

**20.10.** 2019 19:00  
Grand Auditorium  
Dimanche / Sonntag / Sunday  
**Récital de piano**

**Mitsuko Uchida** piano

**Franz Schubert** (1797–1828)

*Sonate N° 7 Es-Dur (mi bémol majeur) op. 122 D 568 (1817)*

*Allegro moderato*

*Andante molto*

*Menuetto: Allegretto*

*Allegro moderato*

30'

*Sonate N° 14 a-moll (la mineur) op. 143 D 784 (1823)*

*Allegro giusto*

*Andante*

*Allegro vivace*

20'

—

*Sonate N° 20 A-Dur (la majeur) D 959 (1828)*

*Allegro*

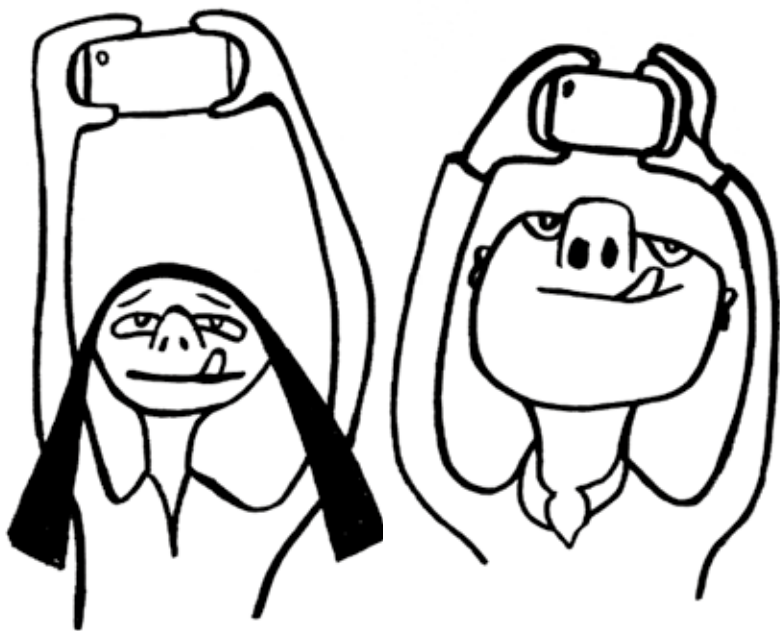
*Andantino*

*Scherzo: Allegro vivace – Trio: Un poco più lento*

*Rondo: Allegretto*

33'

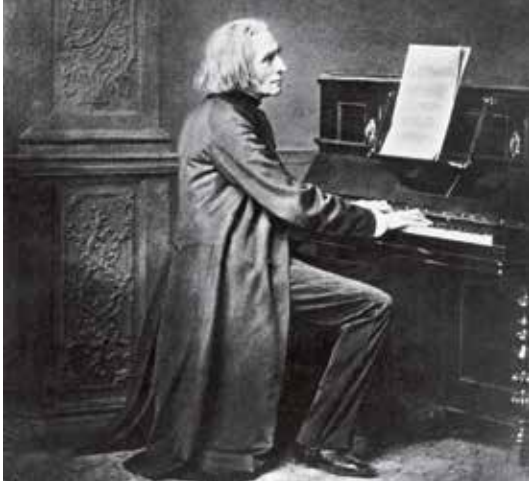
# D'Knipserten



« Schubert est vis-à-vis de Beethoven comme un enfant qui joue sans souci entre les jambes du géant. »

Corinne Schneider (2015)

Les *Sonates pour piano* de Franz Schubert ne remportent que très peu de succès au concert après la disparition du compositeur, entre 1830 et 1914. Moins démonstratives que celles de Beethoven, elles ne répondent pas au déchaînement à la fois dramatique et théâtral du genre cultivé durant cette période. Elles sont toutefois défendues par Franz Liszt (1811–1886) qui en réalise une édition annotée à la fin des années 1860 afin d'en revivifier la diffusion. Dans sa correspondance avec l'éditeur Sigmund Lebert qu'il réussit à convaincre de cette publication, le grand virtuose dénonce la négligence de ses contemporains : « *Nos pianistes ne soupçonnent guère le trésor superbe que recèlent les compositions pour piano de Schubert* ». À la même époque, Charles-Valentin Alkan, qui jouait notamment la *Sonate en sol majeur D 894*, est l'un des rares pianistes parisiens à défendre ce répertoire au concert. Ce n'est qu'à partir des années 1920, notamment avec les initiatives d'Artur Schnabel, que les sonates de Schubert commencent à irriguer les programmes de concerts. En 1928, Katherine Bacon exécute onze sonates à New York ; Aitken Wabster puis Louis Kremer réalisent les premières exécutions publiques de l'intégralité des sonates (respectivement à New York en 1938 et à Londres en 1945) ; les enregistrements de ce corpus d'œuvres n'ayant lieu qu'après la Seconde Guerre mondiale. Enfin, un tournant décisif s'opère dans les années 1960 avec Wilhelm Kempff. L'un des plus grands interprètes de Beethoven révélait enfin les richesses cachées du pianisme



