



Franz Schubert
(1797–1828)

FRANZ SCHUBERT (1797 – 1828)

Six moments musicaux op. 94 D. 780

- 1 Moment musical n° 1 en ut majeur. Moderato – 5'58
- 2 Moment musical n° 2 en la bémol majeur. Andantino – 6'37
- 3 Moment musical n° 3 en fa mineur. Allegro moderato – 1'53
- 4 Moment musical n° 4 en ut dièse mineur. Moderato – 4'46
- 5 Moment musical n° 5 en fa mineur. Allegro vivace – 2'13
- 6 Moment musical n° 6 en la bémol majeur. Allegretto – 8'17

Quatre impromptus op. 142 D. 935

- 7 Impromptu n° 1 en fa mineur. Allegro moderato – 10'49
- 8 Impromptu n° 2 en la bémol majeur. Allegretto – 7'20
- 9 Impromptu n° 3 en si bémol majeur. Andante – 12'35
- 10 Impromptu n° 4 en fa mineur. Allegro scherzando – 7'15

Denis Pascal, piano

LE TEMPS, LE DÉVOILEMENT & L'INFINI

« En appelant le regard à se poser successivement en divers endroits du tableau, le détail rythme le parcours de ce regard. »
Daniel Arasse (*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*)

Les *Moments musicaux* op. 94 et les *Impromptus* op. 142 semblent naître d'une écriture immédiate. Cette apparente simplicité constitue l'un des plus grands mystères de la musique de Schubert.

Daniel Arasse offre un éclairage précieux sur le regard de l'interprète de Schubert, le détail n'y possède jamais une valeur autonome : il révèle un monde. Le sens ne réside pas dans chacun des éléments qui composent l'œuvre, mais dans les liens qui les unissent. Comprendre procède d'un lent dévoilement pour l'interprète. L'œuvre devient un champ des possibles et de recommencements.

Suspendre les références, oublier les certitudes stylistiques devient une condition nécessaire, plus que chez aucun autre compositeur, pour jouer la musique de Schubert qui semble re-naître à chaque rencontre.

Les *Moments musicaux* op. 94 offrent une étonnante économie de moyens. Cette écriture procède souvent d'un germe minuscule. Quelques notes seulement — un arpège, un intervalle, une simple cellule rythmique — engendrent un univers entier et dans les *Impromptus* op. 142, cette pensée atteint une ampleur nouvelle. Des éléments, d'abord perçus comme de simples ornements, deviennent de vastes architectures.

Cette manière de faire naître l'infini à partir d'un nombre très limité de figures annonce, par certains aspects, les préoccupations de Debussy ou encore certaines de Chopin où un simple intervalle devient le moteur d'un discours entier. Il ne s'agit pas d'une filiation directe, mais d'une communauté de pensée qui préside à l'inspiration dans l'écriture : celle qui fait confiance à la capacité de quelques notes de contenir un monde.

Plus profondément encore, c'est la question du temps qui traverse toute cette musique. Le temps de Schubert ne se mesure pas seulement en durées, mais en transformations presque imperceptibles de la mémoire. Les répétitions n'alourdissent pas le discours ; elles en deviennent la substance même.

L'œuvre se construit moins par accumulation que par maturation du même matériau.

La nature de cette musique interroge également le rapport contemporain à l'interprétation dite « historiquement informée ». La fidélité à une époque ne saurait se limiter à la restitution d'une facture instrumentale, d'un type de pédale ou d'un tempo présumé authentique. L'enjeu est peut-être ailleurs : retrouver le temps de la pensée qui a rendu cette musique possible.

L'extraordinaire rapidité avec laquelle Schubert compose contraste avec la durée presque infinie de l'expérience d'écoute que son œuvre suscite. Deux siècles plus tard, cette musique continue d'exiger une fréquentation lente, des retours incessants, des relectures successives. Elle ne cesse de se transformer sans jamais changer de texte. C'est peut-être là son paradoxe le plus profond : une création fulgurante devenue un compagnon de temps, dont chaque écoute renouvelle le sens.

