiliser ce genre de propulsion rythmique plus habituellement à la conclusion des œuvres – comme dans le finale des deux derniers quatuors à cordes (D.810 et D.887) et de la Sonate pour piano en *ut* mineur (D.958).

Par contraste, l'expansif deuxième mouvement débute presque timidement, comme au beau milieu d'une phrase. Son allure régulière, inexorable, est fondée sur un unique motif rythmique de trois levées et un temps fort, à partir duquel Schubert développe progressivement une étonnante courbe de gestes, de l'intime au sublime.

Le truculent Scherzo est mu par son propre motif rythmique, avec des accents caractéristiques sur les temps faibles. Certaines de ses mélodies semblent presque citer des airs populaires familiaux. Le mouvement est extrêmement vigoureux, presque provocant, mais au lieu de se terminer dans un éclat, la coda ramène un écho de l'air de *länder* pour la dernière fois et se fond délicatement dans le dernier mouvement.

Cela fait du Rondo conclusif un épilogue éthéré à l'ensemble de l'œuvre. Le thème tel un sifflement avec son tic-tac d'accompagnement est orné à chaque retour. Lors de sa troisième et dernière apparition, le contour rythmique de la mélodie est brouillé, et on entend simplement un souvenir voilé du début, qui se prolonge dans une coda montant de plus en plus haut. Au lieu de laisser de manière conventionnelle l'accord final occuper toute la dernière mesure, Schubert note spécifiquement un silence d'une demi-mesure ensuite, terminant l'œuvre dans le silence. C'est comme si la musique – au lieu de s'achever – se dissipait simplement; comme si avec le silence, la mort du son, venait aussi la fin inévitable du voyage métaphorique du *Wanderer*.

**Shai Wosner**

Traduction : Dennis Collins

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producer: Simon Kiln

Balance engineer: Mike Clements

Piano technician: Peter Salisbury

Piano: Steinway Model D, no.235

Recording location: Wyastone Concert Hall, Wyastone Leys, Monmouth, 11–13 January 2011

Cover photo: Marco Borggreve

Design: Shaun Mills for WLP Ltd 

[www.shaiwosner.com](http://www.shaiwosner.com)

[www.opus3artists.com](http://www.opus3artists.com)

[www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com)

 onyx

Also available on ONYX



ONYX 4055

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



ONYX 4054

**Brahms: Viola II**  
**Clarinet Quintet · String Quintet op.111 · Songs**  
**Maxim Rysanov · Alice Cootte · Ashley Wass**



ONYX 4066

**Schubert · Berg: String Quartets**  
**Kuss Quartet**



ONYX 4060

**Mendelssohn: Violin Concerto · Octet**  
**James Ehnes · Philharmonia Orchestra · Vladimir Ashkenazy**

[www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com)

ONYX 4073