Franz Liszt réalise une édition annotée des sonates pour piano de Schubert à la fin des années 1860 afin d'en revivifier la diffusion.

photo: Edgar Hanfstaengl, vers 1869

schubertien : « *Vu le caractère surtout lyrique et épique des Sonates de Schubert, écrit-il en 1970, se posent des problèmes que Beethoven nous épargne, lui qui, avec sa manière virile d'organiser son œuvre, s'adresse à nous dans une langue lapidaire. [...] Pas d'angles, pas d'arêtes vives chez Schubert. La fluidité, le jaillissement ininterrompu, tant chantés dans ses lieder, étaient une partie de son être.* »

La réception des *Sonates pour piano* de Schubert s'est donc d'abord forgée à l'ombre de la production beethovenienne. Dans la confrontation systématique à laquelle se livraient les commentateurs, autant que les pianistes d'ailleurs, Schubert se trouvait systématiquement déprécié au vu des canons esthétiques du temps qui privilégiaient notamment la combinatoire dynamique des développements, le schéma dramaturgique attendu de « tension/détente » ou le discours linéaire de l'accumulation de la tension jusqu'au point culminant avant la relâche. Une décennie après la disparition des deux maîtres viennois, Robert Schumann semble être le seul à admirer l'étonnante et géniale indépendance que Schubert avait su garder vis-à-vis des trente-deux sonates de Beethoven : « *Quiconque a tant soit peu de sentiment et de culture reconnaîtra et distinguera dès les premières pages Beethoven et Schubert. [...] Schubert est vis-à-vis de Beethoven comme un enfant qui joue sans souci entre les jambes du géant. [...] Il est le plus hardi et le plus libre*

*d'esprit parmi les musiciens modernes.* » (1838) Plus près de nous, il faut attendre les travaux d'Alfred Einstein pour qu'une totale reconnaissance de l'autonomie stylistique de Schubert s'impose dans le milieu de la musicologie : « *Le piano est pour Schubert un tout autre instrument que pour Beethoven ou même Weber. Il est pour lui l'organe du langage le plus personnel, de l'intimité, et cela non seulement dans les formes mineures, comme le Moment musical, l'Impromptu, le Scherzo, mais aussi dans les formes plus importantes, comme la Sonate.* » (1951) Voyage immobile plongeant au cœur de l'intimité, la production de Schubert dans le genre de la sonate développe une dramaturgie propre, un théâtre onirique de l'instant, en fin de compte remarquablement peu influencée par Beethoven.

Les dates portées par la main de Schubert sur les partitions achevées, les ébauches ou les fragments de sonates montrent que l'intérêt du compositeur pour ce genre n'a pas été continu. **Il travaille en effet à la sonate par à-coups, au cours de trois périodes intensives** mais relativement courtes : tout d'abord en 1815/16 (il débute dans le genre, avec beaucoup de pièces inachevées) ; puis en 1817–1819 (où il compose sept sonates) ; en 1825/26 (où naissent trois sonates et une fantaisie-sonate) et enfin à la fin de l'été 1828 (les trois dernières sonates).

Ce n'est qu'à partir du groupe de sonates de 1825/26 qu'il songe à la diffusion en publiant en 1826 la *Sonate en la mineur D 845* (composée en mai 1825) sous le titre de « *Première Grande Sonate* » alors qu'il s'agissait de sa seizième tentative dans le genre. De son vivant, Schubert ne publiera en fin de compte que trois de ses sonates...

[...]

*Docteur en musicologie et ancienne élève du Conservatoire de Paris en esthétique et en histoire de la musique, Corinne Schneider vient de publier un ouvrage sur La Musique des voyages (Fayard/Mirare, 2019). Elle est actuellement productrice à Radio France du « Bach du dimanche » de 7h à 9h sur France Musique.*

# Trois sonates de Schubert : *D 568, D 784, D 959* spatialisation pianistique et dramaturgie

Coline Pesnot

Associé à la généalogie romantique allemande (Schumann/Brahms/Mendelssohn...), Schubert meurt toutefois un an seulement après Beethoven que l'on rattache plus volontiers au style classique. L'ambivalence entre classicisme et modernité, omniprésente dans l'œuvre pour piano de Schubert, s'exprime en particulier dans ces trois sonates. Dispersées dans la vie et l'œuvre de Schubert, celles-ci incarnent trois périodes séparées. Très différentes dans l'expression, elles sont pourtant liées par la plume et la personnalité du compositeur, sous un aspect qui sera ici évoqué plus que les autres : la spatialisation du son. L'écriture pianistique est envisagée de manière extrêmement moderne, à la fois fine et orchestrale. On y trouve une virtuosité typique de l'évolution de la place du piano et de l'interprète au 19<sup>e</sup> siècle, des expérimentations de textures héritées de Beethoven, mais aussi une conception par couches, par plans sonores, qui sera explorée par Debussy quasiment un siècle plus tard ! On s'attachera ici à montrer la manière dont l'écriture de Schubert illustre ce que l'on attendait du piano lors de sa création, la manière dont le bouleversement entrepris par Beethoven irrigue les sonates de Schubert et enfin à montrer ce qui fait la spécificité de Schubert dans le traitement du son et de la résonance.