Denis Pascal

SCHUBERT : IMPROMPTUS ET MOMENTS MUSICAUX

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 ne prétendit jamais en être 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 de ses partitions grâce à l'agilité de son jeu. « *Qu'un compositeur n'étant pas lui-même un virtuose du piano ait eu un tel instinct 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 relations 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 talent, et la majeure partie de ses mille compositions ne parvint jamais à s'imposer hors d'un cercle affectueux, parfois inconscient de son génie – comme en témoigne l'incompréhension de ses amis à l'écoute du cycle *Le Voyage d'hiver D. 911* sur des poèmes de Wilhelm Müller. L'auteur de la *Symphonie Inachevée* voyait, dans ces réunions, le seul moyen de faire connaître ses nouveaux lieder (il en écrira plus de six cents), ses œuvres pour piano seul, celles pour deux mains ou celles pour 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.

Paradoxalement, l'ensemble monumental des vingt-trois sonates pour piano dont douze furent achevées et trois publiées du vivant du compositeur ne connurent qu'un succès tardif que l'on doit grandement à l'enregistrement qu'en fit Alfred Brendel dans les années 1970-1980 pour le label Philips. Avant lui, Artur Schnabel, Edwin Fischer, Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter et quelques autres défendirent l'ami Franz, selon la belle formule d'André Tubeuf, sans rencontrer l'écho actuel. Seules les merveilleuses pièces lyriques que sont les *Impromptus* et les *Moments musicaux* obtinrent une reconnaissance populaire qui ne s'est plus démentie. 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 des motifs par de subtiles modulations et des transpositions hardies qu'il répète à l'infini pour atteindre ces « divines longueurs » dont parlait Robert Schumann à propos de la *Symphonie n° 9 en ut majeur « La Grande » D. 944*.

Sa connaissance du chant (il rêvait d'ailleurs d'être compositeur d'opéra dans le sillage 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 selon laquelle Schubert aurait été uniquement un compositeur de pure vocalité extérieur à tout conflit. À la problématique beethovenienne 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 intègre le sens. Il s'accorde avec le moment présent qu'il apprivoise, 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'Untersberg étinceler sous le soleil, à l'image de ce voyageur immobile contemplant une mer de nuages dans le tableau romantique que peint à la même époque Caspar David Friedrich.

Six Moments musicaux op. 94 D. 780

Porté par tempérament à l'expression de la musique pure plus qu'à la virtuosité, Franz Schubert semble se réaliser, voire se dépasser dans la confiance ou le souvenir. Ses *Six Moments musicaux op. 94 D. 780*

participent de cet état d'esprit par leur forme, leur relative brièveté et leur variété d'inspiration qui pénètrent le tréfonds d'un univers secret. L'éditeur viennois Leidesdorf publia à Vienne les « Moments musicaux » (sic !) avec un titre en français. Il avait déjà eu l'occasion d'éditer des *Moments mélancoliques* du Tchèque Václav Tomašek (1774-1850), ce qui prouve combien ces pièces étaient dans l'air du temps. Cinq ans plus tôt, Beethoven s'était aussi penché dans les *Six Bagatelles op. 126* sur « ces petites choses », mouvements de sonates concentrés à la forte densité minérale et d'une étonnante modernité. Les *Moments musicaux* de Schubert sont en effet des pièces d'intimité, des instantanés dont Félix Mendelssohn se souviendra dans ses *Romances sans paroles*, ou Robert Schumann dans ses *Novelettes*. Leur succession ne suit pas nécessairement un ordre préétabli et peut se prêter à toutes les combinaisons, bien que la tradition ait gravé dans le marbre un agencement que respecte ici Denis Pascal comme tous les pianistes aujourd'hui. Schubert fit imprimer isolément certains de ses *Moments musicaux* : le n° 3 en 1823 sous le titre d'*Air russe*, et le n° 6 en 1824 sous celui de *Plaintes d'un troubadour* pour mieux attirer l'attention d'un public viennois d'une époque davantage attirée par l'opéra italien ou les démonstrations violonistiques de Paganini.

