



Brief moments and heavenly lengths

Death, one imagines, could hardly be a happy source of musical inspiration. Especially when the death in question is that of the composer himself. And yet for many years this was more or less the tale told of Schubert's last three piano sonatas. Hearing the pitter-patter of Death's feet in late summer 1828, Franz Schubert supposedly flung forth these works into the world before finally succumbing on 19 November at the age of just 31.

Such legends can be powerful things. It is still difficult to hear the opening bars of the Sonata in B flat major D 960 without imagining the steady tread of Death's inexorable approach. All our sentimental notions of musical lateness seem encapsulated here, with the work's 'heavenly length' (to use Schumann's oft-repeated phrase) almost a ruse to keep the Reaper busy while the composer sings his swansong. Even latter-day commentators uncomfortable with Romantic hyperbole suggest that Schubert's final burst of creativity might have resulted from a realization that time was short. And as for D 960 itself, Dieter Schnebel stands for many with his belief that it is 'a record of a life in a process of dissociation', a depiction of 'tiredness and resignation'. But as Alfred Brendel has pointed out, this is essentially the exact inverse of the Schubert once celebrated in the literature: 'Where once Schubert was labelled as genial and sentimental, he has recently been made out to be desolate and relentlessly

depressive'. It is true that Schubert's final summer was marked by illness, yet this was hardly anything new. After his syphilitic infection at the turn of 1823 he had hidden himself away to avoid the embarrassment of being seen shedding hair and with his face covered in tell-tale pustules. Having weathered these and other bouts of ill health, he probably assumed in mid-1828 that he would weather the latest too.

There is a better explanation for Schubert's final creative flourish than a presentiment of decease. For success is far more inspiring than death, and Schubert was having much of it. He had published no less than 30 works in the year before and by March 1828 he felt confident enough to organize the first-ever concert of his music. The Gesellschaft der Musikfreunde provided him with a hall free of charge, and the programme of assorted chamber and vocal works was played to a capacity audience. Schubert netted 800 florins – a fine sum that would have kept him for months, had he not possessed a fondness for wining and dining his friends whenever finances were flush. His successful publishing run continued in early summer when Leidesdorf of Vienna brought out his *Moments musicaux* D 780 (the earliest of them, No. 3, dated from 1823 and No. 6 from 1824, though the remaining four were written in 1828, probably with Leidesdorf in mind). Whereas the late sonatas would be criticized for their expansiveness, these *Moments* – still today among Schubert's most popular compositions – display by contrast a gift for concision and a fondness for formal disjunction with their passionate outbursts, their unexpected repetitions of things only half-said and their slippery shifts from major to minor and back; the

fourth of them even shows the unexpected influence of J.S. Bach. Without these *Moments*, the history of the Romantic character piece as practised by Schumann and his peers would have been very different.

At the time that these *Moments* appeared, Schubert was already hard at work on his three piano sonatas D 958, 959 and 960. Far from being composed in some final frenzy, they had been conceived in the spring of 1828, the date '26 Sept. 1828' found on the manuscript of the last of them merely that of their completion and in no wise related to the point of their conception. Schubert worked on all three concurrently, with the scherzo of D 960 the first movement to be completed, the slow movement of D 959 the last. The Sonata D 960 is in its formal outlines typical of Schubert's mature sonatas: an opening movement in sonata form is followed by a slow movement, then a scherzo with trio, and finally a rondo finale. But what at first glance could seem a rerun of a stock formula is in Schubert's hands a vessel for lyrical outpourings, harmonic surprises (such as the brief transition into the second subject in f-sharp minor in the first movement) and in the Scherzo and the final movement even a gentle injection of humour with mock 'pauses' when the right hand suddenly falls silent.