Lithographie de Franz Schubert par Joseph Teltscher, 1826

### **Une écriture très pianistique**

Pourquoi le clavecin et le clavicorde ne suffisaient-ils plus ? Lorsque le pianoforte est inventé, à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, c'est pour, comme son nom l'indique (de *piano*, doucement, et *forte*, fort), pouvoir faire des variations de nuances. Le piano permet désormais de montrer son expressivité grâce au toucher, tantôt brutal, tantôt doux. La *Sonate en la mineur D 784* de Schubert, plus que les autres, est structurée par ces contrastes d'écriture. Le caractère dépouillé et le rythme de marche, installés dès les premières mesures, restent omniprésents bien que discontinus, tout au long de la sonate. Certains passages plus lyriques ou apaisés interviennent, rapidement interrompus par l'inéluctable marche. L'auditeur a le sentiment de juxtapositions brutales, sans réconciliation possible.

Le piano, c'est aussi la parfaite maîtrise du toucher et de la résonance. Celle-ci étant moindre grâce aux étouffoirs, on peut aussi jouer plus de notes, plus rapides, au son toujours égal. Cela s'entend dans l'écriture fluide de Schubert et sa volonté de créer un continuum de notes liées. Dans la *Sonate en la majeur D 959*, Schubert met en valeur l'incroyable paradoxe de son écriture : entre contrastes brusques, oppositions fatales, et écriture légère,



virtuose. Les mêmes rythmes apparaissent tour à tour martiaux ou au contraire vecteurs de liberté. Juste après le thème principal commence un flux, comme une cascade descendante, qui trouve son apogée au sein de la partie centrale. Dans la *Sonate en mi bémol majeur D 568*, le thème du dernier mouvement apparaît aussi très expressif, déployé sur une nappe sonore créée par des notes fondues grâce à la pédale. Dans le troisième mouvement de la *Sonate en la mineur D 784*, deux voix se poursuivent au fil d'une alternance frénétique entre un refrain et un couplet, ce qui n'est pas sans rappeler les fugues de Bach avec cependant une liberté d'écriture permettant davantage d'expressivité romantique.

### **L'influence de Beethoven**

Lorsque Beethoven s'empare du jeu pianistique, celui-ci est encore assujéti à la mode classique. Il en bouleverse les codes et y apporte plusieurs éléments : d'une part, d'un point de vue dramatique, le jeu pianistique ne se veut plus serein. Des frissons, des tremblements et une certaine obscurité se dégagent désormais. De même, dans les *Sonates D 784* et *D 568*, des trémolos dans le grave du piano interviennent fréquemment. Dans la *Sonate D 784* plus particulièrement, une sorte de frisson mystérieux va devenir le matériau à part entière, dans le premier puis surtout dans le deuxième mouvement.

D'autre part, sur un plan technique, Beethoven élargit l'ambitus du piano et la répartition de la musique entre les deux mains. Celles-ci vont désormais avoir des rôles autonomes et gratifiants, où la main gauche n'est plus seulement là pour les graves et pour accompagner la main droite chargée de la mélodie. Désormais, comme les différents pupitres d'un orchestre, main droite et main gauche se répondent, se passent la mélodie et les formules d'accompagnement. Dans la *Sonate D 568* également, un thème entier est joué à la main gauche (en ré bémol majeur, au milieu de la première partie) et ne perd pas pour autant en éclat. La main droite joue une formule d'accompagnement faisant résonner le thème. Concernant l'ambitus, la *Sonate en la mineur D 784* en montre pour sa part le plus spectaculaire élargissement. Certains passages ne sont joués que dans les graves du piano, d'autres dans l'aigu, parfois les deux à la fois.

### **La spécificité de Schubert**

Où réside donc la spécificité de Schubert au-delà de ces lourds héritages ? Tout d'abord, il transforme de manière virtuose la tradition du *Sturm und Drang* qui insufflait un mouvement dramatique au style galant. Le drame prend plusieurs formes : il peut être dans les contrastes évoqués plus tôt, mais surtout dans le caractère lancinant des mouvements lents. Dans les *Sonates D 568* et *D 959*, les mouvements lents sont extrêmement expressifs et consistent en une répétition désespérée du même thème varié.

Dans la *Sonate D 568*, au début du deuxième mouvement, la mélodie se déploie dans un petit espace. La partie centrale commence par la répétition d'un petit motif simple. Commence ensuite un jeu de questions/réponses entre le grave, le médium et l'aigu. Au retour du premier thème, le dépouillement désespéré a fait place à un remplissage expressif, comme pour le soutenir et lui répondre.