Le *Moment musical n° 1* (Moderato en ut majeur à 3/4) ressemble à un portique assez formel sous l'apparence d'un menuet au rythme énergique laissant pourtant transparaître une nostalgie par ses nombreux éclairages. D'allure plus beethovenienne que les cinq autres pièces, sa fluidité et sa fantaisie se lovent dans des insaisissables semelles de vent face à l'imprévision du temps qui passe. Le *Moment musical n° 2* (Andantino en la bémol majeur à 9/8) est une romance très voisine de l'esprit schumannien par son ton confidentiel, tel un lied amoureux à deux couplets et trois refrains. Le n° 3 (Allegretto moderato en fa mineur) se présente comme une marche charmante et élégante à deux temps, page très typée et composée par Schubert dans le style hongrois qui le fascinait tant, en particulier lors de ses escapades à Zseliz au château des Esterházy. Son rythme très particulier sur les pizzicati de la basse l'a très vite imposé au répertoire des pianistes qui en ont fait l'un de leurs bis de prédilection. Le n° 4 (Moderato en ut dièse mineur) se réfère à Johann Sebastian Bach et aux préludes du *Clavier bien tempéré*, avec ce mouvement perpétuel bâti sur des arpèges brisés seulement interrompus par un motif dansant annonciateur de Chopin. Le n° 5 (Allegro vivace en fa mineur à 2/4) caracole à l'instar d'une danse macabre – contrariée par les séries de modulations sans cesse changeantes – et proche du final du *Quatuor n° 14 « La Jeune Fille et la Mort » D. 810*. Le n° 6 et dernier (Allegretto en la bémol majeur) retrouve le ton de la souffrance inexprimée, de l'équivoque harmonique schumannienne (en particulier quand les quatre bémols cèdent le pas aux quatre dièses). Quelques mesures fortissimo risquent un temps de rompre le fil du discours qui flotte « *telle une souple écharpe dans le vent changeant.* » (José Bruyr).

Quatre Impromptus op. 142 D. 935

Schubert, maître incontesté du lied, ne fut pas le premier à découvrir le genre de l'impromptu. Avant lui, Jan Václav Voříšek ou Heinrich Marschner en avaient fait leur miel, mais il atteint un degré de perfection sans pareil dans les deux cahiers qu'il nous a légués. La deuxième série des *Impromptus* op. 142 est datée par Schubert de décembre 1827 mais ne sera publiée qu'en 1839, plus de dix ans après sa mort, par l'éditeur et pianiste Anton Diabelli qui la dédiera à Franz Liszt. Il est indéniable que Schubert entendait faire des *Impromptus* op. 90 D. 899 et op. 142 D. 935 un tout, sans pour autant échafauder des mouvements de sonates comme le croyait à tort Robert Schumann. La preuve en est apportée par les tonalités toutes bémolisées, soit en majeur soit en mineur, desquelles émane une profonde mélancolie malgré la variété d'expression.

Le *Premier Impromptu* (Allegro moderato, en fa mineur) est bâti sur une forme sonate très libre qui constitue déjà une page romantique avant la lettre. Le thème principal, méditatif et d'une tristesse bouleversante, s'oppose au rayonnement des motifs secondaires. Le *Second* (Allegretto, en la bémol majeur) contraste par sa grâce et sa simplicité touchante. Il déroule, sur un rythme à trois temps, un chant interrompu par un trio passager plus fébrile avant que ne reprenne le thème principal plaintif. Le *Troisième* (Andante, en si bémol majeur) offre un thème avec cinq variations utilisé dans le *Quatuor n° 13 en la mineur* D. 804 ainsi que dans le ballet *Rosamunde* D. 797. Tour à tour s'agrènent des états d'âme variés, élégants, sombres, passionnés, s'achevant brillamment en un rappel du motif initial exposé plus gravement. Le *Quatrième* (Allegro scherzando, en fa mineur) diffère par son rythme à 3/8 proche d'une danse paysanne syncopée à la manière tzigane avec, en son mitan, des accents répétés au cours d'un épisode viennois apaisé. La conclusion scandée par des traits de trilles déchaînés engage le pianiste dans une coda paroxystique (notée fortissimo) où la marche inexorable du temps bouscule les instants de bonheur et de tendresse.

