



„Äch, es entschwindet mit tauigem Flügel
Mir auf den wiegenden Wellen die Zeit;
Morgen entschwinde mit schimmerndem Flügel
Wieder wie gestern und heute die Zeit,
Bis ich auf höherem strahlendem Flügel
Selber entschwinde der wechselnden Zeit.“

Auf dem Wasser zu singen – Friedrich Leopold de Stolberg



FRANZ SCHUBERT (1797–1828)

Sonate n° 20 en la majeur D. 959

- 1 Allegro – 16'08
- 2 Andantino – 8'16
- 3 Scherzo, Allegro vivace – 5'00
- 4 Rondo, Allegretto – 12'35

Quatre impromptus D. 899, op. 90

- 5 Impromptu n° 1 en ut mineur (Allegro molto moderato) – 9'49
- 6 Impromptu n° 2 en mi bémol majeur (Allegro) – 5'07
- 7 Impromptu n° 3 en sol bémol majeur (Andante) – 6'13
- 8 Impromptu n° 4 en la bémol majeur (Allegretto) – 8'03

Denis Pascal, piano

TOUT PASSE

S'il est un mystère dans la vie d'un interprète, c'est bien celui de son attachement à certaines œuvres, celles qu'il a lues très jeune puis à différents moments de sa vie, surpris d'y reconnaître une partie de lui-même, ou du moins une résonance familière, une partie de ses préoccupations imaginée par un autre : le mystère des solitudes partagées. Ces œuvres ensuite jouées, deviennent alors un remède aux questions qui le taraudent, une réponse rassurante, comme l'est toujours la musique de Schubert même dans ses plus sombres abîmes, une réponse toujours liée à l'insaisissable vide de l'intime et au désir fou de plénitude. Réponse répétée car elle prend alors une place particulière tout au long de notre vie de musicien et d'homme. Ces œuvres deviennent alors notre compagnon de route, « le chant du voyageur », notre « petite musique intérieure », et pour ce programme en particulier, la *sonate D. 959* et les *impromptus op. 90*, une évocation obsessionnelle de la fuite du temps, de l'impossibilité à se réaliser, à saisir un peu de notre vie, comme l'eau du ruisseau, comme l'amour.

Apercevoir une part de nous-mêmes chez Schubert, c'est le lire sans peur, de cœur à cœur, en oubliant qu'il s'agit d'un chef d'œuvre. Découvrir Schubert c'est savoir d'abord ignorer son nom.

Mystère de la lecture et de l'écriture : même l'implacable et bouleversant *Andantino* de la sonate D. 959 ne ternit jamais la « lumière bleue de cristal léger » dont parle W. Müller et qui nimbe toute l'œuvre. Il est pourtant ferment de l'insondable *Andante sostenuto* de la toute dernière sonate D. 960... Il y a comme un écho du quintette D. 667 *La Truite*, l'étincelante tonalité de La Majeur n'y a jamais été aussi lumineuse, transparente, évoquant aussi bien le doux murmure de l'eau que l'amertume des larmes, de la pluie, d'un ciel d'orage, l'effrayante simplicité des éléments et l'inéluctable écoulement vers la dissolution.

Un mystère persiste : celui de la joie qui rayonne de cette musique, de la lumière que diffuse l'œuvre de Schubert toujours plus forte, ainsi que l'accomplissement personnel que l'on éprouve à la jouer, une joie que le compositeur d'œuvres aussi bouleversantes et mélancoliques que le *Voyage d'Hiver* ou *La Belle Meunière* ne cesse de nous offrir.

Elle est bien l'objet de l'écriture et de l'interprétation schubertienne : la création transcendant le doute, la souffrance amoureuse et l'absurdité de la disparition ou de l'abandon.

La musique chantée, celle des lieder, montre clairement à l'interprète l'identification nécessaire à un personnage : la relation explicite de la musique à la poésie ou au drame, le choix d'un motif donnant une nouvelle perspective au texte suscitent encore de nouvelles interrogations, des voies possibles d'interprétation. L'œuvre sans parole, purement instrumentale, nous invite à un plus complexe et mystérieux voyage qui, lui, nous pousse à ouvrir notre imaginaire et à continuellement multiplier et superposer des référents à la fois personnels, intimes et liés à la vie de Schubert, ou tout simplement les référents des idiomes instrumentaux, notamment dans les *impromptus op. 90*.