Dans la *Sonate D 959*, le premier thème du deuxième mouvement possède des airs de barcarolle avec sa métrique ternaire, sa tonalité mélancolique et son instabilité harmonique. Rapidement, il est repris amplifié. Il réapparaît plusieurs fois, à peine varié, ce qui apporte un caractère obsessionnel et étouffant. S'ensuit un passage très contrastant qui permet dans un premier temps de reprendre sa respiration avec un rythme fluide et des chromatismes, pour une fois peu anxiogènes, qui évoquent la fantaisie. Après de brusques accords et coupures, le langage devient quasiment avant-gardiste. Alors qu'un thème calme fait timidement son arrivée, le premier revient, plus lancinant que jamais. Schubert y superpose quatre notes répétées, les mêmes qu'irriguent aussi... l'œuvre de Beethoven.

La gestion et l'écriture des résonances font également la modernité et l'originalité de Schubert. Dès le début de la *Sonate en mi bémol majeur D 568*, la mélodie est jouée sans harmonisation. Puis petit à petit, la texture se remplit. Ce même procédé est omniprésent dans la *Sonate en la mineur D 784*. Dans le deuxième mouvement, on remarque tout de suite des contrastes au niveau de la

spatialisation du son : entre des passages « de cathédrale », où l'ambitus est extrêmement large et va de l'extrême grave à l'extrême aigu ; et des passages plus étroits où la priorité donnée à la ligne mélodique ne suffit pas à expliquer le caractère étriqué et volontairement angoissant de certaines formules. On trouve donc une opposition entre une nature apaisée et opulente, bien qu'incertaine, et un frisson fantastique, perturbateur. La formule nerveuse est enrichie au fur et à mesure. La partie centrale commence par un archaïsme rappelant le *Canon* de Pachelbel pour arriver à un bref passage expressif. Le thème du début revient rapidement avec une dimension supplémentaire : une mélodie de crête à la main droite. Dès lors, trois plans se distinguent parallèlement, une technique que Debussy utilisera dans ses *Préludes*. Au sein de ce mouvement, chaque incursion fantastique semble aussitôt désamorcée.

**Cette dramatisation du discours est propre à Schubert, son écriture pour piano étant directement liée à son écriture de lied.** On y trouve la même représentation de l'intimité et de la dramaturgie combinées. L'assujettissement à un texte rend en effet nécessaire l'expressivité de la musique, de même que le contexte de création de ces lieders, dans des salons bourgeois, requiert un voile intime et retenu. La *Sonate D 784* rappelle les lieders de Schubert à différents niveaux : une mesure évoque « *An dem Flusse* » et, surtout, une ambiance et une tonalité sont directement liées au lied « *Der Zwerg* », contemporain de la sonate. Le lyrisme éclate dans le dernier mouvement de la *Sonate D 959*. Ces airs de jeunesse chez un Franz Schubert déjà au terme de sa vie forment comme un point d'orgue d'éternité face à une écriture aux multiples visages.

Ces aspects de dramaturgie et de spatialisation du son peuvent en fait être élargis à l'ensemble de l'écriture de Schubert : par exemple au niveau de cette opposition entre les modes majeur et mineur, récurrente chez le compositeur, ou à la manière dont Schubert mélange les formes qu'il connaît afin d'attiser l'émotion.

Le voyage proposé par Mitsuko Uchida dans l'œuvre de Schubert, l'errance des notes, des graves aux aiguës, du théâtral à l'intime, de la virtuosité au dépouillement, peut alors commencer.

*Ce texte a été écrit par Coline Pesnot, étudiante du Département Musicologie et Analyse du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans le cadre d'un partenariat entre la Philharmonie Luxembourg et le CNSMDP.*

# Ausprägung des Eigenen

## Drei Klaviersonaten von Franz Schubert

Jürgen Ostmann

«*Der Teufel soll dieses Zeug spielen*» – mit diesen Worten soll Franz Schubert einmal den Vortrag seiner technisch schwierigen *Wanderer-Fantasie* abgebrochen haben. Denn im Unterschied etwa zu Mozart oder Beethoven war er kein großer Klaviervirtuose. Ein recht guter Pianist aber doch, und seine besondere Stärke lag offenbar im kantablen Spiel, worauf er auch besonders stolz war. In einem Brief an seine Eltern zitierte er einen Zuhörer, der ihm bescheinigte, «*dass die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeite Hacken, welches auch ausgezeichneten Klavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüt ergötzt.*» Schuberts Hauptinstrument war zweifellos das Klavier – wenn er überhaupt je öffentlich auftrat, dann als Begleiter am Flügel. Umso erstaunlicher ist es, dass aus seiner Frühzeit als Komponist nur recht wenige Klaviersonaten erhalten sind. Einige Versuche der Jahre 1815 und 1816 blieben Fragmente, was damit zusammenhängen mag, dass Schubert sie als Studienwerke betrachtete. Sobald er sein jeweiliges «Lernziel» erreicht hatte, wäre jede weitere Note nur Zeitverschwendung gewesen.