Pour en savoir plus :

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.

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

Figure majeure du piano français, Denis Pascal développe depuis plusieurs décennies un parcours singulier. Soucieux de conserver une conscience historique du répertoire, il aborde chaque œuvre avec une exigence stylistique et une rigueur s'appliquant aussi bien à Liszt et au romantisme allemand, qu'à la musique impressionniste ou la création contemporaine. Alliée à une curiosité constante pour les œuvres rares et les compositeurs négligés, cette approche fait de lui une personnalité marquante de la scène musicale.

Il se produit dans les salles et les festivals les plus illustres d'Europe, des États-Unis (du Lincoln Center de New York au Kennedy Center de Washington) ou d'Asie, notamment au Seoul Arts Center et au Festival de Yokohama avec le New Japan Philharmonic. En France, il est invité par la Philharmonie de Paris, le Théâtre des Champs-Élysées, la Maison de Radio France, le Théâtre de la Ville, la Salle Gaveau ou l'Opéra Garnier, ainsi que par les principaux festivals français.

Sa discographie, unanimement saluée par la critique, reflète la cohérence de son parcours artistique. L'intégrale des *Rhapsodies hongroises* de Liszt a reçu un Choc du Monde de la Musique, le Prix de l'Association Franz Liszt et la distinction Choc Classica. Son enregistrement consacré à Jean Wiener a obtenu un Diapason d'Or, tandis que le disque réunissant Brahms et Berg s'est vu décerner le Grand Prix International du Disque de l'Académie Charles Cros. Ceux consacrés à Ligeti et à Sierra ont été distingués par plusieurs récompenses internationales, consacrant son engagement constant en faveur des grandes œuvres des XX^e et XXI^e siècles. La musique de chambre occupe une place essentielle dans son activité. Aux côtés de Svetlin Roussev et d'Aurélien Pascal, il enregistre le *Trio* de Ravel. Avec le Trio Pascal, qu'il forme avec ses fils Alexandre et Aurélien, il signe des disques remarquables consacrés à Schubert, Dvořák, Suk et Smetana, ainsi que *Anima Mea*, réunissant notamment des créations mondiales de Bruno Coulais et Jean-Philippe Goude. Parallèlement, son travail pour le label La Música, consacré notamment à Satie et à l'intégrale des œuvres pour piano de Schubert, s'impose aujourd'hui comme une référence. Le présent enregistrement constitue le quatrième volume de cette intégrale.

Formé auprès de Pierre Sancan au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Denis Pascal poursuit son perfectionnement avec Léon Fleisher, György Sándor puis György Sebők à l'Université d'Indiana de Bloomington, dont il devient l'un des disciples les plus proches.

Pédagogue de renommée internationale, il enseigne successivement au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon puis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Il est régulièrement invité à donner des master class dans les grandes académies et institutions supérieures européennes.



© Bernard Martinez

TIME, REVELATION, INFINITY

“By inviting the gaze to alight successively on various parts of the painting, detail determines the eye’s trajectory [...]”

Daniel Arasse (*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*)

The *Moments musicaux* op.94 and the *Impromptus* op.142 seem to emanate from a process of spontaneous composition. That apparent simplicity is one of the great mysteries of Schubert’s music.

The art critic Daniel Arasse sheds precious light on how a performer might approach Schubert. Detail is never only itself: it reveals a world. Meaning is to be found not in each of the disparate elements that make up a work but in the connections that bind them together. The performer’s understanding stems from slow revelation. The work opens up a vista of possibilities and new beginnings.

With Schubert more than any other composer, suspending references and abandoning stylistic certainties become necessary conditions for interpreting his music, which seems to be born anew at each encounter.

The *Moments musicaux* op.94 are a striking example of how to do more with less. The compositional process often begins with a tiny seed. Just a few notes – an arpeggio, an interval, a simple rhythmic cell – generate a whole universe, a mind-state which attains new depths in the *Impromptus* op.142. Elements initially perceived as mere ornaments become vast architectures.

In some ways, that manner of engendering the infinite from a very small number of constituents prefigures the preoccupations of Chopin, Debussy and even Satie, taken to the absurd: a mere interval becomes the driver of a whole discourse. The relationship is one not of filiation but of a community of thought that guides inspiration in musical composition: the inspiration that trusts in the capacity of a handful of notes to contain a world.

Even more profoundly, the music is imbued with the question of time. Schubert time is measured not only by duration but also by almost imperceptible transformations of memory. Repetition does not weigh down the discourse; it becomes its very substance. The work is built up less by accumulation than by the maturation of the same material.

The nature of the music also questions the relationship with “historically informed” performance in the 21st century. Being true to a period cannot be limited to reproducing the way an instrument is made, or a type of pedal or a tempo presumed to be authentic. The issue perhaps lies elsewhere: recapturing the time of the mind-state that made the music possible.

The extraordinary speed at which Schubert composed contrasts with the almost infinite length of the listening experience that his music creates. Two centuries later it speaks to us profoundly and continues to demand our time as we return to it over and over again in successive readings. Schubert’s music is in constant transformation. That is perhaps its most curious paradox: a flash of creative inspiration that has become a lifelong companion, its meaning renewed at each hearing.

Denis Pascal

SCHUBERT’S IMPROMPTUS AND MOMENTS MUSICAUX

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) left a hundred and thirty compositions for the piano – solos and duets – but never claimed to be their ideal performer. In his youth he devoted more time to the violin and viola, at the behest of his father, who started him off on both instruments. Franz and his brother Ignaz played *Hausmusik*, chamber music in the home, on Sundays and feast days. When he played the piano it was generally at his friends’ houses: frequent moves and money troubles prevented him from owning one. Most of the time he composed at a desk or a table as the inspiration took him, sometimes in unlikely places – even, as legend has it, in taverns. According to his contemporaries, although not an accomplished pianist his playing was sufficiently nimble to bring out the singing lines of his compositions. As Alfred Brendel wrote, “Schubert himself was not a very brilliant player [...] Nevertheless, his instinct for the possibilities of the instrument was powerful, though it was rarely used for its own sake.”

Schubert loved musical gatherings and, driven by a vital urge to create in order to bring pleasure to others, he appreciated the impromptu evenings in Vienna at which friends would exchange ideas (the famous Schubertiades) and discuss the latest developments in the arts for the simple joy of being together. It is possible that in the final analysis it was his relationships that inspired his creative quest, spontaneous and rooted in nature. Shy and unobtrusive, he had only around fifteen years before his death at the age of 31 in which to express his talent; most of his thousand or so compositions were unknown beyond the circle of his friends, who were themselves sometimes oblivious to his genius – witness their bafflement at the song cycle *Winterreise D. 911* on poems by Wilhelm Müller. Schubert saw these gatherings as the only way of finding an audience for his new songs (he wrote over 600) and works for solo piano or duet, which always held a special place in his output. We may conjecture that he found in those occasions the communicative warmth, the side-by-side and heart-to-heart of two people reading music together. The tragic cast that emerges from his wilder, more fantastical works is in stark contrast to the widely held, affable image of a cheerful, impulsive, tokay-drinking Schubert.

Paradoxically, the success of the monumental collection of twenty-three piano sonatas (of which only twelve were completed and three published in the composer's lifetime) did not arrive until much later, greatly aided by Alfred Brendel's recordings for Philips in the 1970s and 80s. Before him, Artur Schnabel, Edwin Fischer, Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter and a few others championed the cause of "our friend Franz", as André Tubeuf so charmingly calls him, without garnering the same appreciation as nowadays. Only the wonderfully lyrical *Impromptus* and *Moments musicaux* achieved a degree of popular recognition that has never flagged. 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" Robert Schumann spoke of in connection with the *Great C major Symphony* (no. 9, D. 944).