S'il en est un qui reste, terrible et simple, aimable et cruel, tout au long de ces pièces et de la sonate D. 959, c'est le motif du triolet. Son mouvement lent ou rapide n'est plus celui de la Tarentelle ou celui d'une antique danse, ni même celui des tempêtes beethovéniennes, mais bien celui paisible du ruisseau, du temps, doux et implacable : flux infini emportant à la fois nos joies et nos tristesses et finalement balayant toutes nos questions et nos doutes. Tout passe.

« Endors-toi, endors-toi,
Ferme tes deux yeux
Ô voyageur si las, tu es rentré chez toi.
Ici on est fidèle,
Et tu reposeras
Jusqu'au jour où la mer aura bu les ruisseaux.

Je te prépare un lit,
Un mol oreiller,
Dans la chambre bleue de cristal léger,
Approchez, approchez
Vous qui savez bercer,
Ondoyez et bercez mon cher enfant qui dort. »

Des Baches Wiegenlied – W. Müller

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 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 classiques 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 contrepoint. 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 moules 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 conduisit 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° 20 en la majeur D. 959

La *Sonate en la majeur D. 959* date de la dernière année de la vie du compositeur. Schubert, fatigué et de plus en plus souffrant, déploie néanmoins une activité créatrice hors du commun. Durant l'été 1828, il révise en vue d'une publication le cycle du *Winterreise* 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 plus tard le cycle du *Chant du cygne D. 957*, et ses trois dernières *Sonates pour piano D. 958 en ut mineur, D. 959 en la majeur et D. 960 en si bémol majeur*. La mort de Beethoven survenue en 1827 le laisse maître de la sonate viennoise et provoque chez lui le désir d'écrire des partitions de vaste envergure. Cela explique peut-être le regain de curiosité qu'il manifeste à l'égard d'un genre qu'il avait provisoirement délaissé au profit de pièces brèves pour piano seul (*Moments musicaux, Valses, Danses allemandes...*) qui atteignent une forme de perfection, dont les ultimes *Sonates* hériteront. Elles jaillissent coup sur coup par le fait d'une inspiration paroxystique qui sait se préserver de l'imitation beethovénienne et s'inscrit dans la lignée de la *Symphonie « La Grande » D. 944 en ut majeur* avec la même fluidité du discours, une architecture ample, la recherche de fortes oppositions dans les épisodes centraux et un langage inimitable voisin du lied. « Le Schubert de 1828 devait se sentir assez sûr de lui pour tirer parti de l'ensemble beethovénien sans rien perdre de sa personnalité », remarque avec pertinence Alfred Brendel. La tonalité de la *Sonate en la majeur D. 959* est plutôt associée au caractère solaire, symbole de joie, bien que cette impression fugitive soit régulièrement contrariée par un sentiment de tristesse, de mélancolie, voire de profonde déchirure. Un Allegro assez théâtral dont la violence surprend ouvre avec force la *Sonate*, suivi d'un triplet de croches, élément unificateur qui réapparaîtra tout au long de la partition. Le deuxième thème commence ensuite sereinement mais se transforme en une progression