### **Beziehungsnetz der Themen – die Sonate Es-Dur D 568**

Dann allerdings, mit Beginn des Jahres 1817, entstand in rascher Folge eine ganze Reihe von Sonaten, die Schubert teils auch fertig stellte. Es scheint, als habe er in diesem Jahr im Bereich der Klaviermusik nachholen wollen, was er 1810 bis 1813 in der Gattung Streichquartett und 1813 bis 1816 in der Symphonik erreicht hatte, nämlich die Aneignung der Tradition Mozarts und

Beethovens und zugleich die Ausprägung einer eigenen Ton-  
sprache. Zu den vollendeten Sonaten des Jahres 1817 zählt  
möglicherweise auch das Es-Dur-Werk *D 568*. Möglicherweise –  
denn sicher weiß man nur, dass im Juni 1817 eine erste, noch  
dreisätzige Fassung in Des-Dur entstand. Sie trug im Schubert-  
Werkverzeichnis des Musikwissenschaftlers Otto Erich Deutsch  
früher eine eigene Nummer, die 567. Vielleicht übertrug Schubert  
das Stück unmittelbar darauf ins bequemere lesbare Es-Dur, über-  
arbeitete es gründlich und fügte einen weiteren Satz, das Menuett,  
hinzu. Einige Forscher meinen allerdings, dass er diese Änderun-  
gen erst viel später vornahm, nämlich um 1826. In Wahrheit ist  
die Situation sogar noch etwas komplizierter, denn es gibt von  
*D 567/568* noch weitere Fassungen und Entwürfe, die die Musik-  
wissenschaft beschäftigt, dem Musikliebhaber jedoch vor allem  
eines sagen: Selbst Schubert fiel nicht als Meister vom Himmel.  
Er experimentierte und arbeitete, kämpfte um die Entwicklung  
der formalen Lösungen, die seiner Eigenart am besten entsprachen.  
Im Druck erschien die Sonate erst im Mai 1829, ein halbes Jahr  
nach seinem Tod.

Im ersten Satz, einem *Allegro moderato*, arbeitet Schubert mit  
drei Themen, die zwar keine ausgeprägten Kontraste wie oft bei  
Beethoven, wohl aber deutlich unterschiedene Charaktere  
bieten: Das erste, vorgetragen im Unisono beider Hände, wirkt  
gesänglich, das zweite tänzerisch und wienerisch charmant, das  
dritte vorwärts drängend. Der folgende langsame Satz, *Andante  
molto* überschrieben, steht in g-moll. Seine beiden Hauptelemente  
wechseln sich nach dem Schema A-B-A-B-A ab, allerdings mit  
fantasievollen Varianten bei jeder Wiederaufnahme eines Teils.  
Zwischen moll und Dur changiert das bereits erwähnte Menuett.  
Seinen Trio-Mittelabschnitt findet man noch einmal im zweiten  
der beiden auf November 1817 datierten *Scherzi D 593*. Das ver-  
spielte Finale, ein weiteres *Allegro moderato*, ist der längste Satz  
der Sonate. Sein Hauptthema greift den aufwärts gerichteten  
Dreiklang aus der Eröffnung des Kopfsatzes auf, und eine zweite  
Melodie in b-moll erinnert an den Beginn des langsamen Satzes  
– ein fein gesponnenes Netz thematischer Beziehungen.

Insgesamt begann Schubert in seinem kurzen Leben wohl mindestens 23 Klaviersonaten. Nach vorherrschender Meinung schloss er nur elf oder zwölf von ihnen auch ab, und ganze drei wurden zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. Dass man die Zahl der vollendeten und unvollendeten Sonaten nicht mit größerer Bestimmtheit benennen kann, hat verschiedene Gründe. Manchmal lässt sich nur darüber spekulieren, ob Schubert den fertiggestellten Sätzen noch einen weiteren folgen lassen wollte. Unklar ist gelegentlich auch, inwieweit separat überlieferte Sätze eventuell doch der gleichen Sonate zuzuordnen sind. Oder umgekehrt: ob gemeinsam überlieferte Sätze womöglich verschiedenen Werken angehören sollten.