Just six weeks before he died, Schubert offered his new sonatas to Probst of Leipzig. He wrote of his desire to dedicate them to J.N. Hummel, adding that 'I have played them in several places to much applause' – though he was lying in an attempt to promote them. He died before he could complete negotiations and the first edition was only published – by Diabelli – a

decade after his death. Since Hummel too had died in the meantime, Diabelli issued them with a dedication to Robert Schumann, no doubt hoping that he would promote them in his journal, the *Neue Zeitschrift für Musik*.

The supposedly hurried nature of their composition was long thought to blame for the length and discursiveness of these sonatas, as if Schubert, had he lived longer, would have realized the error of his ways and taken his pruning shears to them. This reaction on the part of early commentators was not without mitigating circumstances. For Beethoven was their touchstone, his works the product of a supposedly titanic struggle, and they saw nothing analogous in either the gestation of Schubert's music or in his works themselves. His late sonatas were in consequence long regarded as the ramblings of an inspiration too fecund, too lyrical, too hasty and too uncontrolled. With the honourable exception of Artur Schnabel hardly anyone of note bothered to play them until after the Second World War. However, thanks to the more recent advocacy of Brendel and others, we can acknowledge that Beethoven's idea of the sonata was not the only road to Rome, that Schubert's different conception of it was a sign of strength, not of weakness, and that his chosen dimensions were carefully calculated by a mind in full control of form and content. Far from being an admission of physical and mental defeat, we can now see these last sonatas for what they surely are: the product of a creative mind at the height of its powers and a vital affirmation of life itself.

Chris Walton

Fabrizio Chiovetta plays Schubert

www.fabriziochiovetta.com

Born in Geneva, Fabrizio Chiovetta studied with Dominique Weber, Paul Badura-Skoda and John Perry. Besides being a soloist, he is a much sought-after chamber music partner and Lieder accompanist. He is also an improviser and works with artists from different horizons. He spends his life between Geneva and Paris.

Rare are the musicians who truly manage to take on board Schubert's piano music, to deliver its unusual perspectives without distorting its nature and mystery: the inner drama and doubt, intertwined with earthly spontaneity. The pianist, rather than interpreting this confidential voice, should sing it, freely, simply.

But this apparent simplicity is complex, with the vertiginous, common paradox of the human voice: behind the warmest tenderness, there is a scream. A breach, a weakness that becomes strength when, from the very depth of its shimmering itinerancy, comes forth a special radiance. Schubert's voice is indeed in this intermediate state: the melody, intimate without being intimist, neither erases nor covers up the violence of the scream, but reveals it with its infinite diffractions, as though taming the violence.

It is possibly in his masterpieces for solo piano that Schubert places the musician at the heart of this paradox: the composer of Lieder, abandoning the singing voice, invites the pianist to play alone, but not as a soloist. As if he were to accompany an absent voice, and indeed to reveal through this voice-free playing the solitary essence of the song. Far from

Romantic heroism, the pianist playing Schubert makes no statement. He does not say «I am singing» or «I am accompanying»: he merely sings.

With Schubert, Fabrizio Chiovetta is at the very heart of the matter. An intuitive and sensitive musician, a spontaneous improviser with a great sense of humour, the Genevese pianist accepts the invitation to travel along Schubert's road as a bewildered passer-by, without the need to underline anything for the architectures to billow out and the magic to unfold. Full of his talent as Lieder accompanist, he allows Schubert's enigmatic voice to emanate from his piano, he inflects it tenderly, finds a unique intonation for it... which brushes lightly past in order better to touch, which goes around in order better to seize, as if there only remained a fragile and radiant reminiscence of Schubert's scream.

Sometimes the voice of a composer truly meets that of the interpreter, but it usually happens in a «father to son» lineage: when musicians do not stray away from the voice of the forefathers, they «model» it. Schubert's voice, when musicians perceive it, is that of an absent brother. A painfully close trace, a generous invitation to express one's own solitude.

In this recording, Fabrizio Chiovetta offers his profoundly genuine «Schubert» voice.

Valentin Peiry
Translation: Isabelle Watson

A l'ombre de Beethoven...