dramatique bâtie sur des chromatismes tendus. Le développement est construit en grande partie sur un nouveau matériau à l'allure rhapsodique et vocale qui exploite une nouvelle fois le registre suraigu du clavier à l'image des dernières *Sonates* de Beethoven atteignant l'inouï. Après la réexposition, une réminiscence du violent choral introductif conduit paisiblement, à travers diverses métamorphoses, à la coda conclusive qui creuse le ciel. L'Andantino, de caractère chantant, bouleverse par sa mélodie simple et poignante : elle progresse par changements de climats tel un motif d'accompagnement lancinant semblable aux strophes d'un poème. La pulsation se fait plaintive à partir de deux notes, la et sol dièse, puis au doux balancement succède une improvisation hallucinée d'une incroyable liberté. La fureur une fois retombée, le thème principal réapparaît avec la présence de poignants contre-chants. Le Scherzo-allegro vivace, par sa touche de naïveté viennoise, apporte un moment de bonheur que l'on n'attendait plus après le drame précédent. Schubert investit encore le registre aigu dans une valse pleine d'esprit, et le trio, apaisé, ressemble à un dialogue orchestral entre instruments à vent. Le Rondo final-allegretto – le plus long des quatre mouvements – laisse fleurir un lyrisme à fleur de peau que le musicologue Alfred Einstein rapproche de la fraîcheur du lied « Im Frühling » (« Au printemps »). Les deux thèmes, parents l'un de l'autre, dessinent un « paysage intérieur » que vient couronner un bref presto où « le bonheur retrouvé est enveloppé d'un voile de crêpe. » (Monique Deschaussées). La *Sonate en la majeur* comme les deux suivantes auraient dû être dédiées au pianiste et compositeur Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837), mais à la suite de son décès, elle ne sera publiée à l'intention de Robert Schumann qu'en 1847 par les soins d'Anton Diabelli (le célèbre éditeur et commanditaire des *Variations* de Beethoven qui portent son nom). Ce choix, loin d'être incongru, correspond à l'admiration de l'auteur des *Scènes d'enfants* à l'égard de son prédécesseur.

Quatre Impromptus op. 90 D. 899

Maître incontesté du lied, Schubert, sans avoir véritablement découvert le genre de l'impromptu (le Tchèque Jan Václav Voříšek l'avait précédé en ce domaine autour de 1822) l'a toutefois porté à son acmé. Le titre d'Impromptu ne participe pas en réalité d'une volonté délibérée du compositeur. On le doit à l'éditeur viennois Tobias Haslinger sans doute impressionné par le succès rencontré par Voříšek auprès du public. En dépit de ses efforts et de son entretient, les Deux Cahiers d'*Impromptus* furent refusés par Schott, l'éditeur de Mayence, qui les trouvait « trop difficiles pour des bagatelles ! ». Ils ne furent imprimés qu'en 1838, dix ans après la mort de Schubert par Anton Diabelli avec une dédicace de

Franz Liszt. Les deux séries d'*Impromptus* D. 899 et D. 935 de la fin 1827 recèlent en leur sein une intense nostalgie non dénuée d'intensité et de raffinement annonciatrice des *Impromptus* de Chopin, des *Romances sans paroles* de Mendelssohn ou des *Novellettes* de Schumann. De retour de Graz où il avait passé une partie de l'été dans des conditions idéales chez Marie-Léopoldine Pachler, le compositeur retrouve en septembre la ville de Vienne sans grand enthousiasme. Le Premier Cahier op. 90 voit le jour dans des conditions de détresse, mais la puissance de l'imagination créatrice l'emporte sur les états d'âme. Chaque *Impromptu* constitue dans l'esprit de Schubert une entité, et il paraît peu vraisemblable que leur destination soit à usage de mouvements de sonates. De tonalités bémolisées, soit en majeur, soit en mineur, ces instantanés suivent certes une coupe de forme A.B.A., mais leur diversité permet d'imaginer qu'ils existent en tant que tels. « L'enchaînement harmonieux des tonalités voulues par Schubert dans les *Quatre Impromptus* op. 90 ne signifie rien d'autre que le projet d'un ensemble de pièces de caractère qui peuvent être éventuellement jouées à la suite l'une de l'autre mais n'ont rien en commun l'une envers l'autre. » (Philippe Cassard).

L'Impromptu op. 90 n° 1 (en ut mineur, Allegro molto moderato) commence fortissimo avec détermination et se poursuit à voix basse dans la nudité sourde d'une marche funèbre nostalgique et obsessionnelle. En suspension, quasi hors du temps, le contour thématique se rapproche de l'atmosphère du *Winterreise*, puis au terme de modulations infinies, un épisode contrasté appassionato apparaît où se croisent main droite et main gauche jusqu'à une conclusion pianissimo d'une limpidité toute aquatique.

Le *Second Impromptu* (en mi bémol majeur, Allegro), le plus connu des quatre, d'une merveilleuse fluidité, s'empare avec virtuosité de la totalité du clavier. La partie centrale en si mineur suscite une inquiétude temporaire et crée un contraste vite effacé par le retour du thème initial.

Le *Troisième Impromptu* (en sol bémol majeur, Andante mosso), malencontreusement édité parfois en sol majeur et à 2/2 (au lieu de 4/2) afin d'en faciliter la lecture, suscite un sentiment de tristesse, souligné par les six bémols qui en accentuent l'émotion et le mystère. En une seule coulée, cette cantilène pianistique de caractère mendelssohnien est entraînée par les bruissements d'arpèges : la simplicité des accords de la main gauche répond aux arpèges évocateurs de la main droite.

Le *Quatrième Impromptu* (en la bémol mineur, Allegretto), assez voisin du Second par son caractère ondoyant, aux traits légers, rapides et en cascade où le pianiste semble effleurer les touches, se montre plus expressif et développé. Dans le registre grave, le thème surgit de la main gauche tandis que la

main droite brode des arabesques subtiles. Le trio (en ut dièse mineur) – un lied élégiaque et détendu aux couleurs de violoncelle – participe du jugement attribué à Liszt selon lequel Schubert serait « le musicien le plus poète de son temps ». La reprise de la partie principale, lyrique et passionnée, apporte par son irisation délicate et son lyrisme une note d'étrangeté qui évoque cet entre-deux si secret où la lumière et l'eau se rejoignent dans un même reflet.

Ouvrages consultés :

Alfred Brendel : *L'abécédaire d'un pianiste*, Christian Bourgois Editeur, 2012.

José Bruyr : *Franz Schubert*, Editions Seghers, 1965.

Philippe Cassard : *Franz Schubert*, Actes Sud Classica, 2008.

Alfred Einstein : *Schubert, portrait d'un musicien*, Editions Gallimard, 1958.

Brigitte Massin : *Schubert*, Fayard, 1977.

Harry Halbreich in *Guide de la Musique de piano*, Fayard, 1987.

Guy Sacre : *La Musique de piano*, Tome II, Editions Robert Laffont, 1998.

Marcel Schneider : *Schubert*, Solfèges / Seuil, 1957.

DENIS PASCAL

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. 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 (Theatro Municipal de São Paulo) ; en Asie (Seoul Arts Center, Yokohama avec le New Japan Philharmonic). En France, il a conquis le public des salles parisiennes (Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Philharmonie, Maison de la Radio, Théâtre de la Ville, Salle Gaveau, Opéra Garnier), ainsi que celui de nombreux festivals internationaux (Folle Journée de Nantes, Festivals de Salon-de-Provence, d'Aix-en-Provence, de Radio France et Montpellier, les Festivals Berlioz, Lisztomania et Chopin à Nohant).

Soucieux de garder une conscience historique du répertoire, Denis Pascal sort des sentiers battus et donne des concerts à la fois mémorables et 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 par exemple enregistré une intégrale des Rhapsodies Hongroises de Liszt dont la science coloriste et la force expressive ont été unanimement saluées par la presse musicale (Choc du Monde de la Musique, Prix de l'Association Française Franz Liszt, Recommandé par Classica). Certains projets discographiques ont connu une énorme reconnaissance de la critique : illustration parfaite de son immense curiosité, le disque monographique consacré à Jean Wiener pour Sisyphé a ainsi obtenu un Diapason d'Or. En 2017, L'Académie Charles Cros a récompensé Denis Pascal et le clarinetriste Jérôme Comte dans la catégorie Soliste instrumental pour leur disque consacré à Berg et Brahms.

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. Pédagogue partout célébré, il est nommé professeur au CNSM de Lyon en janvier 2010, puis nommé en avril 2011 au CNSM de Paris.

Franz Schubert
(1797 - 1828)



EVERYTHING PASSES

One of the great mysteries of a performer's life is their attachment to certain works, those that they came across early and then at other times later on, surprised to recognise something of themselves in them, or at least a familiar echo, some of their concerns imagined by another, the mystery of shared solitude. When played, those works become a remedy for gnawing questions, an answer that reassures, as Schubert's music always does, even in its darkest depths, an answer always linked to the elusive void of intimacy and an urgent hunger for satiation, an answer repeated because it occupies a special place throughout our life as musicians and human beings. Those works become our companions along the way, "songs of travel", the "music inside us" and, in this programme in particular, with the *Sonata D. 959* and the *Impromptu op. 90*, an obsessive evocation of the headlong flight of time, the impossibility of achieving fulfilment, of holding on to even a little of our life, like water in a stream, like love.

To see something of ourselves in Schubert is to play him without fear, one heart to another, forgetting that we are in the presence of a masterpiece. In order to discover Schubert, we must first be able to forget his name.

A mystery at the nexus of composition and performance: even the relentless, poignant *Andantino* of the D. 959 sonata never dulls the "blue crystal" clarity of which Wilhelm Müller speaks and which irradiates the whole work. And yet it is the leaven of the unfathomable *Andante sostenuto* of the last sonata, D. 960... There is like an echo of the *Trout Quintet D. 667*: the sparkling A major key has never been as luminous, as transparent as it is here, evoking equally the gentle murmur of the stream and the bitterness of tears, rain, a stormy sky, the terrifying simplicity of the elements and the ineluctable transition into dissolution.

A mystery persists: that of the joy which radiates from this music, of the ever brighter light that Schubert's work sheds, and the sense of personal accomplishment one feels when playing it, a joy that the composer of works as heart-rending and melancholy as *Winterreise* or *Die schöne Müllerin* never ceases to offer us.

That is what lies at the heart of Schubert's writing and the playing of his music: creation transcending doubt, the suffering of love and the absurdity of disappearance or abandonment.

The music of his songs shows the performer the need to identify with a character. The explicit link between the music and the poetry or drama, the choice of a motif that gives a new perspective to the text: these things raise yet more questions, or possible approaches to interpretation. Wordless, the purely instrumental music takes us on a more complex and mysterious journey which impels us to open up our faculties of imagination and continually multiply and superpose references that are at once personal, intimate and linked to Schubert's own life, or simply references to instrumental idioms, especially in the op. 90 *Impromptus*.

If there is one reference that persists, both terrible and simple, kind and cruel, throughout these pieces and the D. 959 *Sonata*, it is the triplet figure. Its movement, slow or fast, is no longer that of a tarantella or ancient dance, or even of Beethoven-like storms, but the peaceable motion of the stream, of time, gentle and relentless: an infinite flow that carries off both our joys and our sorrows, ultimately sweeping away all our doubts and questions. Everything passes.

" Be at rest, be at rest,
close your eyes
weary traveller, here is your home.
Here is constancy:
you shall lie with me
until the day the sea drinks up all the brooks.

I will make you a cool bed
on a soft pillow
in this blue crystal chamber.
Draw nigh, draw nigh
all you who can lull,
lull and rock my boy to sleep."

The Brook's Lullaby – W. Müller.

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

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. 20 in A major D. 959

The *Sonata in A major D. 959* dates from the last year of Schubert's life when, though worn out and increasingly ill, he experienced an extraordinary surge of creative activity. During the summer of 1828 he not only revised his song cycle *Winterreise* with a view to publication but also, with 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, as well as leaving him de facto heir to the Viennese sonata tradition, had also kindled his desire to compose large-scale works. These factors may lie behind his renewed curiosity about a genre he had temporarily laid aside in favour of short piano pieces such as the *Moments musicaux*, *Waltzes* and *German Dances*, though they too achieve a form of perfection that the last sonatas would inherit. Springing one after the other from a deep well of inspiration and eschewing any imitation of Beethoven, these sonatas are in the mould of the *Symphony no. 9 in C Major (the “Great”) D. 944*, demonstrating the same fluidity, spacious architecture, striking contrasts in the central episodes and an inimitable language that has its origins in song. “Schubert in 1828 must have felt confident enough to take advantage of Beethoven's legacy without losing anything of his own personality”, comments Alfred Brendel appositely. The A major key of the *Sonata D. 959* tends to be thought of as sunny and joyful, though any fleeting impression of that sort is regularly contradicted by a feeling of sadness and melancholy, or even profound dislocation. The sonata opens forcefully with a rather theatrical *Allegro* of surprising violence, followed by triplet quavers, a unifying element that reappears throughout the work. The second subject begins serenely but is then transformed in a dramatic, tensely chromatic progression. The development section is mostly built on new material in a rhapsodic and vocal style which again makes use of the piano's highest registers, as in Beethoven's last sonatas, reaching into the outer regions. After the recapitulation, a reminiscence of the violent introductory chorale leads peaceably, through various metamorphoses, into a concluding coda which hollows out

the heavens. The simple, poignant melody of the song-like *Andantino* is deeply affecting, advancing in shifting moods like a haunting accompanying motif similar to the verses of a poem. Two notes, A and G sharp, set the plaintive pulse, its gentle sway then followed by an incredibly free, hallucinatory improvisation. Once the fury has died away the main theme reappears, set off by poignant counter-melodies. The *Scherzo*, marked *Allegro vivace*, with its touch of Viennese naivety, brings a moment of unexpected gaiety after the drama that had gone before. Schubert again strays off into the upper register of the piano in a spirited waltz, while the calmer trio resembles an orchestral dialogue between wind instruments. The final *Rondo – Allegretto*, the longest of the four movements, is infused with a tender lyricism that the musicologist Alfred Einstein compares to the freshness of the song *Im Frühling* (In Spring). The two subjects, related to each other, portray an “inner landscape”, crowned by a short *Presto* in which, in the words of Monique Deschaussées, “recaptured happiness is enfolded in a black veil”. The *A major Sonata*, like the two which came after it, should have been dedicated to the pianist and composer Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). That plan was postponed following Hummel's death, however, and it was not until 1847 that Anton Diabelli, who had commissioned the eponymous *Variations* from Beethoven, finally published the work, with a dedication to Robert Schumann. Given Schumann's admiration for his predecessor, it was anything but an incongruous choice.

Four Impromptus op. 90 D. 899

Undisputed master of the *Lied*, Schubert did not actually discover the impromptu as a musical form (the Czech composer Jan Václav Voříšek got there first, in about 1822), though he brought it to a pinnacle. The title *Impromptu* was not even Schubert's own but that of the Viennese publisher Tobias Haslinger, doubtless impressed by Voříšek's popularity with the public. Despite Haslinger's efforts and good offices, however, the two books of *Impromptus* were turned down by Schott, the Mainz-based publisher, on the grounds that they were “too difficult for bagatelles”. They were not published until 1838, ten years after Schubert's death, again by Anton Diabelli, with a dedication to Franz Liszt. Composed in late 1827, the two sets of *Impromptus D. 899* and *D. 935* show a deep nostalgia, an intensity and a refinement that herald Chopin's *Impromptus*, Mendelssohn's *Songs without Words* and Schumann's *Novellettes*. Having spent part of the summer in ideal conditions at Marie-Léopoldine Pachler's house in Graz, Schubert returned to Vienna in September with no great enthusiasm. The first set, *Op. 90*, was composed in a state of some distress, but the power of Schubert's creative imagination got the better of his bleak mood.

The composer saw each *Impromptu* as an entity; it is unlikely that they were intended to serve as sonata movements. In major or minor flat keys, these snapshots may follow an ABA design but their variety is such that they may be imagined as standing alone. As Philippe Cassard writes, “the harmonious key sequence chosen by Schubert in the *Four Impromptus op. 90* means nothing more than the plan for a set of character pieces that may be played one after the other but have nothing in common with each other”.

The *Impromptu op. 90 no. 1* (in C minor, *Allegro molto moderato*) starts with a determined *fortissimo* then continues in an undertone, in the muted bareness of a nostalgic, obsessive funeral march. Suspended, as if immune to the passing of time, the melodic line conjures up the atmosphere of *Winterreise*; then, after infinite modulations, a contrasted *appassionato* episode appears in which right and left hands cross, until the piece reaches a *pianissimo* conclusion of aquatic limpidity.

The marvellously fluid and virtuoso second *Impromptu* (in E flat major, *Allegro*), the best-known of the four, spans the whole range of the keyboard. The contrasting central section in B minor creates a momentary anxiety, swiftly erased by the return of the opening theme.

The third *Impromptu* (in G flat major, *Andante mosso*), sometimes misguidedly published in G major and 2/2 (instead of 4/2) to make it easier to read, evokes a feeling of sadness underlined by the six flats which emphasise its mystery and emotion. In a single sweep, the Mendelssohn-like *cantilena* is given impetus by the rustling accompaniment, the simplicity of the left-hand chords answering the evocative right-hand arpeggios.

The fourth *Impromptu* (in A flat minor, *Allegretto*) resembles the second in the rippling of its light, rapid cascades in which the pianist barely seems to touch the keys, though it is more expressive and developed. The theme emerges in the left hand in the lower register against the embroidery of subtle right-hand arabesques. The trio (in C sharp minor), an elegiac and unhurried *Lied* in cello colours, confirms Liszt's description of Schubert as “the most poetic musician who ever lived”. The return of the lyrical and passionate main section conveys in its delicately shimmering sonorities a hint of strangeness which evokes that secret in-between where light and water are joined in a single reflection.

Bibliography: please refer to page 11

DENIS PASCAL

An unconventional figure among French pianists, Denis Pascal performs as a soloist and chamber musician in France and around the world. 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 (Teatro Municipal in São Paulo) and Asia (Seoul Arts Center, Yokohama with the New Japan Philharmonic). In France, he has been a regular guest at the Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet, Philharmonie de Paris, Radio France, Théâtre de la Ville, Salle Gaveau and Opéra Garnier in Paris, as well as at many international festivals including the Folle Journée de Nantes, Salon-de-Provence Festival, Aix-en-Provence Festival, Radio France Montpellier Festival, Berlioz Festival, Lisztomanias and Nohant Festival Chopin.

Always keen to maintain a historical awareness of the repertoire, Denis Pascal likes to stray off the beaten track. In concerts that are both memorable and highly approachable, 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 defence 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. The mastery of colour and expressive force shown in his complete recording of Liszt's *Hungarian Rhapsodies* has been hailed by the critics, garnering distinctions from music magazines *Le Monde de la Musique* and *Classica* as well as the French Franz Liszt Association prize. Another project that reflects his insatiable curiosity and was also greeted by critical acclaim is a seminal recording of works by Jean Wiener for the Sisyphé label, which was awarded a Diapason d'Or by the music magazine *Diapason*. In 2017, Denis Pascal and the clarinetist Jérôme Comte were awarded the Charles Cros Academy prize in the Solo Instrument category for their recording of works by Berg and Brahms.

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. Universally appreciated as a teacher, he was appointed to the CNSM in Lyon in January 2010 and to the CNSM in Paris in April 2011.

« Ah, le temps disparaît sur une aile de rosée
Pour moi, sur les vagues secouées ;
Demain, le temps disparaîtra avec des ailes miroitantes.
Une fois de plus, comme hier et aujourd’hui,
Jusqu’à ce que, sur une aile hautement plus rayonnante,
je disparaisse moi-même dans le temps changeant. »

À chanter sur l'eau – Friedrich Leopold de Stolberg

“ Alas, time vanishes on dewy wing
For me, on the rocking waves;
Tomorrow, time will disappear with shimmering wings
Again, as yesterday and today,
Until I, on higher, more radiant wing,
Myself vanish from the flux of time.”

To sing on the water – Friedrich Leopold de Stolberg

Enregistrement les 26 et 27 septembre 2016
à l'Église Protestante luthérienne de Bon-Secours, Paris

Sources musicales : G.Henle Verlag & Bärenreiter Urtext

Piano Steinway & Sons n° 316 préparé par Michael Bargues de Régie Pianos

Direction artistique, prise de son, montage : François Eckert

Photos : © Philippe Matsas, © Luisa Ricciarini/Leemage, © Bridgeman Images/Leemage, © I-stock

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 © La Música LMU018