### **Der Weg zur großen Symphonie – die *Sonate a-moll D 784***

Seine *Sonate D 784*, die erste aus seiner Reifezeit, schrieb Schubert im Februar 1823 nach einer «Sonaten-Pause» von dreieinhalb Jahren. Im Konzertleben ist sie deutlich weniger präsent als die letzten Sonaten, die ab 1824 und vor allem in Schuberts Todesjahr 1828 noch folgen sollten. Das mag an der besonders düsteren Stimmung des a-moll-Werks liegen oder auch an seinem Ruf, «unpianistisch» konzipiert zu sein. Zum ersten Punkt lässt sich anmerken, dass Schubert kurz vor Beginn der Arbeit an der Sonate erste Anzeichen der Syphilis-Erkrankung an sich entdeckte, die seine letzten Jahre überschatten sollte. Ob man das nun mit dem emotionalen Gehalt des Werks in Verbindung bringen will oder nicht – jedenfalls beginnt der Kopfsatz mit einer Melodie, die durch die Betonung der leeren Quint und des dissonanten Tritonus-Intervalls (übermäßige Quart) einen fahlen, trostlosen Charakter erhält. Sie mündet in eine abfallende Seufzerfigur, deren schwer lastender Gestus bald den gesamten Satz durchdringt. Den zweiten Punkt, die «unpianistische» Machart, muss man nicht unbedingt negativ sehen: Schubert verzichtet offenbar bewusst auf typische Klavier-Spielfiguren, scheint eher in Orchesterfarben zu denken. Basstriller und Tremoli erinnern an Paukenwirbel, kantable Linien an Streichermelodien, satte Akkorde an Bläsersätze. Schuberts Anspruch, sich «den Weg zur großen Symphonie bahnen» zu wollen, in einem Brief vom März 1824 auf einige Kammermusikwerke bezogen, kommt einem bereits bei dieser Klaviersonate in den Sinn.



Franz Schubert 1825. Porträt von Wilhelm August Rieder

Ihr zweiter Satz, ein Andante in F-Dur, wird von zwei widerstrebenden Elementen beherrscht: einerseits einer wunderschönen, bogenförmig ausgreifenden Melodie, andererseits einer beunruhigenden chromatischen Tonfolge, die in dreifachem Piano ans Ende jeder Phrase gehängt ist. Das Finale ist nun endlich auch pianistisch dankbar: Sich jagende Triolenbänder beider Hände, donnernde Akkorde, aber auch sanft wiegende Melodien bestimmen die rondoartige Form.

### **Virtuosität und Erinnerung – die *Sonate A-Dur D 959***

Als Schubert 1828 seine drei letzten Klaviersonaten schrieb, befand sich die geistvolle zyklische Form der Sonate bereits in einer Phase des Niedergangs. Das große Publikum verlangte nach leichter Kost, und die Komponisten überschwemmten den Markt mit «Souvenirs», «Romanzen», «Träumereien» und «Meditationen» – mit sentimentalen, einfach gestrickten, nicht zu umfangreichen Salonstücken. Schubert blieb jedoch von dieser Entwicklung unbeeindruckt: Die satz- und sogar werkübergreifenden Zusammenhänge seiner *Sonaten in c-moll, A-Dur und B-Dur* verlangen vom Ausführenden einen langen Atem und souveräne Gestaltungskraft. Die drei Stücke entstanden etwa gleichzeitig (im September 1828, allerdings nach mehrmonatigen



«Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich rieselt es von Seite zu Seite weiter...»

Robert Schumann über Schuberts späte *Sonaten D 958 bis 960*

Vorarbeiten), und sie bilden auch musikalisch einen Zyklus. Die fortlaufenden Nummern 958, 959 und 960 im Deutsch-Verzeichnis sind somit doppelt gerechtfertigt.

Dass mit derart anspruchsvoller Musik kein Geld zu machen war, muss auch dem Leipziger Verleger Probst bewusst gewesen sein. Ihm bot Schubert die Sonaten in einem Brief vom 2. Oktober 1828 an – ohne jedoch auf Interesse zu stoßen. Am 19. November starb Schubert, und etwa ein Jahr später verkaufte sein Bruder Ferdinand das Sonaten-Manuskript an den Wiener Verleger Diabelli. Dieser allerdings ließ sich mit der Publikation noch ein Jahrzehnt Zeit. Schubert war inzwischen bereits zu einigem posthumem Ruhm gelangt, und so erschienen die Sonaten mit der reißerischen Ankündigung, sie seien seine *«allerletzte Composition»*. Selbst dieses Mittel half indes nicht viel: Die Stücke wurden lange Zeit kaum angemessen gewürdigt – vor allem wohl, weil Musikliebhaber, die sich überhaupt für Sonaten interessierten, in Beethovens 32 Gattungsbeiträgen das Maß aller Dinge sahen. Erst im 20. Jahrhundert erkannten sowohl Interpreten als auch Musikautoren, dass Schuberts Werke auf ihre ganz eigene Art denen des späten Beethoven durchaus ebenbürtig sind.