«Il fut un temps où je ne pouvais parler de Schubert qu'à mon corps défendant, où je ne contais mes sentiments sur lui que la nuit, aux arbres et aux étoiles.»

Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*. 1838.

La sonate D 960 en si bémol majeur est écrite dans le même élan créateur que les sonates D 958 en do mineur et D 959 en la majeur avec lesquelles elle forme une trilogie pensée comme telle par Franz Schubert. Achevée à Vienne le 26 septembre 1828, elle sera l'ultime sonate du compositeur enlevé par la maladie le 19 novembre de la même année. Dans une lettre datée du 2 octobre 1828 adressée à son éditeur Heinrich Probst, Schubert désigne Johann Nepomuk Hummel, pianiste et ami de Beethoven, comme dédicataire de ces sonates. Elles ne seront finalement publiées qu'une dizaine d'années plus tard par Anton Diabelli et dédiées à Robert Schumann qui avait écrit le plus grand bien de la musique de Schubert. Schumann se montrera néanmoins plus réservé quant aux trois dernières sonates:

«[...] Ces sonates me paraissent étrangement différentes des précédentes, surtout par une bien plus grande naïveté d'invention, par une renonciation volontaire à ce caractère de brillante nouveauté, pour lequel il affirmait ordinairement de si hautes prétentions, par le développement de certaines pensées musicales générales, contraire à son habitude précédente de

noyer toujours de nouveaux fils, à chaque période.»

Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*. 1838.

La retenue teintée de perplexité de Schumann inaugure une posture critique face aux dernières sonates de Schubert qui s'avérera tenace:

«Aussi, ces sonates sont-elles d'une longueur fatigante [...]. En somme, ces trois sonates sont des oeuvres estimables. Schubert s'y révèle comme partout par une grande richesse de mélodie, une vaste imagination, des ressources harmoniques prodigieuses. Mais l'absence de plan, la nullité du travail scientifique, les relègent forcément au rang des oeuvres d'un mérite secondaire.»

Hippolyte Barbedette, *Franz Schubert: sa vie, ses oeuvres, son temps*. Paris 1865.

Les dernières sonates de Schubert ont été les victimes d'un malentendu: les reproches qui leur sont adressés touchent justement au point fort de la stratégie expressive de Schubert qui consiste à étendre à un domaine dépourvu de mots sa poétique de l'errance développée en particulier dans les Lieder. La domination des sonates pour piano de Beethoven a induit un filtre de lecture qui explique, en partie en tout cas, cette incompréhension: le discours de Schubert n'est pas empreint du même déterminisme que celui de Beethoven. Le fait que Schubert reste néanmoins fidèle à la structure traditionnelle de la sonate peut surprendre alors qu'il avait exploré d'autres formes plus audacieuses peut-être plus propices au déploiement de son langage poétique singulier. Mais le respect de la forme n'est que superficiel:

«Pour Beethoven, forme signifie le triomphe de l'ordre sur le chaos et la conformité de cette forme avec le fond du « message ». Si Schubert respecte la forme, c'est par souci des bienséances, mettant un « voile d'ordre » - d'après Novalis – pour masquer, mais à peine, le plus beau chaos qu'ait jamais connu la musique.»

Alfred Brendel, *Musique côté cour, côté jardin*. Paris 1994 pour la traduction française.

Ce « beau chaos » exige donc de l'auditeur de repenser en profondeur son mode d'écoute ou d'analyse, et de s'ouvrir par exemple à une perception de la dimension spatiale à côté de celle, linéaire, du déroulement temporel. C'est bien une analogie spatiale qui permet à Alfred Brendel de mettre en mots un des moments les plus émouvants du premier mouvement de la sonate D 960:

«[...] Peu avant la fin du développement, il cite, en pianissimo, le thème initial dans sa tonalité de base de si bémol majeur – mais de telle manière que nous le percevons dans un environnement de ré mineur, comme venant d'un lointain extrême. Quelques lignes plus loin, lorsque le thème initial réapparaît sous sa forme originale, notre point de vue a complètement changé: dans sa sérénité délicate, le thème nous est maintenant si proche qu'on le ressent en soi.»

