

FRANZ SCHUBERT | IMPROMPTUS | OP.90 D 899 & OP.142 D 935
ALEXEI LUBIMOV | PIANOFORTES MÜLLER (1810) & SCHANTZ (1828)







Nous avons eu la joie d'enregistrer Alexei Lubimov à Haarlem l'été dernier. De **John Cage** et Terry Riley créés à Moscou en **1968**, du Moscow baroque Quartet des années 70s, du festival avant-gardiste « Alternativa » créé en 1988, à **Schubert** sur des instruments historiques à Haarlem en 2009 et une classe sur instruments historiques et modernes au **Conservatoire de Moscou** ainsi qu'une classe de piano/forte au **Mozarteum de Salzbourg** ; l'histoire avec un grand H traverse sa vie ; celle du rideau de fer, de l'isolement artistique, du KGB, de la perestroïka, d'aujourd'hui...

Nous avons découvert un homme de 65 ans toujours vif, sensible et d'une **ouverture exceptionnelle** qui lui permet de passer de Schubert à Silvestrov, Arvo Pärt, Scriabine...

Quelques éléments biographiques glanés au cours de l'enregistrement

Contemporain et baroque

Dès sa jeunesse Alexei Lubimov, élève de Heinrich Neuhaus au Conservatoire de Moscou, abordait la musique sous toutes ses facettes. Il travaillait le répertoire pianistique traditionnel tout en côtoyant les compositeurs d'avant garde russes ; Denisov, Schnittke, Volkonsky. Avec ce dernier, il explorait la beauté des oeuvres de Machaut ou Ockeghem... Effet du destin, le compositeur Denisov avait invité Alexei Lubimov à Bruxelles en 1968 (il avait alors 24 ans) comme interprète des compositeurs russes d'avant-garde ; il y rencontre les frères Kuijken qu'il devait retrouver 20 ans plus tard dans le monde baroque.

3

Clavecin

Le premier contact d'Alexei Lubimov avec un clavecin fut sur un clavecin Ruckers en kit fait par Zuckerman/Ducornet au début des années 80... « Puni » par le régime pour avoir soutenu la musique d'avant-garde, les voyages à l'étranger lui étant interdits, il décida alors de circuler dans toute l'URSS auprès de ses amis compositeurs à Tbilissi, Erevan, Riga, Tallinn... pour y jouer du Bach et de la musique baroque sur ce clavecin en kit avec Tatyana Grindenko, violon, Anatoly Grindenko viole de gambe, Oleg Khudiyakov, traverso (Moscow Baroque quartet)
Ensuite, au gré des rencontres et des disques trouvés ici et là, il notait scrupuleusement les lieux et les instruments des musées inscrits sur les pochettes de disques sur lesquels Gustav Leonhardt enregistrast ses disques...





Pianoforte

Il n'y en avait pas en URSS... il fallut attendre la chute du mur pour en trouver des jouables et de qualité. L'invitation de Erato en 1991 permit à Alexei Lubimov de s'installer en France et d'enregistrer l'intégrale des sonates de WA Mozart sur des pianofortes de Christopher Clarke... et depuis la recherche de la perle rare obsède Alexei Lubimov. On sent à chaque rencontre le plaisir de découvrir une nouvelle personne... C'est presque frénétique à tel point que bien que nous ayons décidé d'enregistrer ce projet depuis septembre 2004, Alexei Lubimov n'a trouvé le bon piano qu'en avril 2009 ! Un voyage à Prague nous a fait rencontrer Paul Mc Nulty et ses copies de pianos Conrad Graf un moment envisagées pour les impromptus, un autre voyage à Munich nous a amenés à un Conrad Graf historique. C'est finalement chez Edwin Beunk à Enschede aux Pays-Bas qu'il découvre ses perles ou plutôt que tel cet *instant décisif* si cher au photographe Cartier-Bresson, toutes les conditions étaient réunies pour l'enregistrement :

- un Matthias Müller 1810 historique trouvé dans un grenier, totalement reconstruit par Edwin Beunk pour le 1^{er} cycle d'impromptus
- un Joseph Schantz 1830 historique également pour le 2^e cycle d'impromptus.