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 notion that Schubert could only write vocal lines removed from all conflict. 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 makes the moment his own, 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 at the same period.

Six Moments musicaux op. 94 D. 780

Franz Schubert, temperamentally more inclined to the expression of pure music rather than brilliant display, seems to fulfil or even surpass his natural bent in pieces that bear the imprint of confidence or memory. His *Six Moments musicaux op. 94 D. 780* share that spirit in their form, brevity and variety of inspiration, exploring the depths of a secret world. They were published by Leidesdorf in Vienna in 1828 with the cod-French title *Momens musicals* [sic]. The fact that Leidesdorf had already published a set of

Moments mélancoliques by the Czech composer Václav Tomašek (1774-1850) indicates a vogue for such pieces at the time. Five years earlier, Beethoven too had shown an interest in what he termed "trifles" (*Kleinigkeiten*) in his *Six Bagatelles op. 126*, concentrated sonata movements of considerable mineral density and astonishing modernity. Schubert's *Moments musicaux* are intimate pieces, snapshots that Felix Mendelssohn would remember in his *Songs without words*, or Robert Schumann in his *Novelettes*. Their order is not necessarily pre-determined, though tradition has ordained a sequence that Denis Pascal respects, like all pianists these days. Schubert had some of his *Moments musicaux* published separately: the third in 1823 as *Air russe* and the sixth in 1824 as *Plaintes d'un troubadour*, to catch the eye of a Viennese audience more attracted at the time by Italian opera or Paganini's pyrotechnics on the violin.

The first piece (C major, 3/4, *moderato*) is like a rather formal portico, having the appearance of a minuet with an energetic pulse, though a sense of nostalgia emerges from its shifting patterns of illumination. More in the manner of Beethoven than the other five pieces, its fluidity and invention eddy on elusive wisps of wind in the unpredictability of passing time. The second (A flat major, 9/8, *andantino*) is a romance very close in its confidential tone to the spirit of Schumann, like a two-verse love song with three refrains. The third (F minor, 2/4, *allegretto moderato*) is a character piece, a charming, elegant march in duple time in the Hungarian style that so fascinated Schubert, in particular on his visits to the Esterházy residence at Želiezovce. With its distinctive bass pizzicato rhythm, it soon became a favourite encore piece for concert pianists. The fourth (C sharp minor, 2/4, *moderato*) makes reference to Johann Sebastian Bach and the preludes of the *Well-Tempered Clavier* in a *moto perpetuo* on broken arpeggios, interrupted only by a dance-like motif that looks forward to Chopin. The fifth (F minor, 2/4, *allegro vivace*) hurtles along like a dance of death – albeit impeded by a series of constantly shifting modulations – similar to the finale of his *String quartet no. 14 D. 810 – Death and the Maiden*. The sixth and last (A flat major, 3/4, *allegretto*), returns to the mood of mute suffering and Schumannesque harmonic ambiguity, especially when the four flats give way to four sharps. A few fortissimo bars threaten briefly to interrupt a musical discourse that floats "like a silk scarf in a shifting breeze" (José Bruyr).

Four Impromptus op. 142 D. 935

The undisputed master of song, Schubert was not the first to discover the impromptu. Jan Václav Voříšek and Heinrich Marschner before him had pioneered the genre, but it reached an unparalleled level of perfection in Schubert's two sets. The second, op. 142, was dated December 1827 by the composer himself

but not published until 1839, ten years after his death, by the publisher and pianist Anton Diabelli, who dedicated it to Franz Liszt. Schubert undeniably intended the *Impromptus op. 90 D. 899* and *op. 142 D. 935* to form a whole, though not by stringing together sonata movements, as Robert Schumann wrongly supposed. The proof lies in the fact that all of them are in flat keys, major or minor, shrouding them in deep melancholy despite the variety of expression.

The first impromptu (F minor, *allegro moderato*) is constructed in very free sonata form that already prefigures romanticism. The poignant sadness of the meditative main theme is in sharp contrast with the sunnier secondary motifs. The second (A flat major, *allegretto*), in its grace and touching simplicity, inhabits a different world. In triple time, it unspools a melodic line interrupted by a more feverish, transient trio before the return of the plaintive main theme. The third (B flat major, *andante*) is a set of five variations on a theme used in the *String quartet no. 13 in A minor D. 804* and the ballet *Rosamunde D. 797*. A succession of varied moodscapes, in turn elegant, sombre, passionate and brilliant, concludes with a restatement of the initial theme in a lower register. The fourth (F minor, *allegro scherzando*) differs in its 3/8 rhythm, similar to a gipsily syncopated peasant dance, with a central section featuring repeated accents in a less frenetic Viennese episode. The conclusion, unleashing a succession of trills and flourishes, bears the pianist off into a paroxysmic coda marked fortissimo in which the inexorable march of time rides roughshod over moments of happiness and tenderness.

Learn more: please refer page 8.

DENIS PASCAL | Piano

A leading French pianist, Denis Pascal stands apart in a career spanning several decades. Always keen to maintain a historical awareness of the repertoire, he approaches each work with a rigour and an attention to stylistic detail that apply equally to Liszt, the German romantics, impressionism and contemporary music. That approach, combined with a constant curiosity for rare works and neglected composers, makes him a stand-out figure on the musical scene.

He has performed in the most illustrious venues and festivals in Europe, the United States (the Lincoln Center in New York, the Kennedy Center in Washington) and Asia, not least the Seoul Arts Center and the Yokohama Festival with the New Japan Philharmonic. In France, he has been the guest of the Philharmonie de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Maison de Radio France, Théâtre de la Ville, Salle Gaveau and Opéra Garnier, and of the leading French festivals.

His discography, unanimously hailed by the critics, reflects the coherence of his artistic journey. His recording of Liszt's complete *Hungarian Rhapsodies* was awarded the Franz Liszt Association prize and singled out by the music magazines *Monde de la Musique* and *Classica*. His recording of works by Jean Wiener was acclaimed by the music magazine *Diapason*, while his recording of works by Brahms and Berg was awarded the International Grand Prix by the Académie Charles Cros. That of music by Ligeti and Sierra also won several international awards, recognising Denis Pascal's unfailing commitment to major works of the 20th and 21st centuries. Chamber music plays an essential part in his musical life. He has recorded Ravel's *Trio* with Svetlin Roussev and Aurélien Pascal. Recordings with the Trio Pascal, formed with his sons Alexandre and Aurélien, include works by Schubert, Dvořák, Suk and Smetana, as well as *Anima Mea*, containing world premieres of works by Bruno Coulais and Jean-Philippe Goude. His recordings for La Música, especially of Satie and of Schubert's complete piano works, are recognised as a reference. The present recording is the fourth in the series.

A student of Pierre Sancan at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, Denis Pascal continued his studies with Léon Fleisher, György Sándor and György Sebők at Indiana University in Bloomington, becoming one of Sebők's closest disciples.

An internationally renowned teacher, he taught at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Lyon, then at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris. He is regularly invited to give master classes in leading European academies and institutes for advanced study.

Enregistré à Immanuelkirche de Wuppertal, Allemagne, les 14 et 15 avril 2025

Piano Steinway D-274 accordé par Oliver Weidtmann

Direction artistique, prise de son, montage : Christoph Martin Frommen

Photos : © Jean-Baptiste Millot, © Bernard Martinez, © Erich Lessing / Bridgeman Images

Livret : Michel Le Naour

Traductions : Adrian et Alice Shaw (anglais)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Camille Hugues

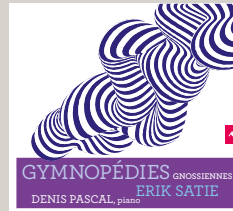
La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris

www.lamusica.fr

© La Música 2025 © La Música 2026 — LMU039

SCPP
SOCIÉTÉ CIVILE DES PRODUCTEURS
PHONOGRAPHIQUES

LES AUTRES DISQUES DE DENIS PASCAL



www.lamusica.fr

la  música