Alfred Brendel, *Musique côté cour, côté jardin*. Paris 1994 pour la traduction française.

Le temps semble s'être arrêté dans le deuxième mouvement de cette sonate. La musique ne se déroule plus pour l'auditeur; il semble au contraire que ce soit à

ce dernier de se promener dans un espace ouvert grâce à l'ostinato de l'accompagnement qui se déploie sur toute la largeur du clavier pour y contempler le thème en do dièse mineur, surprenante tonalité qui avait déjà été annoncée dans le développement du premier mouvement. Après ce mouvement aussi bouleversant que déroutant, Schubert revient à une temporalité plus coutumière et ne renonce pas aux deux derniers mouvements comme l'avait fait Beethoven dans son ultime sonate opus 111:

«Après cela, comment continuer? Grâce au génie de Schubert, ajoutant à l'ensemble un *Scherzo* à la fois joyeux et loin d'ici-bas, ressemblant à un concert donné par les anges dans une succession de notes élevées. [...] Schubert s'est apparemment donné, avec le dernier mouvement, la tâche de faire retrouver un chemin terrestre aux plus hautes et sublimes sphères.»

Paul Badura-Skoda, *Être musicien*. Paris 2007 pour la traduction française.

Face à l'extrême dilatation de la forme de la sonate D 960, les six Moments musicaux - publiés dans un même recueil en 1828 - contrastent par l'extrême concentration du propos. Néanmoins, cette concision rend parfois encore plus perceptible l'extraordinaire travail de Schubert sur la dimension temporelle. L'exemple du dernier Moment musical avec son jeu de répétitions qui conduit inexorablement à la perte de tout repère temporel est particulièrement éloquent. La remarque de Christian Zacharias à propos du passage qui précède la réexposition du premier mouvement de la sonate D 960 pourrait tout aussi bien s'appliquer à ce Moment musical:

«Peut-on rendre cela par des mots? [...] décrire comme la musique entre dans un cercle, comment elle cherche une issue à une situation qui n'en a pas. La mélodie tourne sur elle-même, sans direction, sans but, et quand après une longue recherche vient l'immobilité, [...] tout repart à nouveau depuis le début.»
Christian Zacharias, *Vorhalt – Nachtklang. Essai d'une poétique de l'espace sonore chez Schubert*. 1993.

La sonate D 960 et les Moments musicaux ont également ceci en commun: le contenu expressif prime sur la virtuosité démonstrative, exigeant des interprètes de puiser dans d'autres ressources:

«[...] ils défient les efforts de bien des grands virtuoses, pour se révéler rapidement à ceux qui les approchent avec humilité et affection, à ceux qui ont un talent inné, qui peuvent faire chanter un piano, qui peuvent le faire rire ou pleurer.»

Paul Badura-Skoda, Préface de l'édition des Moments musicaux. Wiener Urtext Edition 1973.

Nancy Rieben



Né à Genève, Fabrizio Chiovetta étudie avec Dominique Weber, Paul Badura-Skoda et John Perry. Outre son activité de soliste, il est très demandé comme chambriste et accompagnateur de Lieder. Également improvisateur, il collabore avec des artistes de divers horizons. Il partage sa vie entre Genève et Paris.

Rares sont les musiciens qui parviennent à s'approprier le piano schubertien, lui apporter des perspectives inattendues, sans «dénaturer» son caractère et son mystère: musique du drame intime, du doute, qui s'enracine dans une spontanéité terrienne. Cette voix confidente, plus que l'interpréter, le pianiste doit la chanter, librement, simplement.