An Beethoven muss Schubert sich auch selbst gemessen haben. Es ist bekannt, dass er den älteren Kollegen aus der Ferne verehrte, dass ihn sein Vorbild zu eigenen Lösungen herausforderte, dass es ihn bisweilen aber auch belastete und lähmte. Womöglich empfand er Beethovens Tod im März 1827 ja als eine Art Befreiung, und es mag damit zusammenhängen, dass er in den 20 Monaten, die ihm danach noch blieben, ungewöhnlich viele Werke von höchster Meisterschaft vollenden konnte. Wie lassen sich nun die drei letzten Klaviersonaten zusammenfassend charakterisieren? Robert Schumann, der manche andere Schubert-Komposition begeistert aufgenommen hatte, rezensierte sie recht zurückhaltend: *«So scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resignieren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst*

*so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von so gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft.»* Heute würden wir den gleichen Sachverhalt vielleicht positiver formulieren, doch tatsächlich hatte Schubert wohl eher Konsolidierung als Experimente im Sinn. Oder, bezogen auf Beethoven: Er musste sich und anderen nichts mehr beweisen, nicht mehr seine Eigenständigkeit betonen. So lehnen sich die Sonaten von 1828 enger als frühere Werke an klassische Modelle an. Das betrifft nicht nur die Großform – Sonaten-Kopfsatz, langsamer Satz, Menuett oder Scherzo und Finale in Sonaten- oder Rondoform –, sondern beispielsweise auch die Tonarten-Disposition innerhalb der Sonatenform.

Schubert hätte seine drei Sonaten, wäre denn zu seinen Lebzeiten eine Veröffentlichung zustande gekommen, Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) gewidmet, einem der besten Pianisten der Zeit. Diese Absicht, die er dem Verleger Probst mitteilte, spielte vielleicht schon bei der Konzeption der Werke eine Rolle. Sie sind stellenweise durchaus virtuos gehalten, zum Beispiel im Kopfsatz der A-Dur-Sonate mit seinen immer wieder eingeschobenen Triolenpassagen. Dem feierlichen, akkordischen Hauptthema ist in diesem Allegro ein liedhaftes Seitenthema entgegengestellt, das über wechselnden Begleitfigurationen breit ausgesponnen wird. An Stelle einer eigentlichen themenverarbeitenden Durchführung steht ein fantasieartiger Mittelteil in C-Dur; er präsentiert neues thematisches Material. An die Reprise schließt sich, abgetrennt durch eine Generalpause, eine Coda an, in der Schubert noch einmal den akkordischen Beginn des Satzes zitiert – nun aber leise und durch Mollwendungen getrübt, wie eine nostalgische Erinnerung.

Der zweite Satz, ein dreiteiliges *Andantino* in fis-moll, ist motivisch mit dem Mittelteil des ersten verbunden. Er wurde gelegentlich als «Nachtstück» bezeichnet und mit Frédéric Chopins *Nocturne cis-moll op. 27* verglichen. Rezitativische Passagen verbinden seinen melancholischen Hauptteil mit dem stürmischen Mittelabschnitt und diesen dann wieder mit der veränderten Wiederaufnahme des Hauptteils. Statt eines eigentlichen Themas

sind im Mittelabschnitt Akkordbrechungen, Triller, chromatische Läufe zu hören – eine rätselhafte, bizarre Passage. Spielfreudig und heiter gibt sich dann das *Scherzo*. In seinem Hauptteil kontrastieren höchst ungewöhnliche harmonische Fortschreitungen mit betont konventionellen Ländler-Anklängen. Das Trio greift auf die Satzweise der Reprise des *Andantinos* zurück. Zitate und Anspielungen auf Vorangegangenes enthält auch das abschließende Rondo: Es beginnt gleich mit einem Thema, das Schubert bereits im zweiten Satz der 1817 entstandenen *Klaviersonate a-moll D 537* verwendet hatte. Eine Reihe von Motiven und Begleitfiguren des Rondos ist aber auch dem Kopfsatz der vorliegenden Sonate entnommen. Insgesamt legt Schubert auch hier wieder größten Wert auf den zyklischen Zusammenhang seiner Komposition.

*Jürgen Ostmann studierte Musikwissenschaft und Orchester-  
musik (Violoncello). Er lebt als freier Musikjournalist und Drama-  
turg in Köln und arbeitet für Konzerthäuser, Rundfunkanstalten,  
Orchester, Plattenfirmen und Musikfestivals.*

# Interprète

## Biographie

---

### **Mitsuko Uchida** piano

Dotée d'une rare intelligence et d'une grande sensibilité, la pianiste Mitsuko Uchida compte aujourd'hui parmi les meilleures interprètes de Mozart, Schubert, Schumann et Beethoven. Son dévouement à l'œuvre d'Alban Berg et d'Arnold Schönberg a mis en lumière le répertoire pianistique de ces deux compositeurs et leur place centrale dans le paysage musical. Mitsuko Uchida entretient une longue histoire avec les plus grands orchestres internationaux comme le Chicago Symphony Orchestra, les Berliner Philharmoniker, le Royal Concertgebouw Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischer Rundfunks, le London Symphony Orchestra et le London Philharmonic. Elle a récemment fêté son centième concert aux côtés du Cleveland Orchestra. Elle a joué sous la baguette de chefs tels Bernard Haitink, Mariss Jansons, Riccardo Muti, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons et Gustavo Dudamel. Depuis 2016, elle est Artistic Partner du Mahler Chamber Orchestra, avec lequel elle s'est engagée dans une tournée de cinq ans la menant en Europe et en Amérique du Nord. La pianiste se produit en récital à Vienne, Berlin, Paris, Amsterdam, Londres, New York et Tokyo, et est régulièrement invitée à la Mozartwoche, au Festival de Salzbourg. Mitsuko Uchida enregistre exclusivement pour Decca et sa large discographie comprend les intégrales des sonates pour piano de Mozart et Schubert. Elle a reçu un Grammy en 2011 pour l'enregistrement de son intégrale des concertos de Mozart à la tête du Cleveland Orchestra et en 2017 pour un album de lieder avec Dorothea Röschmann. Sa captation du *Concerto pour piano* de Schönberg