4

Culture russe et musique classique viennoise

Cette culture pianistique russe héritée de Heinrich Neuhaus dont il fut un des derniers élèves éblouit par la virtuosité bien sûr et aussi par l'âme, le cœur qui vous donne la chair de poule ou vous prend aux tripes. Et en plus, Alexei Lubimov apporte son expérience des pianos historiques, sa connaissance de leur fonctionnement et fabrication et la rencontre de ces deux cultures est un choc esthétique !

Classe de « claviers modernes et historiques » au Conservatoire de Moscou

Alexei Lubimov y est actuellement professeur et prépare une nouvelle génération de pianistes qui aborde tous les répertoires...

Alexei Lubimov poursuit sa double carrière « moderne » et « historique », il joue avec de nombreux chefs à travers le monde (Vladimir Ashkenazy, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Marek Janowski, Christopher Hogwood, Sir Roger Norrington, Frans Brüggen, David Robertson, Andrey Boreyko, Ivan Fischer, Yan Pascal Tortelier...et bien d'autres) et avec des artistes de premiers plans Natalia Gutman, Christian Tetzlaff, et Andreas Staier.

Sylvie Brély & Franck Jaffrès

Pour en savoir plus sur Alexei Lubimov, www.zigzag-territoires.com





LES IMPROMPTUS DE FRANZ SCHUBERT

Les Impromptus de Franz Schubert sont souvent l'objet d'un malentendu : leur titre laisse présager qu'il s'agit de pièces légères, voire divertissantes, alors que leur écriture large et ambitieuse les range, sans nul doute, parmi les oeuvres les plus intenses du compositeur.

Ce malentendu commence du vivant de Schubert, lorsque ce dernier, après avoir composé les quatre premières pièces durant l'été ou l'automne 1827 (D. 899), les envoie à son éditeur Haslinger. Celui-ci est d'abord effrayé par leur ambition : il n'accepte de n'en publier que deux (n° 1 et 2), prétextant que ces pages virtuoses ne conviendront pas aux amateurs de piano. C'est à ce moment qu'Haslinger leur donne le titre d'Impromptus appellation qui conviendra finalement à Schubert puisqu'il la gardera pour la suite. En décembre 1827, Schubert compose quatre nouveaux impromptus (D. 935) en les numérotant de 5 à 8, ce qui atteste que le musicien les a bien considérés comme une « série » cohérente, et non comme un groupe de pièces indépendantes. Étendant ses recherches en vue de leur publication, Schubert se heurte à la même frilosité de l'éditeur Schott de Mayence qui écrit, le 30 octobre 1828 : « Nous avons eu l'occasion d'envoyer d'ici les Impromptus à Paris, tels qu'ils étaient arrivés ici. Nous les recevons en retour, de là-bas, avec l'observation que ces ouvrages sont trop difficiles comme petites choses et ne seraient pas accueillies avec faveur en France, et nous vous prions instamment de nous en excuser. » Avant de préciser : « Mais si jamais vous composez, dans une tonalité plus facile, quelque chose qui, tout en étant brillant, présenterait moins de difficultés, n'hésitez pas à nous l'envoyer. » Il faudra attendre 1857 pour que les deux impromptus D. 899 n° 3 et 4 soient enfin publiés (avec malheureusement des retouches qui les défigurent à certains passages) ; la seconde série (D. 935) sera quant à elle éditée un peu plus tôt, en 1839 toujours de manière posthume, comme une grande partie des oeuvres de Schubert.

5

L'appellation d'« impromptu » mérite un court commentaire. Elle apparaît pour la première fois en 1822, en Bohême, sous la plume du compositeur Jan Václav Voříšek [il y a confusion entre les deux formes de son nom, tchèque – comme ci-dessus – et allemande, peu utilisée de nos jours : *Johann Hugo Worzischek*], pour des pièces légères et faciles à interpréter, comme les affectionnaient les amateurs éclairés. Si Schubert reprend à son compte ce terme, c'est certainement parce qu'il réussissait à traduire une forme de spontanéité dans l'inspiration et dans l'interprétation. Certains commentateurs ont même été jusqu'à montrer que les Impromptus de Schubert pouvaient relever d'une forme d'improvisation. « Les Impromptus, écrit par exemple Frieder Reininghaus en 1979, nés à peu près à la même époque





que les Trios avec piano, sont comparables à des improvisations, des inspirations du moment : ils se concevaient comme des envolées spontanées dans les champs de la poésie et marquent la transition de l'improvisation à l'oeuvre. Au moment de la rédaction, ils étaient façonnés, élaborés. Les associations deviennent, par un processus de mûrissement, des idées musicales. Les moments exposés sont liés les uns aux autres ou sont laissés consciemment séparés pour faire contraste. » Cet avis reste éminemment discutable, car il confond l'esprit et la lettre : si esprit d'improvisation il y a (tant les thèmes et les développements sont sans cesse prolongés, comme dans une « fantaisie » romantique), la lettre nous force à considérer que l'architecture existe, puissante et posée, même si le talent de Schubert consiste précisément à masquer cette construction par une impression de jaillissement. En fait, ces Impromptus tiennent de la sonate, mais sans chercher autant à démontrer ou à affirmer. Et c'est là une des qualités incroyables de ces Impromptus, comme d'ailleurs la Sonate en sol majeur D. 894 de 1826 sous-titrée « Fantaisie » : ces œuvres ont l'ambition des sonates, sans l'apparente rhétorique.

Robert Schumann, dans un texte passionnant, s'étonne d'ailleurs de la similitude entre une sonate et les deux premiers Impromptus D. 935. Il va jusqu'à imaginer que la fin d'une sonate aurait été perdue « J'ai du mal à croire, note-t-il, que Schubert ait réellement intitulé ces mouvements impromptus ; le premier est si manifestement le mouvement initial d'une sonate, il montre une écriture et une architecture si parfaites que le doute n'est guère possible. Pour le second impromptu, je le considère comme le second mouvement de la même sonate ; sa tonalité autant que son caractère l'apparente étroitement au premier. » Il faut d'ailleurs remarquer que les deux séries d'impromptus peuvent aussi être rapprochées de la forme générale des sonates : à un premier mouvement ambitieux succèdent un scherzo, un mouvement lent (à variations, comme souvent chez Schubert) et enfin un finale. L'unité tonale des pièces va dans ce sens : dans les Impromptus D. 935, la tonalité du dernier est identique au premier ; et dans tous les impromptus, Schubert utilise une couleur unifiée de tons bémolisés.

C'est dire si nous sommes loin des oeuvres légères qu'attendaient les éditeurs. Tout au plus pourrait-on considérer certains Impromptus qui s'emparent de la légèreté du rythme ou de la mesure ternaires comme un lointain hommage aux valse ou aux Ländler qu'adorait Schubert.

L'autre influence est celle du lied : on est frappé d'entendre comment, tout comme le lied schubertien arrive en quelques notes à créer une couleur générale, les Impromptus vous plongent dans un univers poétiquement très riche, avec pourtant très peu d'outils sonores. Là encore, le génie de Schubert est immense : il crée une intensité aussi grande que les moyens sont petits. Comme dans les Bagatelles op. 126, de Beethoven, on se demande même parfois si la puissance du discours musical n'est pas plus forte dans ses oeuvres les plus petites.



L'Impromptu D. 899 n° 1 amorce ce cycle avec un geste hautement symbolique : un accord fortissimo sert d'appel *quasiment de cloche* et fait naître de sa résonance un thème pianissimo à l'allure funèbre, du moins profondément empreint de *Sehnsucht* (nostalgie). Tout tient dans ce contraste entre un choc et son onde de choc : tout l'impromptu sonne en effet comme une immense désinence de cet accord initial, comme une résonance infinie prenant la forme d'une longue ballade sans cesse variée et étirant ses thèmes. L'Impromptu D. 899 n° 2 contraste par sa fluidité, comme une cascade douce et élégante. La souplesse des triolets, combinée aux rebonds subtils de la basse, donne cette impression de mouvement infini ; l'épisode central se saisira des sursauts de basse pour les transformer sous un jour plus dramatique. Le troisième impromptu est l'un des plus difficiles à rendre, tant l'impression de suspension et de mouvement doivent coexister. L'esprit de contemplation y est à son apogée, avant qu'à nouveau, les surgissements de la basse, d'abord épisodiques, ne s'animent comme dans le *Roi des Aulnes*, créant ainsi l'impression d'un dialogue entre les registres extrêmes. Le dernier impromptu est un miroir du deuxième : la cascade est cette fois-ci faite d'arpèges et de doubles croches ; mais le parcours est le même, avec encore une fois la transformation des rebonds iambiques de la basse en ombrage dramatique, au milieu de la pièce.

L'Impromptu D. 935 n° 1 est d'une inventivité rythmique extraordinaire : après un début quasi parlando, le mouvement change de registre rhétorique pour retrouver un profond charme mélodique. Ce balancement entre deux univers touche d'autres aspects, notamment celui qui fait passer de la régularité et à l'irrégularité rythmique, ou du mode majeur au mode mineur. L'impromptu suivant trouve sa douceur dans l'ondulation ternaire, en particulier sous la forme d'une barcarolle au début, mais aussi dans la partie centrale qui renoue avec les ondoiements des triolets de la première série d'impromptus. Le troisième est le plus connu : il est surnommé « Rosamunde », car son thème est une variation de la musique de scène composée par Schubert pour la pièce de théâtre éponyme. Il avait déjà réutilisé ce thème dans le Quatuor à cordes D. 804, également sous-titré « Rosamunde ». La série de variations orne avec délicatesse ce thème délicat, en l'éclairant sous différents angles sans jamais le brusquer. Le dernier impromptu clôt ce cycle par un assaut de trépidations ternaires, intensément rythmées *all'ungherese*.

Emmanuel Hondré



© Photo : Sylvie Brelly

PIANOS HISTORIQUES RESTAURÉS, RÉGLÉS ET ACCORDÉS PAR EDWIN BEUNK

© Photo : DR



Matthias Müller 1810 historique trouvé dans un grenier, totalement reconstruit par Edwin Beunk pour le 1^{er} cycle d'improptus.



Joseph Schantz 1830 historique également pour le 2^e cycle d'improptus.

Au cours de cette session d'enregistrement, Alexei Lubimov a enregistré les Improptus de Schubert ainsi que les trois dernières sonates de Beethoven sur un Alois Graf qui sortiront prochainement.

During this recording session, Alexei Lubimov recorded Schubert's Improptus and the Last three sonatas of Beethoven on an Alois Graf. The release will come later.



We had the immense pleasure of recording Alexei Lubimov in Haarlem in the summer of 2009.

From his Moscow premieres of John Cage and Terry Riley in 1968, by way of the Moscow Baroque Quartet of the 1970s and the avant-garde festival 'Alternativa' founded in 1988, to Schubert on period instruments in Haarlem in 2009 and a class on period and modern instruments at the Moscow Conservatory as well as a fortepiano class at the Salzburg Mozarteum – History with a capital H has loomed large in his life: through the era of the Iron Curtain, artistic isolation and the KGB via perestroika to the world of today.

We met a man aged sixty-five, still alert, with an immense sensibility and an exceptionally open mind which enables him to run the gamut from Schubert to Silvestrov, Arvo Pärt, and Scriabin.

Here are a few biographical snippets picked up during the recording.

Contemporary and Baroque

Right from his early years as a pupil of Heinrich Neuhaus at the Moscow Conservatory, Alexei Lubimov tackled every facet of music. He worked on the traditional piano repertoire while also frequenting Russian avant-garde composers like Denisov, Schnittke, and Volkonsky. With the latter,

he explored the beauties of the works of Machaut and Ockeghem. By a curious stroke of fate, Edison Denisov invited the twenty-four-year-old pianist to Brussels to play the Russian avant-garde in 1968. There he met the Kuijken brothers whose paths he was to cross again twenty years later, in the world of Baroque music.

Harpsichord

Alexei Lubimov's first contact with a harpsichord came from a kit instrument, a Ruckers copy built by Zuckerman/Ducornet in the early 1980s – at a time when he had been 'punished' by the regime for championing avant-garde music and prohibited from foreign travel. He then decided to travel the length and breadth of the USSR, visiting his composer friends in Tbilisi, Yerevan, Riga, Tallinn etc., and playing Bach and other Baroque music on this instrument alongside Tatyana Grindenko (violon), Anatoly Grindenko (viola da gamba) and Oleg Khudyakov (traverso), who together made up the Moscow Baroque Quartet.

He subsequently began meticulously noting down the museums and instruments whose details he found on the sleeves of Gustav Leonhardt's recordings, whenever and wherever he managed to pick them up.





Fortepiano

There were no fortepianos at all in the USSR. Only after the fall of the Berlin Wall did it become possible to find playable instruments of good quality. An invitation from Erato in 1991 enabled Alexei Lubimov to come to France to record the complete Mozart sonatas on fortepianos built by Christopher Clarke – and since then he has been obsessed by the search for the ideal instrument.

Each time he encounters a new keyboard instrument, one can sense his pleasure in making a new acquaintance. But his quest can take on gigantic proportions: although we decided to record this project back in September 2004, Lubimov only found the right piano in April 2009! A trip to Prague introduced us to Paul McNulty and his copies of Conrad Graf pianos, at one stage considered for the Impromptus, and we travelled to Munich to hear a Graf original.

It was finally in Edwin Beunk's collection in Enschede in the Netherlands that he found the gems he had been looking for – or perhaps one should say the decisive instant dear to the photographer Henri Cartier-Bresson, when all the necessary ingredients for the recording came together:

- a historical Matthias Müller instrument from 1810 discovered in an attic and totally rebuilt by Edwin Beunk for the first set of Impromptus;
- a Joseph Schantz from 1830, also an original, for the second set.

Russian culture and the Viennese Classics

The Russian pianistic culture Alexei Lubimov inherited from Heinrich Neuhaus, one of whose last pupils he was, dazzles with its virtuosity, of course, but also its profound soulfulness and warmth which can set your spine tingling and bring a lump to your throat.

Moreover, he brings his experience of historical pianos, his knowledge of their functioning and construction: the meeting of the Russian and Viennese cultures is an aesthetic shock!

Alexei Lubimov is currently professor in the 'historical and modern keyboard' class at the Moscow Conservatory, where he prepares a new generation of pianists to tackle the widest range of repertoire. Pursuing his twin 'modern' and 'period' careers, he performs with many conductors around the world (among them Vladimir Ashkenazy, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Marek Janowski, Christopher Hogwood, Sir Roger Norrington, Frans Brüggen, David Robertson, Andrey Boreyko, Iván Fischer, Yan Pascal Tortelier...) and with such leading musicians as Natalia Gutman, Christian Tetzlaff, and Andreas Staier.

Sylvie Brély & Franck Jaffrès

For further information on Alexei Lubimov, please consult www.zigzag-territoires.com





THE IMPROMPTUS OF FRANZ SCHUBERT

The Impromptus of Franz Schubert are often misunderstood: their title leads one to expect lightweight, entertaining pieces, whereas their large-scale, ambitious style undoubtedly places them among the composer's most intense works.

The misunderstanding began in Schubert's own lifetime, when, having composed the first four pieces (D899) during the summer or autumn of 1827, he sent them to his publisher Haslinger. The latter was initially frightened off by their ambitions: he agreed to publish only two (nos.1 and 2), on the pretext that such virtuoso pieces would not be suitable for amateur pianists. It was at this juncture that Haslinger gave them the title 'Impromptus', a designation that finally met with Schubert's approval, since he retained it for the subsequent pieces. In December 1827 Schubert composed four new impromptus (D935) which he numbered 5-8, thus demonstrating that he definitely regarded them as a coherent 'set', and not a group of independent pieces. Broadening the scope of his inquiries with a view to publication, Schubert came up against the same nervous caution from Schott of Mainz, who wrote on 30 October 1828: 'We have had an opportunity to send the Impromptus on to Paris just as they arrived here. We have received them back with the observation that these works are too difficult to serve as trifles and would not have a favourable reception in France, and we ask you to excuse us.' However, the letter continues: 'But if ever you compose something less difficult, though still brilliant, and in an easier key, do not hesitate to send it to us.' It was not until 1857 that the two impromptus D899 nos.3 and 4 were finally published (unfortunately with alterations which disfigure certain passages); the second set (D935) appeared in print somewhat earlier, in 1839, but of course still posthumously, like a large portion of Schubert's output.

The name 'impromptu' deserves a brief explanation. It first appeared in 1822, in Bohemia, under the pen of the composer Jan Václav Voříšek, designating lightweight, easy to perform pieces of the kind enjoyed by cultivated amateurs. If Schubert took up this term, it was certainly because it successfully conveyed a form of spontaneity in inspiration and interpretation. Some commentators have even gone so far as to argue that Schubert's impromptus could themselves enshrine a form of improvisation. For Frieder Reininghaus, for example, writing in 1979, 'The impromptus, which date from more or less the same time as the piano trios, are comparable to improvisations, inspirations of the moment: they were conceived as spontaneous flights in the fields of poetry, and mark the transition from improvisation to finished work. At the moment of writing down, they were fashioned, elaborated. Their associations





became musical ideas through a process of maturation. The moments are linked to one another or deliberately left separate to provide contrast.' This view remains eminently debatable, for it confuses the spirit and the letter: while there is indeed a spirit of improvisation (in the way the themes and their developments are constantly prolonged, as in a Romantic 'fantasia'), the letter forces us to take into account the fact that the architecture exists, powerful and firmly set in place, even if Schubert's talent consists precisely in concealing this construction through an impression of outpouring. In fact, these impromptus have something of the sonata about them, but without seeking to demonstrate or assert to the same extent. And this is one of the incredible qualities of the Impromptus, as is similarly the case with the Sonata in G major D894 of 1826 subtitled 'Fantasie': these works possess the ambition of the sonatas, without the obvious rhetoric.

Indeed Robert Schumann, in a fascinating article, expresses his astonishment at the resemblance between the first two impromptus of D935 and a sonata. He takes this idea so far as to imagine that the end of a sonata must have been lost: 'Yet I can hardly believe that Schubert really entitled these pieces "impromptus"; the first is so obviously the first movement of a sonata, so perfectly executed and self-contained, that there can be no doubt about it. The second impromptu is, in my opinion, the second movement of the same sonata; in key and character it goes hand in hand with the first.' It may also be observed that each of the two sets of impromptus can be likened to the overall form of a sonata: an ambitious first movement is followed by a scherzo, a slow movement (in variation form, as often in Schubert), and a finale. The tonal unity of the pieces moves in the same direction: in the Impromptus D935, the key of the last is identical to the first; and in all the impromptus, Schubert employs a unified tone colour of flat keys.

13

All this shows how far we are from the lightweight works the publishers were expecting. At the most one might regard certain impromptus which adopt agile ternary rhythms or triple time as a distant homage to the waltzes and ländler that Schubert loved.

The other influence is that of the lied: it is striking to hear how, just as Schubert's songs succeed in creating an overall colour in a few notes, the impromptus plunge us into a universe of extreme poetic richness using very little in the way of sonic resources. Here too Schubert's genius is immense: he creates an intensity as great as his resources are small. As in Beethoven's Bagatelles op. 126, one sometimes even wonders if the musical discourse is not still more powerful in his smallest works.

The Impromptu D899 no.1 begins the cycle with a highly symbolic gesture: a *fortissimo* chord sounding almost like a tolling bell, from the resonance of which emerges a theme stated *pianissimo* that



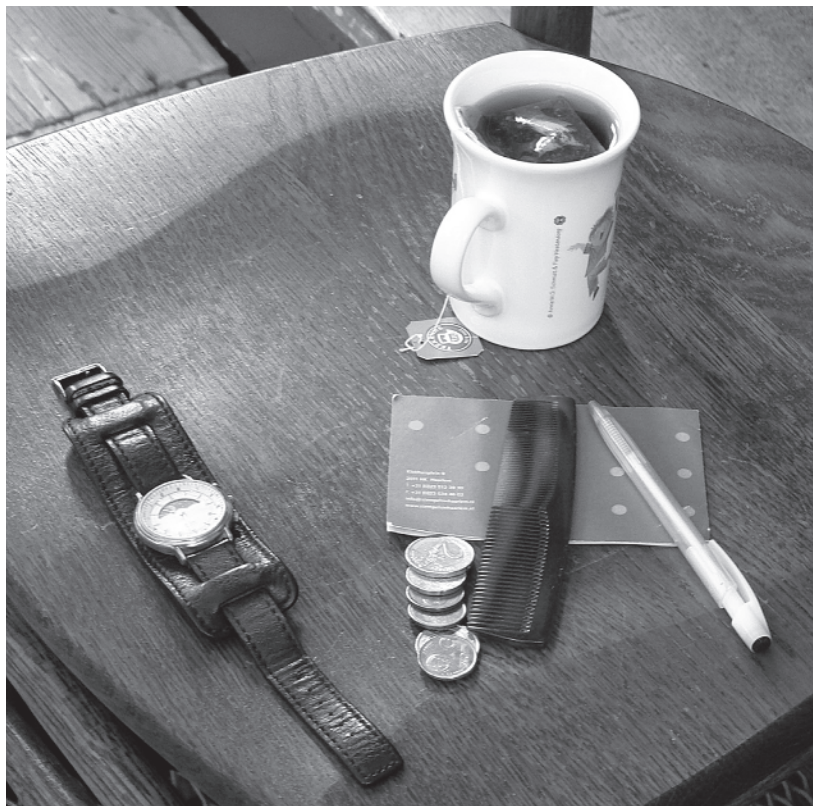


is suggestive of mourning, or at the very least profoundly tinged with *Sehnsucht* (longing). Everything depends on this contrast between a shock and the shockwave that follows it: the entire impromptu sounds like an immense inflection of this initial chord, an infinite resonance taking the form of a long, constantly varied ballade drawing out its themes at length. The Impromptu D899 no.2 provides a contrast in its fluidity, like a gentle, elegant cascade. The suppleness of the triplets, combined with the subtle rebounds of the bass, produces an impression of perpetual movement; the central episode seizes on the bouncing bass motifs to transform them into something more dramatic. The third impromptu is one of the most difficult to perform because of the need to make the illusions of suspension and movement coexist. The spirit of contemplation is at its height when once again the surging basses, appearing sporadically at first, grow more animated, as in *Erlikönig*, creating the impression of a dialogue between the extreme registers. The last impromptu is a mirror of the second: this time the cascade is composed of arpeggios and semiquavers, but the trajectory is the same, with the iambic rebounds of the bass once more transformed into dramatic outbursts at the centre of the piece.

The Impromptu D935 no.1 is extraordinarily inventive from a rhythmic point of view: after a *quasi parlando* opening, the movement changes rhetorical register, switching to immense melodic charm. This oscillation between two different worlds affects other aspects of the piece, notably the passage from rhythmic regularity to irregularity, or from the major mode to the minor. The following impromptu finds its gentle mood in lilting ternary rhythms, particularly in the form of a barcarolle at the start, but also in the central section which reverts to the undulating triplets of the first set of impromptus. The third piece is the best-known: it is nicknamed 'Rosamunde', for its theme is a variation on the incidental music Schubert composed for the play of the same name. He had already reused this theme in the String Quartet D804 with which it shares its nickname. The series of variations delicately embellishes the exquisite theme, highlighting it in different ways without ever doing it violence. The last impromptu closes the cycle with an onslaught of intensely rhythmic ternary bustle in the *all'ungherese* style.

Emmanuel Hondré





© Photo : Sylvie Brély

Enregistré à l'église Doopsgezinde Gemeente Haarlem les 13 et 14 juillet 2009
Direction artistique, Prise de son : Franck Jaffrès
Montage : Alban Moraud

Pianos historiques restaurés, réglés et accordés par Edwin Beunk
- un Matthias Müller 1810 historique trouvé dans un grenier,
totalement reconstruit par Edwin Beunk pour le 1^{er} cycle d'improptus
- un Joseph Schantz 1830 historique également pour le 2^e cycle d'improptus.

Edwin Beunk
Brinkstraat 326 – 7541 AX Enschede – Pays Bas
dwinbeunk@fortepiano.nl
www.fortepiano.nl

Conçu et réalisé Par Zig-Zag Territoires :
Sylvie Brély & Franck Jaffrès

Graphisme : GMG/9

Le site www.zigzag-territoires.com vous permet d'écouter des extraits du catalogue, d'acheter les disques, de télécharger les albums et de trouver en exclusivité certains concerts des artistes Zig-Zag Territoires. Venez-y « rencontrer » l'esprit Zig-Zag Territoires au travers de nos pages web, vous abonner à notre bulletin et être informés de nos nouveautés, de nos partenariats avec les festivals de Sablé-sur-Sarthe, Printemps des Arts de Monte-Carlo, Sinfonia en Périgord...

Our site www.zigzag-territoires.com offers the chance to listen free of charge to excerpts from our catalogue, purchase CDs, download albums, and enjoy exclusive recordings of Zig-Zag Territoires artists in concert. Come and 'meet' the spirit of Zig-Zag Territoires through our web pages, subscribe to our news bulletin, and learn about our partnerships with the festivals of Sablé-sur-Sarthe, Printemps des Arts de Monte-Carlo.