Mais cette simplicité est complexe: paradoxe vertigineux et banal de la voix de l'homme: en arrière-plan de la tendresse la plus chaleureuse, il y a un cri. Une faille, qui se fait sillon fertile quand du creux même de l'errance et de ses miroitements naît une luminosité singulière. La voix schubertienne se trouve bien dans cet «entre-deux»: le chant, intime sans être intimiste, n'efface pas la violence du cri, ni ne la masque, mais la manifeste dans ses infinies diffractions, comme un approvisionnement perpétuel.

C'est peut-être dans ses chefs-d'œuvre pour piano seul que Schubert place le musicien au cœur du paradoxe: le compositeur de Lieder, en renonçant à la voix chantée invite l'instrumentiste à jouer seul, mais pas «en soliste». Comme s'il s'agissait d'accompagner une voix absente,

et de révéler justement par ce jeu «en manque» de vocalité l'essence solitaire du chant. Loin de l'héroïsme romantique, le pianiste schubertien n'affirme pas. Il ne dit pas «je chante» ou «j'accompagne»: il chante.

Avec Schubert, Fabrizio Chiovetta est dans le «vif de son sujet». Musicien intuitif et sensible, improvisateur plein d'humour et de spontanéité, le pianiste genevois répond à l'invitation au voyage schubertien en passant émerveillé, et n'a besoin de rien souligner pour que les architectures se construisent et que la magie se déploie. Riche de son art d'accompagnateur de Lieder, il laisse l'énigmatique voix schubertienne émerger de son piano, et la module tendrement, lui trouve un «ton» unique... qui effleure pour mieux toucher, qui contourne pour mieux saisir, comme si ne subsistait du cri schubertien qu'une réminiscence fragile et radieuse.

Il arrive que les voix d'un compositeur et d'un interprète se rencontrent pleinement, mais souvent dans une continuité «filiale»: la voix des pères, quand on ne la quitte pas, on la «travaille». La voix de Schubert est pour les musiciens qui l'entendent celle d'un frère absent. Une trace d'une bouleversante proximité, qui invite généreusement à dire sa propre solitude.

Fabrizio Chiovetta nous offre à entendre dans cet enregistrement sa voix profondément «schubertienne».

Valentin Peiry

Ein Moskowiter Tanz und unheimliche Glockenschläge

Zum Neuen Jahr erfreuen Unternehmen ihre Stammkunden gerne mit einer Überraschung: Kleine Geschenke sollen die »Kundenbindung« stärken. Das war im Wiener Musikalienhandel vor knapp zwei Jahrhunderten nicht anders. Im Dezember 1823 ließ der Verleger Leidesdorf ein *Album musicale* drucken, in dem sich neben einem *Cotillon* des Grafen von Gallenberg, sogenannten *Plaisanteries sur des thèmes originaux espagnols* eines Auguste Louis und einer unbekanntenen *Cavatina* Rossinis auch der Erstdruck des wohl populärsten Klavierstücks Franz Schuberts findet: die als *Air russe* bezeichnete f-Moll-Miniatur mit ihren hämmernenden staccato-Achteln im 2/4-Takt. Nachdem ein Jahr später in einem zweiten *Album musicale* ein weiteres Stück Franz Schuberts unter dem Titel *Les plaintes d'un Troubadour* erschienen war, riskierte Leidesdorf im Juli 1828 dann einen ausschließlich Schubert gewidmeten Druck: Die »Appetizer« von 1823 und 1824 figurierten nun als drittes und letztes von sechs sogenannten *Momens musicaux*.

Technisch nicht allzu anspruchsvolle Klavierstücke waren weit leichter zu verkaufen als die ambitionierten Sonaten, an denen Schubert damals arbeitete. Und offensichtlich versprach sich Leidesdorf von einem (beinahe) französischen Titel – mit der abenteuerlichen Pluralform »musicals« statt »musicaux« – verkaufsfördernde Wirkung. Der Erfolg aus Schuberts Lebzeiten ist den kleinen Stücken und insbesondere dem anmutigen *Air russe* bis heute treu geblieben, auch wenn unklar ist, ob der heute in Vergessenheit geratene

Titel auf Schubert selbst zurückgeht. Jedenfalls trifft der (wohl rein assoziative) Bezug auf »Russisches« den fremdartigen Charakter des von leeren Quintklängen und ostinaten Melodiefloskeln geprägten Tanzsatzes; noch treffender erscheint insofern der Titel, den 1825 ein neapolitanischer Verleger wählen sollte, als er den Inhalt des Wiener Albums in seinen *Passatempi musicali* nachdruckte: *Ballo moscovito*.

Wesentlich schwerer als solche Miniaturen hatten es Schuberts Klaviersonaten, die noch vor einem halben Jahrhundert wegen ihrer vermeintlichen Formlosigkeit gescholten wurden. Inzwischen besteht Einigkeit darüber, daß vor allem die drei großen Sonaten, an denen Schubert im Sommer und Herbst 1828 gearbeitet hat, zu den herausragenden Klavierwerken des frühen 19. Jahrhunderts gehören. Zwar mag man dort die motivische Stringenz und die formale Experimentierfreude Beethovens vermissen, dafür faszinieren Schuberts Sonaten mit der wie selbstvergessen wirkenden Entfaltung in sich geschlossener Formteile, die immer wieder wie Schritte in einen neuen Raum wirken.

Dies gilt ganz besonders für die letzte dieser drei Sonaten, diejenige in B-Dur. Deren erster Satz beginnt mit einer getragenen, in sich ruhenden Melodie, deren Dreiklangslosigkeit wenig Entwicklungspotential erwarten läßt. Nach nicht einmal acht Takten kommt die gleichmäßige Bewegung auf der Dominante zum Stocken, und plötzlich hört man zu diesem lange ausgehaltenen F-Dur-Akkord einen scharf dissonanten Baßtriller auf dem Ton *ges*. Nach einer kurzen Pause macht Schubert weiter, als sei nichts gewesen, und schließt eine Wiederholung der Eröffnungsmelodie

regulär in der Grundtonart. Nun zeigt sich aber die Bedeutung dieses unheimlichen Absturzes von *b* in die Unterterz *ges*: Die linke Hand gleitet von *b* nach *ges*, und in Ges-Dur wird die Eröffnungsmelodie in völlig neuer Beleuchtung gezeigt: nicht im massiven Akkordsatz, sondern als zerbrechlicher Gesang im Pianissimo.

Shuberts Vorliebe für plötzliche Schnitte zwischen terzverwandten Tonräumen zeigt sich auch im weiteren Verlauf der Sonate. So steht der zweite Satz in cis-Moll, also im Kleinterzabstand zu B-Dur. Wie im langsamen Satz des gleichzeitig entstandenen Streichquintetts in C-Dur hören wir in der Mittellage ein in Terzen geführtes, scheinbar ins Unendliche gedehnte ›Klangband‹. Dieses erhält räumliche Kontur, indem die Begleittöne mal in der Baßlage, mal im Diskant ›angetupft‹ werden. Vor allem aber plaziert Schubert nach einem kontrastierenden Mittelteil in der nur leicht veränderten Reprise einen überwältigenden Klangeffekt: Als Dur-Tonart wählt er nicht wie am Beginn die Parallele E-Dur, sondern das dazu terzverwandte, aber von cis-Moll extrem weit entfernte C-Dur. In der Coda läßt er schließlich das ›Klangband‹ fast unmerklich in ein Cis-Dur gleiten, das sphärenhaft unwirklich und noch melancholischer wirkt als die Grundtonart des Satzes.

Auf ein knappes Scherzo folgt ein Finalsatz, der in c-Moll zu beginnen scheint, sogleich aber nach B-Dur ›zurechtgebogen‹ wird. Dieser ›falsche‹ Anfang ist offensichtlich dem Beginn des nachkomponierten Finalsatzes von Beethovens Streichquartett in B-Dur opus 130 abgelauscht, gleichzeitig aber in die Dramaturgie kontrastierender Tonräume eingebunden, die schon die ersten beiden Sätze geprägt hatte. Denn Schubert setzt die Modulation von G-Dur (als

Dominante zu c-Moll) ins ›richtige‹ B-Dur mit einem Baßgang von *g* nach *f* über das schon im ersten Satz so verstörende *ges* ins Werk. Genau dieser chromatische Gang strukturiert den Satz gleichzeitig in großformaler Hinsicht. Denn auffälligstes Merkmal sind die wie unheimliche Glockenschläge klingenden leeren Oktaven auf *g*, die vor jeder Wiederkehr des verspielten Themas erscheinen. Nach neun solchen Oktavschlägen auf *g* überrascht aber in der Coda ein Einklang auf *ges*, bevor ein elfter Oktavschlag auf *f* dazu führt, daß die tonale Zentrierung in B-Dur stabilisiert wird, obwohl die Fortspinnung des verspielten Kopftemas ins Leere zu laufen scheint. Mit einer energischen Stretta im Presto gelingt es Schubert gerade noch, einen Schlußstrich zu ziehen.

Im Wissen um Schuberts Tod nur sechs Wochen nach dem Abschluß dieser Sonate mag man mit solchen ›Glockenschlägen‹ das Läuten der Totenglocke assoziieren. Eine solche Spekulation setzt freilich voraus, daß Schubert schon im September 1828 von Todesahnungen erfüllt gewesen wäre. Jedenfalls konnte er die ursprünglich mit einer Widmung an Johann Nepomuk Hummel geplante Drucklegung der drei Sonaten nicht mehr auf den Weg bringen. Erstmals publiziert wurden die drei Sonaten – nun Robert Schumann gewidmet – im Jahre 1839 mit der (nicht ganz richtigen) Behauptung, es handle sich um seine »allerletzte Composition«. Aber jenseits solcher Spekulationen stehen die Glockenschläge für eine Organisation des Zeitablaufs, der sich in dieser gleichsam am Rande des Abgrunds konzipierten Sonate als außergewöhnlich zerbrechlich erweist.

Anselm Gerhard



Fabrizio Chiovetta spielt Schubert

www.fabriziochiovetta.com

Fabrizio Chiovetta wurde in Genf geboren und studierte bei Dominique Weber, Paul Badura-Skoda und John Perry. Neben seiner Karriere als Solist ist er ein sehr gefragter Kammermusikpartner und Liedbegleiter. Er ist ausserdem ein wunderbarer Improvisator und arbeitet mit Künstlern verschiedener musikalischer Ausrichtungen zusammen. Fabrizio Chiovetta lebt in Genf und Paris.

Nur wenigen Pianisten gelingt es, sich die Schubert'sche Klaviermusik zu Eigen zu machen und ihr unerwartete Aspekte zu verleihen, ohne ihren Charakter und ihre geheimnisvolle Aura zu «entstellen»: eine Musik des inneren Dramas, des Zweifels, verwurzelt in einer urwüchsigen Spontaneität. Diese Stimme muss der Pianist nicht so sehr interpretieren, er muss sie vielmehr frei und schlicht singen. Doch diese Schlichtheit ist komplex: schwindelerregendes und zugleich banales Paradox der menschlichen Stimme – noch hinter der wärmsten Zärtlichkeit steckt ein Schrei. Ein Bruch, der zur fruchtbaren Furche wird, wenn die Ruhelosigkeit und ihre Spiegelungen einen ganz eigentümlichen Glanz hervorbringen. Die Schubert'sche Stimme befindet sich genau in diesem «Dazwischen»: Der Gesang, der innig ist, ohne intim zu sein, löscht die rohe Heftigkeit des Schreis nicht aus und verhüllt sie auch nicht, sondern bringt sie in ihren unendlichen Beugungen zum Ausdruck, einer ständigen Zähmung gleich.