Mitsuko Uchida  
photo: Richard Avedon

aux côtés du Cleveland Orchestra et sous la direction de Pierre Boulez a été récompensée par quatre prix, dont le Gramophone du meilleur concerto. Elle est administratrice du Borletti-Buitoni Trust et directrice du Marlboro Music Festival. En 2015, l'Internationale Stiftung Mozarteum à Salzbourg lui a décerné la Goldene Mozart-Medaille tandis que la Japan Art Association lui a remis le prix Praemium Imperiale. Lauréate en 2012 de la Gold Medal de la Royal Philharmonic Society, elle a reçu un doctorat honorifique de l'Université de Cambridge en 2014. Mitsuko Uchida a été faite dame commandeur dans l'Ordre de l'Empire britannique en 2009. Elle termine son cycle consacré aux sonates de Schubert, proposé depuis trois saisons à la Philharmonie Luxembourg.

---

### **Mitsuko Uchida** Klavier

Insbesondere als Expertin für die Klavierwerke von Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann legt Mitsuko Uchida auch einen Schwerpunkt auf Werke von Berg, Webern, Schönberg und Boulez. Sie ist seit 2016 künstlerische Partnerin des Mahler Chamber Orchestra, mit dem sie in zahlreichen europäischen Spielstätten und in Japan die Mozartkonzerte vom Klavier aus leitet. Dank ihres großen Engagements für Kammermusik arbeitet Mitsuko Uchida sehr eng mit den renommiertesten Musikern weltweit zusammen. Mitsuko Uchida tritt weltweit mit erlesenen Orchestern und Musikern auf. In den letzten Jahren war sie Artist in residence beim Cleveland Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem Wiener Konzerthaus, der Salzburger Mozartwoche und dem Lucerne Festival. Die Carnegie Hall in New York präsentierte eine eigene Reihe mit dem Titel «Mitsuko Uchida: Vienna Revisited». Im Concertgebouw Amsterdam gab sie im Rahmen einer «Carte Blanche»-Reihe gemeinsam Konzerte mit dem Hagen Quartett, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Royal Concertgebouw Orchestra. Mitsuko Uchida nimmt exklusiv für Decca auf. Sie hat unter anderem sämtliche Sonaten von Mozart eingespielt, desgleichen alle Schubert-Sonaten. Zu ihren aktuellen Projekten gehört die Aufnahme von Mozarts Klavierkonzerten mit dem Cleveland Orchestra, das sie

vom Klavier aus leitet. Die erste Veröffentlichung dieser Reihe wurde in der Presse hochgelobt und erhielt im Jahre 2011 einen Grammy Award. Ihre Einspielung des Schönberg'schen Klavierkonzertes mit dem Cleveland Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez wurde mit vier Preisen ausgezeichnet, darunter ein Gramophone Award. Ihr «Schumann und Berg»-Album in Zusammenarbeit mit der Sopranistin Dorothea Röschmann gewann 2017 einen Grammy Award. Die Entwicklung junger Künstler unterstützt Mitsuko Uchida durch langjährige Mitarbeit beim Borletti-Buitoni Trust. Außerdem leitet sie das Marlboro Musikfestival in den USA. 2009 wurde sie vom Britischen Königreich zur «Dame» ernannt und erhielt im Mai 2012 die Goldmedaille der Royal Philharmonic Society. 2014 wurde ihr zudem die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge verliehen. Als Ehrengast der Mozartwoche Salzburg 2015, bei der sie sowohl in einem Solo-Rezital als auch in Kammermusik-Konzerten zu hören war, wurde sie mit der Goldenen Mozart-Medaille ausgezeichnet. Mit dem heutigen Konzert beschließt Mitsuko Uchida ihren Zyklus mit Schubert-Sonaten, der sie die letzten drei Spielzeiten über wiederholt in die Philharmonie Luxemburg führte.

# Récital de piano

Prochain concert du cycle «Récital de piano»  
Nächstes Konzert in der Reihe «Récital de piano»  
Next concert in the series «Récital de piano»

**07.12. 2019 20:00**  
Grand Auditorium  
Samedi / Samstag / Saturday

**Grigory Sokolov** piano

Mozart: *Prélude et fugue en do majeur KV 394*  
*Klaviersonate KV 331*  
*Rondo KV 511*

Brahms: *Sechs Klavierstücke op. 118*  
*Vier Klavierstücke op. 119*



La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,  
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT  
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture