



Franz Schubert
(1797 - 1828)

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

Sonate n° 21 en ut mineur D. 958

- 1 Allegro – 11'47
- 2 Adagio – 7'52
- 3 Menuetto : Allegro, Trio – 3'14
- 4 Allegro – 9'31

Drei Klavierstücke D. 946

- 5 N° 1 en mi bémol mineur (Allegro assai – Andante) – 9'25
- 6 N° 2 en mi bémol majeur (Allegretto – L'istesso tempo) – 13'09
- 7 N° 3 en ut majeur (Allegro) – 5'49

Denis Pascal, piano

CHRONOLOGIE D'UN VERTIGE

Le chef-d'œuvre dépasse son créateur par les successives perceptions intellectuelles et émotionnelles qu'il impose à ses contemporains, devenu peu à peu une référence, par l'insoupçonnée matière dont il est pétri ; il catalyse jusqu'à nos jours d'authentiques questionnements : l'œuvre traverse et abolit le temps pour vibrer pleinement et avec justesse dans un monde inimaginable au moment de sa création.

Ainsi naît et renaît l'œuvre de Franz Schubert, et particulièrement les trois dernières sonates pour piano, n° 21 D. 958, n° 22 D. 959 et n° 23 D. 960, restées ignorées tout au long du XIX^e siècle. Ni leur forme ni leurs matériaux n'ont la perfection éclatante de celles de Mozart ; les audaces expérimentales — dans un temps parfois trop concis — des sonates pour piano de Haydn, et bien sûr, rien de l'écriture serrée et puissante de Beethoven qui délimite avec autorité un territoire expressif dense et concret qui rassure jusque dans les formes les plus étirées, comme la *Sonate n° 29* op. 106 « Hammerklavier ».

Parler de la succession des trois dernières sonates de Schubert, c'est parler de la chronologie d'un vertige et du changement de la nature même de ce vertige. La musique du dernier Schubert, particulièrement la progression de ces trois compositions, révèle à l'auditeur ainsi qu'à l'interprète une vaste dimension : l'idée étrange d'une sérénité inaccessible, hors d'atteinte, un lieu indéterminé où l'homme serait vraiment lui-même, l'intime.

Il n'y a pas chez Schubert de « théâtralisation de l'accomplissement » comme dans les dernières sonates pour piano de Beethoven, notamment dans l'Arioso de la *Sonate n° 31* op. 110, « Klagender Gesang » où il cite l'Aria « Es ist vollbracht » de la Passion selon Saint Jean de Bach ; et dans la toute dernière *Sonate n° 32* op. 111, où l'Arietta finale s'achève dans un ultime et palpable ut majeur.

Schubert meurt en 1828 à l'âge de 31 ans. Ce jeune homme ne semble pas alors avoir conscience de sa fin imminente et de devoir signer avec urgence ces trois sonates comme un testament. Il est comme par miracle submergé par son inspiration et travaille à la structurer pour rendre lisible une mutation vers un ailleurs que reconnaîtront tous ses héritiers. L'évocation d'un destin héroïque de l'Homme n'est pas l'enjeu, mais plutôt la mise en gloire immanente de la vie terrestre.

La Sonate n°21 D. 958, tout comme les trois *Klavierstücke* D. 946, évoque les sombres tourbillons de l'expérience humaine par la couleur même des propositions tonales — ut mineur, mi bémol mineur — des motifs, et de l'alternance d'épisodes extrêmement contrastés. Cette sonate, première du triptyque, est de loin la plus violente et hallucinée des pièces écrites par Schubert, c'est également la plus audacieuse sur le plan pianistique : vertige dans le tournoiement continu du ternaire, du rythme et de la mesure, de l'harmonie chromatique, mêlant constamment le mineur et le majeur, vertige dans les répétitions insensées du Rondo final en une tarentelle macabre. Rien de ce qui est courbe n'apporte le repos.

Vertige...

C'est certainement à travers la lumière rouge sombre de cette œuvre que naît la clarté bleutée éblouissante de la *Sonate n°22*¹ D. 959, et enfin la douceur apaisée de la *Sonate n°23* D. 960. Les mystères et charmes qui se dégagent des trois mouvements lents sont à mon sens les témoins de ce glissement vers un ailleurs : l'*Adagio* D. 958, l'*Andantino* D. 959 puis l'*Andante sostenuto* D. 960 sont comme autant de refuges successifs qui nous procurent le réconfort et la tentation de s'abandonner à leur chant et leur beauté comme unique réponse à la question de notre fin.

Nouveau vertige.

Denis Pascal

LES SONATES POUR PIANO DE SCHUBERT : DES FRAGMENTS D'ÉTERNITÉ

Michel Le Naour

Musicologue

« *Qu'importe si l'on s'endort en écoutant du Schubert, puisqu'on se réveille au ciel.* »

Igor Stravinski

Franz Schubert (1797–1828) confia au clavier cent trente partitions à deux ou quatre mains mais n'en fut jamais l'interprète idéal. Dans sa jeunesse, il se consacra plutôt au violon et à l'alto sous l'impulsion de son père instituteur qui l'initia à ces deux instruments. Avec son frère Ignaz, il s'adonnait à la « Hausmusik » (« musique pour la maison ») les dimanches et jours de fête en formation de chambre et pratiquait le clavier essentiellement chez des amis : ses nombreux déménagements et ses difficultés pécuniaires l'empêchèrent en effet de posséder un piano. La plupart du temps, il composait à la table au fil de son inspiration et dans des lieux improbables – même dans les cabarets comme le veut la légende. Selon ses contemporains, sans jouir de grandes capacités pianistiques, il parvenait à dégager les voix chantantes des partitions grâce à l'agilité de son jeu. « Qu'un compositeur n'étant pas lui-même un virtuose du piano ait eu un tel instant pour les possibilités nouvelles, et même futures, du son et de l'écriture pianistique, voilà qui touche au miracle. » (Alfred Brendel). Friand de réunions musicales, il fut par nécessité vitale amené à créer pour faire plaisir et appréciait les soirées impromptues à Vienne durant lesquelles une assemblée de proches se retrouvait pour échanger des idées (les fameuses « Schubertiades »), ou encore découvrir les dernières productions artistiques et débattre pour la simple joie d'être ensemble.

On se demande d'ailleurs si, en définitive, ce ne sont pas ses propres amis qui vont l'inspirer dans sa recherche créatrice, spontanée, enracinée dans la Nature. Volontiers effacé, il n'eut qu'une quinzaine d'années (avant sa mort à l'âge de trente et un ans) pour exprimer son génie, et la majeure partie de ses mille compositions ne parvinrent jamais à s'imposer hors d'un cercle affectueux qui ne pressentait pas sa vraie grandeur. L'auteur de la *Symphonie Inachevée* y voyait, à n'en pas douter, le seul moyen de faire connaître ses nouveaux lieder (il en écrira plus de six cents) ainsi que des œuvres pour piano seul, pour deux ou quatre mains qui occuperont toujours une place de choix dans son œuvre. Sans doute devait-il

¹ En tenant compte des sonates inachevées de Schubert, la sonate D. 959 est numérotée 20 ou 22 selon les musicologues. À noter que dans l'enregistrement de Denis Pascal Schubert [Vol. 2] LMU018 paru en 2019, c'est la désignation D. 959 n°20 qui avait été retenue.

trouver dans ces moments de rencontre la chaleur communicative ou le coude-à-coude et le cœur-à-cœur que l'on éprouve dans le déchiffrement à deux. Le Schubert gai, primesautier, buveur de tokay, échappe le plus souvent à la description bonhomme qui en est faite, tant ses œuvres fantasques, sauvages, peuvent aussi confiner au tragique. Les sonates n° 16 en la mineur D. 784 et n° 23 en si bémol majeur D. 960, enregistrées par Denis Pascal en 2016 pour La Música (LMU 008), en apportent la preuve.

Parmi les vingt-trois sonates pour piano mises en chantier, douze furent achevées et trois publiées du vivant du compositeur. Elles témoignent d'un combat dans la douleur livré vis-à-vis d'un style hérité de Haydn, Mozart, Weber et Beethoven, mais aussi de la difficulté à adapter son langage en s'émancipant des schémas propres au classicisme viennois. Selon le musicologue Alfred Einstein, Schubert est en fait « le plus doué des classicisme viennois et le plus grand classique de l'ère romantique. » La sonate, qui nécessite une structure, impose des règles strictes et n'entre pas dans la manière de penser d'un compositeur peu soucieux de contraintes, voyageur dans l'âme mais non dans la réalité (il ne quitta guère la région de Vienne), qui s'obligea jusqu'à l'heure dernière à se donner des garde-fous, y compris à vouloir prendre des leçons de contrepoin. Plus poète qu'architecte, il aime l'expression libre au risque de laisser ses sonates inachevées. Que de chemin parcouru cependant dans l'exploration d'un univers qui comporte quinze premières Sonates (février 1815 à juillet 1819), puis la *Sonate* intermédiaire n° 16 D. 784 (1823), enfin la série intemporelle des années 1825-1828 qui culmine avec la trilogie des trois dernières sonates et la *Sonate Fantaisie* D. 894 op. 78 !

La caractéristique de la musique pour piano de Schubert s'inscrit dans une dimension temporelle qui n'a ni commencement, ni fin. Toute notion de durée échappe en réalité à une explication rationnelle : Beethoven, à partir d'un thème, développe à l'infini jusqu'à la découverte d'un autre thème, tandis que Schubert éclaire, par de subtiles modulations et des transpositions tout aussi géniales, des motifs qu'il répète pour atteindre ces « divines longueurs » dont parlait un Schumann littéralement subjugué par la portée d'une œuvre qui ne ressemble à aucune autre et sort des modèles établis. Dans son écriture, Schubert, sans essayer de révolutionner le genre, n'essaie pas de se comparer à l'alpha et l'oméga des trente-deux sonates du Titan de Bonn. Sa connaissance du chant (il rêvait d'ailleurs d'être compositeur d'opéra dans la veine de Rossini) le conduit à porter à son acmé le lyrisme sans pour autant négliger la veine dramatique. La nature tendue de ses développements suffirait à elle seule à démentir l'idée que Schubert ait été uniquement un compositeur de pure vocalité bien que tout conflit soit pour lui l'occasion de chanter, quitte « à arriver en retard au rendez-vous que voudrait fixer la raison. » (Guy Sacre). À la problématique beethovénienne qui ouvre l'espace du piano à des mondes inouïs et se projette dans l'avenir, Schubert porte à son apogée la cathédrale du temps dont il fait son complice. Il

s'accorde avec le moment présent et apprivoise l'instant, juxtapose des états musicaux non hiérarchisés, s'attarde à la contemplation, saisissant au vol une impression fugitive sur le Prater, un sentiment fugace, un arc-en-ciel après la pluie et manifestant un amour panthéiste dont il ne se départira jamais. « Ce matin-là, c'était le jour le plus beau du monde ! » s'exclame-t-il en voyant l'Unsterberg étinceler sous le soleil, à l'image de ce Wanderer immobile contemplant une mer de nuages dans un tableau romantique peint par Caspar David Friedrich en 1818.

Sonate n° 21 en ut mineur D. 958

Les trois sonates opus posthumes de Schubert écrites dans la fièvre créatrice de septembre 1828 se situent dans l'esprit de la « Grande Sonate » beethovénienne, mais aussi de la sérénité mozartienne où la joie résulte de la surmultiplication du désespoir. La *Sonate en ut mineur D. 958* voit le jour à un moment particulièrement sombre de son existence où les atteintes de la syphilis progressent inexorablement. Malgré la fatigue, il déploie pourtant une activité effrénée, et durant l'été 1828, révisé en vue d'une publication le cycle du « *Winterreise* » D. 911 (« *Le Voyage d'hiver* ») et compose simultanément avec une énergie stupéfiante la *Messe* D. 950, le sublime *Quintette à cordes à deux violoncelles en ut majeur D. 956*, les lieder qui formeront le cycle du « *Schwanengesang* » D. 957 (« *Le Chant du cygne* ») ainsi que ses trois dernières sonates pour piano D. 958 en ut mineur, 959 en la majeur et 960 en si bémol majeur. Par-delà même la mort de Beethoven (survenue en 1827) qui le laisse désemparé mais maître de la sonate viennoise, il affiche son désir de s'attaquer à des œuvres pour clavier de vaste envergure. Ces dernières années, Schubert s'était davantage intéressé aux pièces brèves pour piano seul (*Impromptus*, *Moments musicaux*...) d'une rare perfection et avait laissé en friche certaines sonates demeurées à l'état d'ébauche. Ce n'est pas une mais trois sonates testamentaires qui jaillissent de son inspiration dans lesquelles il sait se préserver de la tentation du psittacisme vis-à-vis de l'ombre tutélaire du Grand Sourd.

La *Sonate en ut mineur D. 958*, la première des trois, est pourtant la plus proche de l'esprit du Titan de Bonn : « une Sonate Appassionata schubertiana » (José Bruyr) au caractère impérieux, volontaire et à l'énergie héroïque. Elle s'inscrit dans le cadre classique des quatre mouvements inhérent au genre, mais derrière l'apparence, transparait une structure d'une étonnante liberté de ton qui bouscule la tradition, en privilégiant les états d'âme, les associations d'idées, voire l'improvisation. L'allegro initial (en ut mineur) renoue avec la veine de l'auteur de la *Sonate Pathétique* : à un thème accentué

répond un second motif plutôt rêveur. Toutefois, rien de conflictuel dans l'approche car la fantaisie, la souplesse, le fantastique, cheminent au sein d'une section volontiers mystérieuse qui s'achève par une réexposition à la scansion rythmée. L'adagio (en la bémol majeur à 2/4), par son aspect de marche, sa progression inexorable, rappelle l'esprit du *Winterreise* avec ses arrêts, ses flash-back, une brisure des accords et une angoisse ressentie face au néant. Toutefois, la rêverie et la déambulation tant spatiale que temporelle restent teintées de mélancolie. Voisine de l'écriture des *Impromptus*, la mélodie progresse en se densifiant au fur et à mesure de l'évolution du mouvement. Le Menuetto (allegro en ut mineur), très éloigné de ce que l'on attend d'une danse princière, débute joyeusement et tient plus du scherzo que du menuet : il se mue très vite en un paysage tempétueux et tourmenté fait d'alternances entre majeur et mineur dans le trio central (en la bémol), clin d'œil au ländler campagnard. Le final (allegro à 6/8), tarentelle en forme de rondo, course à l'abîme, furieuse, nerveuse, sans aucun répit pour l'interprète, participe d'un caractère obsessionnel et sauvage qui laisse le soliste à bout de force, étourdi par ce maelström de croches sorties d'outre-tombe. Franz Schubert s'éteignit sans avoir le privilège d'entendre cette Sonate qu'il aurait voulu dédier à Hummel ; mais c'est Schumann, admirateur inconditionnel du Divin Franz, qui en fut le dédicataire en 1839 dans l'édition établie par Anton Diabelli.

Trois Klavierstücke D. 946

Publiés en 1868 par les soins de Brahms lui aussi schubertien devant l'Éternel, les *Trois Klavierstücke D. 946* furent composés dans la fébrilité en mai 1828, quelques mois avant la disparition de « l'ami Franz ». Le musicologue Alfred Einstein (1880–1952) ne tenait pas en grande estime ces « Impromptus posthumes » constitués de trois pièces construites de manière identique, à savoir un rondo et un refrain entrecoupés de couplets variés. S'agit-il d'une sonate déguisée et abandonnée en cours de route ou plutôt de trois morceaux séparés tels les *Impromptus* ou les *Moments musicaux* ? Depuis, la postérité a rendu justice à ces pages ondoyantes et mouvantes dont Schumann puis Brahms surent extraire leur miel.

Le *Premier Klavierstück* (allegro assai en mi bémol mineur à 2/4) se présente sous la forme d'un triptyque et débute par un rondo emporté par la frénésie d'une chevauchée haletante et menaçante. La modulation en si majeur du volet central (andante), proche de la confiance, ne parvient pas à éloigner un sentiment poignant, et la reprise renoue avec l'obstination angoissée.

Le *Second* (Allegretto en mi bémol majeur), sans faire preuve de préoccupation formelle, s'ouvre sur la lumière par un thème pacifié, tendre, d'une grâce typiquement viennoise. Deux marches amplifiées perturbent le climat délicat du début, et la transition centrale, agressive, cauchemardesque, offre un regard tourmenté, celle d'une chevauchée fantastique martelée. La reprise évoque le caractère sombre du *Winterreise*, puis le retour du refrain apporte un moment de réconfort après la crise et « agit comme un baume sur le cœur altéré. » (Harry Halbreich).

Le *Troisième* (Allegro en ut majeur), d'essence beethovénienne par ses références quasi textuelles (*Première et Septième Symphonies, Sonate « Les Adieux »*), s'appuie sur un rythme syncopé qui évoque une danse slave. Vif et jubilatoire, il est entrecoupé dans sa partie centrale par des modulations hardies où l'on a pu voir une anticipation des octaves bartokiennes. Le retour du thème entraîne le final dans une transe vertigineuse avant une conclusion joyeuse, véritable fanfare qui ne laisse guère entrevoir la mort prochaine du compositeur.

Ouvrages consultés :

Alfred Brendel : *L'abécédaire d'un pianiste*, Christian Bourgois Éditeur, 2012.
Philippe Cassard : *Franz Schubert*, Actes Sud Classica, 2008.
Alfred Einstein : *Schubert, portrait d'un musicien*, Éditions Gallimard, 1958.
Harry Halbreich in *Guide de la Musique de piano*, Fayard, 1987.
Brigitte Massin : *Schubert*, Fayard, 1977.
Guy Sacre : *La Musique de piano*, Tome II, Éditions Robert Laffont, 1998.
André Tubeuf : *Schubert – L'ami Franz*, Actes Sud, 2021.
Isabelle Werck : *Franz Schubert*, bleu nuit éditeur, 2023.

DENIS PASCAL | Piano

Denis Pascal s'est imposé comme l'une des figures les plus originales du piano français, se produisant en France et dans le monde entier comme soliste aussi bien que musicien de chambre. En France, il a conquis le public des salles parisiennes, ainsi que celui de nombreux festivals. Sa carrière se développe largement à l'étranger, avec de nombreuses apparitions en Europe bien sûr, mais aussi aux États-Unis (Lincoln Center et Merkin Concert Hall de New York, Kennedy Center de Washington, Herbst Theater de San Francisco) ; en Amérique latine (Grand Théâtre de São Paulo) ; en Asie (Arts Center de Séoul, Yokohama avec le New Japan Philharmonic).

Disciple de Pierre Sancan, Denis Pascal étudie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris également avec Jacques Rouvier, Léon Fleisher et György Sándor, et se perfectionne auprès de György Sebök dont il sera l'un des principaux disciples, à l'Université d'Indiana à Bloomington. Ce seront ensuite des tournées régulières avec le grand violoncelliste János Starker. Soucieux de garder une conscience historique du répertoire, Denis Pascal sort des sentiers battus et donne des concerts ouverts à tous, appliquant une éthique constante tant dans le répertoire lisztien que dans la musique impressionniste ou les partitions postromantiques. Cette approche singulière de tous les pans du répertoire pianistique ainsi que son ardeur à défendre les œuvres et compositeurs plus rares font de lui l'un des artistes les plus marquants de la scène française.

Sa discographie reflète ses engagements musicaux. Il a ainsi enregistré une intégrale des *Rhapsodies Hongroises* de Liszt, et commencé une intégrale de l'œuvre de Schubert pour le label La Música. Pour le label Polymnie avec François-Xavier Roth et l'orchestre Les Siècles, il renouvelle notre vision des deux emblématiques concertos de Chopin sur instrument historique. Il participe également à plusieurs enregistrements de musique de chambre : pour le label Paraty avec Jérôme Comte à la clarinette dans des pièces de Berg et Brahms récompensé par l'Académie Charles Cros ; pour le label Polymnie, l'album « Silent night » avec la violoncelliste Marie-Paule Milone autour des romances de Rachmaninov. Enfin, pour le label La Música, il sort un double album consacré aux deux trios de Schubert avec ses deux fils Aurélien et Alexandre. En 2022, son disque consacré à l'œuvre d'Erik Satie a reçu l'éloge de la critique (*4fff* Télérama, *Choc* de Classica...). Son dernier disque, toujours chez La Música, dans la continuité de la musique française du XX^e siècle, est consacré à Jean Wiéner.

Pédagogue partout célébré, il est nommé professeur au Conservatoire Supérieur de Lyon puis nommé en avril 2011 au Conservatoire Supérieur de Paris.

PATHS TO ELSEWHERE

Great works of art outstrip their creator. Infused with substance unsuspected at their inception, they elicit intellectual and emotional perceptions in successive generations, gradually becoming a touchstone. Operating into the present, they pose real questions. Journeying through time, they abolish time and continue to resonate, fully and validly, in a world inconceivable at the time of their creation.

Just so, the works of Franz Schubert were born and are reborn. That is especially true of the last three piano sonatas, no. 21 D. 958, no. 22 D. 959 et no. 23 D. 960, overlooked for the entire 19th century. They have neither the radiant perfection of form and material of Mozart's, nor the experimental boldness — sometimes in too brief a time span — of Haydn's. They have nothing of Beethoven's tautly powerful language, authoritatively defining a dense and concrete realm of expression that reassures even in the most extended forms, like the Sonata no. 29 op. 106 "Hammerklavier".

Rather, Schubert's last three sonatas are an experience in disorientation, opening up paths to an elsewhere whose nature shifts with their progress. In his final works, Schubert offers listener and performer alike the vista of a vast dimension, the strange idea of an inaccessible, unattainable serenity, a place without location where humankind can be truly itself: the intimate.

In Schubert there is none of the dramatisation of achievement to be found in Beethoven's last piano sonatas, as in the "Klagender Gesang" of Sonata no. 31 op. 110, quoting the aria *Es ist vollbracht* from Bach's St John Passion, or the Sonata no. 32 op. 111, the final Arietta of which concludes in an ultimate and impalpable C major.

Schubert died in 1828 at the age of 31. The young man seems not to have been aware of his imminent demise or of any urgent need to turn the three sonatas into a testament. As though by a miracle he is submerged by his inspiration, working to shape it so that it reveals the premise of a mutation, a shift towards an elsewhere that all his heirs will recognise. The point is not the evocation of some heroic destiny of mankind but rather the immanent glorification of life on earth.

EN

Sonata no. 19 D. 958, like the *Klavierstücke* D. 946, evokes the grim vortices of human experience in the colour of its keys (C minor, E flat minor), in its thematic material and in the alternation of extreme contrasts. The first of the last three sonatas, it is by far the most violent and hallucinatory of Schubert's works as well as the boldest in pianistic terms. Disorientation is everywhere, in the ceaseless swirl of ternary rhythm and measure, in the chromatic harmony, constantly shifting from major to minor, in the crazy repetitions that turn the final rondo into a macabre tarantella. There is no rest in the non-linear.

Disorientation...

The dark red hue that suffuses this work is certainly the matrix for the dazzling bluish clarity of the Sonata no. 22¹ D. 959 and the lulled gentleness of the Sonata no. 23 D. 960. To my mind, the mysteries and beguilements that emanate from the three slow movements illuminate this shift towards an elsewhere. The Adagio D. 958, the Andantino D. 959, the Andante sostenuto D. 960: each in turn offers a refuge that brings us both solace and the temptation to embrace their poignant beauty as the only answer to the question of our end.

Disorientation, again.

Denis Pascal

SCHUBERT'S PIANO SONATAS: FRAGMENTS OF ETERNITY

Michel Le Naour

Musicologist

Interviewer: “Doesn't Schubert's music put you to sleep?”

Stravinsky: “What does it matter, if when I wake I feel as though I am in Paradise?”

Franz Schubert (1797–1828) wrote 130 pieces for solo piano or piano duet, though he was never their ideal performer. As a child he played the violin or viola at the behest of his father, a schoolmaster, who taught him both instruments. With his brother Ignaz he took part in house concerts of chamber music on Sundays and holidays, playing the piano mostly only at friends' homes: moving often and chronically short of money, he never had a piano of his own. Most of the time he composed at a desk or table as the inspiration took him, and in unlikely places – even, as legend would have it, in taverns. According to his contemporaries, though he was not a particularly accomplished pianist he had the knack of bringing out the singing lines of the music he played. In Alfred Brendel's words, “it is almost miraculous that a composer who was not himself a virtuoso performer should have had such an instinct for the new, and even future, possibilities of piano sound and piano writing”. He liked musical get-togethers and had urgent practical cause to create music that pleased his audience; he also enjoyed the impromptu evenings in Vienna, the famous “Schubertiads”, at which a group of friends would meet to exchange ideas, discover and discuss the latest artistic productions and simply enjoy the pleasure of each other's company.

Ultimately was it perhaps not his friends who inspired him in his creative endeavours, so spontaneous and rooted in Nature? Unobtrusive by nature, he had only about fifteen years before his death at the age of 31 in which to express his genius, and most of his thousand or so compositions were never heard outside a circle of friends who had no conception of his true stature. There is little doubt that the author of the *Unfinished Symphony* saw them as the only audience for his songs (of which he wrote over six hundred) and his works for solo piano or piano duet, which would always have a special place in his output. No doubt he found in those times of bonding the communicative warmth, the side-by-side and

¹ To take account of Schubert's unfinished sonatas, musicologists number the sonata D. 959 variously as no. 20 or no. 22. In Denis Pascal's second volume of Schubert's piano music (LMU018 released in 2019), it is referred to as D. 959 no. 20.

heart-to-heart of two people sight-reading music together. But the picture of a merry, impulsive, Tokay-drinking Schubert, the epitome of good nature, is strikingly at odds with his music, so moody and fierce, verging on the tragic. The *Sonatas no. 16 in A minor D. 784* and *no. 23 in B flat major D. 960*, recorded in 2016 by Denis Pascal for La Música (LMU 008), are proof of that.

Of the twenty-three piano sonatas which Schubert started, only twelve were completed and three published during his lifetime. They bear witness to an arduous struggle against a style inherited from Haydn, Mozart, Weber and Beethoven, and to the difficulty Schubert had of adapting his language while liberating himself from the formal patterns of Viennese classicism. According to the musicologist Alfred Einstein, Schubert was “the most gifted of the classical Viennese composers and the greatest classical composer of the Romantic era”. The sonata requires a structure and its strict rules do not sit easily with the mindset of a composer impatient of constraint, a traveller at heart (though not in reality, for he barely left the region of Vienna), who until the very end sought self-imposed safeguards, not least a stated intention to take lessons in counterpoint. More poet than architect, he loved freedom of expression even if it meant leaving works unfinished. And yet what a distance he travelled while exploring a universe which embraces the first fifteen sonatas, composed between February 1815 and July 1819, then the intermediate *Sonata no. 16 in A minor D. 784* (1823) and finally the timeless series of the years 1825-1828, culminating in the trilogy of the last three sonatas and the *Sonata Fantaisie D. 894, op. 78*.

Schubert’s piano music exists in a temporal dimension that has no beginning and no end. Any notion of the passage of time eludes rational explanation. Where Beethoven takes a theme and embarks on endless development until another theme arrives, Schubert, through subtle modulations and inspired transpositions, illuminates motifs which he repeats until they attain that “heavenly length” invoked by a Schumann literally subjugated by the scope of a truly ground-breaking opus, unlike any other. Schubert does not seek to revolutionise the genre, or to measure himself against the alpha and omega of Beethoven’s thirty-two sonatas. Intimately familiar with the voice (he dreamt of being an opera composer in the vein of Rossini), he brought lyricism to a peak while also combining it with dramatic force. The tension of his developments alone would be sufficient to give the lie to any idea that Schubert could only write vocal lines – though he saw any conflict as an opportunity for song, even if it meant “being late for an appointment with reason”, as Guy Sacre puts it. In response to the problem posed by Beethoven, who opened up the universe of the piano to unimagined new worlds, looking far into the future, Schubert elevates the cathedral of time to ultimate heights and makes it his accomplice. He attunes himself to the present and tames the moment, juxtaposes musical states without setting

one above another, lingers in contemplation, captures a fleeting impression in the Prater, a transient emotion, a rainbow after a shower, and makes manifest a pantheistic love which would never leave him. “That morning was the most beautiful day in the world!” he exclaims, seeing the Untersberg sparkling in the sunlight, just like the motionless Wanderer contemplating a sea of clouds in a Romantic scene painted by Caspar David Friedrich in 1818.

Sonata no. 21 in C minor D. 958

Schubert’s three opus posthumous sonatas, composed in the creative maelstrom of September 1828, share not only the lineage of a “Grand Sonata” in the manner of Beethoven but also a Mozartian serenity in which layer upon layer of despair ultimately yields joy. The *Sonata in C minor D. 958* was written at a particularly dark time in the composer’s life, marked by the relentless progress of the effects of syphilis. Despite his fatigue, the summer of 1828 passed in a whirl of frenzied activity during which he revised his song cycle *Winterreise* with a view to publication and, in a burst of astonishing energy, composed the *Mass in E flat major D. 950*, the sublime *String Quintet in C major D. 956*, the songs that would later form *Schwanengesang D. 957*, and his last three piano sonatas, *D. 958 in C minor, D. 959 in A major* and *D. 960 in B flat major*. Beethoven’s death in 1827 had left Schubert bereft but also heir to the Viennese sonata tradition, kindling his desire to compose large-scale piano works. In the preceding years he had shown more interest in shorter piano pieces such as the *Impromptus* and *Moments musicaux*, achieving a rare perfection, while leaving a number of sonatas uncompleted. Now, it was not one sonata but three that sprang from his inspiration, forming a legacy in which he successfully avoided the temptation of parroting his great predecessor.

The C minor sonata, the first of the three, is the one closest to the spirit of Beethoven, imperious, purposeful and with a heroic energy, leading José Bruyr to call it a “Sonata Appassionata schubertiana”. The classic four-movement framework accommodates an astonishing freedom of expression, challenging tradition and giving pride of place to moods, associations of ideas and even improvisation. The initial Allegro (in C minor) reconnects with the style of the composer of the *Sonata Pathétique*, its emphatic first theme answered by a dreamier second motif. There is nothing conflictual in the approach, however, as imagination, flexibility and fantasy thread through a knowingly mysterious section which concludes with a rhythmically pulsing recapitulation. The Adagio (in A flat major, 2/4), in its march-like,

inexorable progress, is reminiscent of the *Winterreise* with its halts, its flashbacks, the breaking of chords and feeling of fearful distress before the void. Yet the dreaminess and the wandering through both space and time remain tinged with melancholy. Similar in style to the *Impromptus*, the melody gains in density as the movement unfolds. The third-movement Menuetto (marked allegro, in C minor) is nothing like what one would expect of a courtly dance, starting joyfully, more like a scherzo than a minuet. The landscape very soon turns stormy and tormented, however, as major and minor alternate in the central A-flat major trio, a nod to the bucolic Ländler. The last movement (allegro in 6/8), a tarantella in rondo form, is a headlong flight into the abyss: its furious, nervous energy never lets up in an obsessive, wild tumult of quavers from beyond the grave, leaving performer and listener alike exhausted. Schubert died before he was ever able to hear this sonata that he would have liked to dedicate to Hummel; in the end it was Schumann, a fervent admirer of Schubert, who received that honour in the edition published by Anton Diabelli in 1839.

Three Klavierstücke D. 946

The three *Klavierstücke D. 946*, published in 1868 in an edition by Brahms, another admirer, were composed in the creative ferment of May 1828, a few months before Schubert's death. The musicologist Alfred Einstein (1880–1952) did not think much of these “posthumous Impromptus”, made up of three pieces with an identical structure: a rondo and a refrain interspersed with varied couplets. Are they a sonata in disguise, abandoned by the wayside, or three separate pieces like the *Impromptus* or *Moments musicaux*? Posterity has since been kinder than Einstein to these undulating, shifting works whose virtues were clearly also more evident to Schumann and Brahms.

The first (allegro assai in E flat minor, 2/4) takes the form of a triptych which starts with the breathless, menacing gallop of a frenetic rondo. A modulation into B major for the almost confessional central andante is unable to dispel the feeling of poignancy, and the initial mood — fearful, anxious and obstinate — returns in the final section.

The second (allegretto in E flat major) shows less evidence of formal concerns. The opening is bathed in the glow of a peaceable, tender melody imbued with typically Viennese grace. Two extended marches disrupt the wistful initial mood, while the aggressive, nightmarish central transition presents a

tormented vision of a fantastical, pounding gallop. The reprise evokes the bleakness of the *Winterreise* before the return of the refrain brings a moment of solace after the crisis, acting “like balm on the wounded heart” (Harry Halbreich).

The third (allegro in C major) is driven by a syncopated rhythm reminiscent of a Slavic dance, its debt to Beethoven apparent in almost exact references to his *First* and *Seventh Symphonies* and the *Sonata “Les Adieux”*. Lively and jubilant, its flow is broken up in the central section by bold modulations which some have seen as prefiguring Bartok's octaves. The return of the theme leads the last section off into a dizzying trance before concluding joyfully in a final flourish which gives ne'er a glimpse of the composer's impending demise.

Bibliography: please refer to page 9

DENIS PASCAL | Piano

An unconventional figure among French pianists, Denis Pascal performs as a soloist and chamber musician in France and around the world. In France, he has captivated audiences both in Paris and at many music festivals. An extensive international career has taken him not only all round Europe but also to the United States (Lincoln Center and Merkin Concert Hall in New York, Kennedy Center in Washington, Herbst Theater in San Francisco), Latin America (Theatro Municipal in São Paulo) and Asia (Seoul Arts Center, Yokohama with the New Japan Philharmonic).

A student of Pierre Sancan, Denis Pascal also studied with other teachers at the CNSM in Paris, including Jacques Rouvier, Leon Fleisher and György Sándor. After graduating, he completed his studies with György Sebök at Indiana University in Bloomington, becoming one of Sebök's principle disciples, and subsequently toured with the great cellist János Starker. Always keen to maintain a historical awareness of the repertoire, Denis Pascal likes to stray off the beaten track. In concerts open to all, he rigorously applies an unchanging ethic, whether in the works of Liszt, the Impressionists or post-Romantic composers. That idiosyncratic approach to all aspects of the piano repertoire and his ardent championing of less familiar composers and works make him a stand-out figure on the French musical scene.

Denis Pascal's recordings reflect his musical commitment. His complete recording of Liszt's Hungarian Rhapsodies has been hailed by the critics, and he has embarked on a project to record all of Schubert's piano music for the label La Música. His recording for Polymnie of Chopin's two concertos with François-Xavier Roth and his orchestra Les Siècles has given listeners a new conception of these flagship piano works. He has also featured in a number of chamber-music recordings: for Paraty with the clarinettist Jérôme Comte in works by Berg and Brahms, awarded the Charles Cros Academy prize; for Polymnie with the cellist Marie-Paule Milone in an album of romances by Rachmaninoff under the title *Silent Night*; and a double album of Schubert's two trios with his sons Aurélien and Alexandre. In 2022, his recording for La Música of piano music by Erik Satie was distinguished by the French musical press (*4fff* in *Télérama*, *Choc* in *Classica*). His most recent album for the same label, devoted to Jean Wiéner, continues his exploration of 20th century French piano repertoire.

Universally appreciated as a teacher, he was appointed to the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Lyon in January 2010 and to the CNSM in Paris in April 2011.

Enregistré à l'église protestante luthérienne de Bon-Secours, Paris
Sonate n° 21 D. 958 le 1^{er} octobre 2020 — 3 Klavierstücke le 26 septembre 2016

Piano Steinway & Sons n° 316 préparé par Léo Duroy de Régie Pianos

Direction artistique, prise de son, montage : François Eckert

Photos : © Bernard Martinez, © Bridgeman, © Istock

Livret : Michel Le Naour

Traductions : Adrian Shaw (anglais)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Arnaud Bahuaud

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris

www.lamusica.fr

© Les Concerts Parisiens 2023 © La Música 2024 — LMU033