In seinen Meisterwerken für Klavier solo konfrontiert Schubert den Musiker wohl am intensivsten mit diesem Paradoxon: Der Lied-Komponist verzichtet auf die gesungene Stimme und lädt den Instrumentalisten ein, allein, jedoch nicht «solo» zu spielen. Als ginge es darum,

eine abwesende Stimme zu begleiten und gerade durch dieses Spiel «ohne den anderen» das einsame Wesen des Gesangs deutlich zu machen. Weit entfernt vom romantischen Heroismus, macht der Schubert'sche Pianist keine Aussage. Er sagt nicht: «ich singe» oder «ich begleite» – er singt.

Mit Schubert ist Fabrizio Chiovetta mitten in seinem «Thema». Der Genfer Pianist, ein intuitiver, sensibler Musiker und ein Improvisator voller Humor und Spontaneität, nimmt die Einladung zur Schubert'schen Reise als stauender Passant an, und er braucht nichts zu unterstreichen, damit die Architektonik Gestalt erhält und der Zauber sich entfaltet. Mit seiner Kunst des Liedbegleiters lässt er die unergründliche Schubert'sche Stimme von seinem Klavier aufsteigen und moduliert sie zärtlich, findet einen «einzigartigen» Klang für sie ... der flüchtig streift, um besser zu berühren, sich behutsam vortastet, um besser zu erfassen, als würde nur eine zarte, strahlende Reminiszenz des Schubert'schen Schreis fortbestehen.

Bisweilen treffen sich die Stimmen von Komponist und Interpret aufs Schönste, doch häufig in einer «Vater-Sohn»-Kontinuität: Wenn man die Stimme der Väter nicht verlässt, «bearbeitet» man sie. Schuberts Stimme ist für die Musiker, die sie hören, die Stimme eines abwesenden Bruders. Eine Spur von erschütternder Nähe, die grosszügig dazu einlädt, die eigene Einsamkeit auszudrücken. Fabrizio Chiovetta schenkt uns in dieser Aufnahme seine zutiefst «Schubert'sche» Stimme.

Valentin Peiry – Übersetzung : Gabriela Zehnder

Recorded at Salle de Musique, La Chaux-de-Fonds, Switzerland, April 27-29, 2011

EXECUTIVE PRODUCER	Claves Records
RECORDING PRODUCER & EDITING, RECORDING ENGINEER	Johannes Kammann, Nordklang Musikproduktion
PIANO	Steinway & Sons
PIANO TECHNICIAN	Albert Diringer
PHOTOGRAPHS	Romain Tornay
DESIGN	Amethys

©© 2012 Claves Records SA, Pully (Switzerland)

Special thanks to Lise Auberson, Paul Badura-Skoda, Ursula Brina, Stéphane Goldet, Jean-Pascal Hamelin, Christophe Imperiali, Lise Lachenal, Claude Ninghetto, Valentin Peiry, Marc Perrenoud, Mathilde Reichler, Nancy Rieben, Bernard Steinmann, Emma Tornay, Audrey Vigoureux, Elisabeth Vilatte, Dominique Weber.



AVEC · LE · SOUTIEN
· · · · · DE · LA
VILLE · DE · GENÈVE



onex
Ville de progrès
REPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Piano Sonata in B-flat Major D 960

1	I. Molto moderato	20'44
2	II. Andante sostenuto	10'17
3	III. Scherzo. Allegro vivace con delicatezza	4'01
4	IV. Allegro, ma non troppo	8'30

Moments musicaux D 780

5	I. Moderato	6'31
6	II. Andantino	6'32
7	III. Allegro moderato	1'51
8	IV. Moderato	5'30
9	V. Allegro vivace	2'25
10	VI. Allegretto	8'57

FABRIZIO CHIOVETTA *piano**claves*

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968