

DASOL KIM SCHUBERT

impromptus D.935 · sonata D.960





FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

CD 1

4 Impromptus D.935

- | | |
|--|-------|
| 1. No. 1: Allegro moderato in F minor | 12'18 |
| 2. No. 2: Allegretto in A-flat major | 8'16 |
| 3. No. 3: Theme (Andante) and variations in B-flat major | 12'15 |
| 4. No. 4: Allegro scherzando in F minor | 7'06 |

CD 2

Piano Sonata no. 21 in B-flat major D.960

- | | |
|--|-------|
| 1. I. Molto moderato | 23'19 |
| 2. II. Andante sostenuto | 10'49 |
| 3. III. Scherzo. Allegro vivace con delicatezza – Trio | 4'18 |
| 4. IV. Allegro ma non troppo | 8'33 |

Dasol Kim piano



For my very first public performance as a young pianist I played a work by Franz Schubert. Ever since that experience, Schubert has been one of the composers I feel especially close to. His music will always accompany me.

Dasol Kim

Dasol Kim Plays Late Piano Music by Franz Schubert

Wolfgang Rathert

“I was one brother of many brothers and sisters. Our father and our mother were good. I felt a deep love for all of them.—Once, our father took us to a pleasure ground. My brothers were very happy. But I was sad. My father came to me and ordered me to enjoy the delicious foods. But I could not, so my father angrily banished me from his sight. I turned my steps away, and with a heart full of infinite love for those who spurned it, I wandered to a distant region. For years I felt the greatest pain and great love tearing me apart. Then news of my mother’s death reached me. I rushed to see her, and my father, softened by mourning, did not prevent my entrance. I saw her corpse there. Tears flowed from my eyes. I saw her lying as if in the good old past in which she wanted us to live as she once had. And we followed her corpse in mourning, and the bier lowered.—From that time on, I remained at home again. Then my father took me to his favorite garden once again. He asked whether it pleased me. The garden was quite repugnant to me, and I did not dare say anything. Then he asked me a second time, flushing, did the garden

please me? I said no, trembling. Then my father struck me, and I fled. And for a second time I turned my steps away, and with a heart full of infinite love for those who spurned it, I again wandered to a distant region. I sang songs now, for long, long years. If I wanted to sing of love, it became pain for me. And if wanted to sing of pain, it became love for me. Thus love and pain tore me apart.”

This text, as strange as it is moving, is titled “My Dream.” Schubert wrote it in 1822, around the time he was composing his *Unfinished Symphony*. The interpretation of its title and subject matter have been debated ever since it was first published, at Robert Schumann’s suggestion, in the *Neue Zeitschrift für Musik* in February 1839. The text reflects Schubert’s complex personality, which was affected by the early death of his mother (who bore fourteen children, nine of whom died young) in 1812, an overpowering father (who from 1814 was also the master of the school where Schubert began teaching at seventeen) and also, as we

now know, by severe psychological disorders. Yet it also offers a key to understanding a musical language that has both Classical and Romantic features and yet goes far beyond them in an inner conflict that feels entirely modern. Until the early twentieth century, however, the cliché of the naive, Biedermeier musician still dominated, until, just before World War I, a different understanding of Schubert's personality and work emerged and ultimately gained acceptance. We owe that primarily to the Berlin pianist and composer Conrad Ansohn (1862–1930), whose Schubert interpretations captivated his audiences for their ability to cause the aura and moods of these works to resound in an almost mystical way.

In a brilliant Surrealist-influenced text written on the occasion of the centennial of Schubert's death in 1928, the young Theodor W. Adorno ventured a new interpretation on the terrain of the musicological essay. For him, Schubert was the antipode to Beethoven, whose telic shaping of musical time Schubert countered with the idea of a static "landscape." The listener can plunge into it and get lost in the seemingly endless repetitions of its melodic and harmonic wonders, until the shift in mood and lighting or even moments of desperation and aggression

end the dream. Whereas Schumann associated these now proverbial "heavenly lengths" with the image of a divine epiphany, Adorno heard in them a profoundly melancholic attitude in the face of the futility of human existence: "The affect of death—for it is the affect of death that is rendered in Schubert's landscape, the mourning over people, not the pain inside them—is the sole gate to the underworld into which Schubert guides us down. The hermeneutic word that had only just managed to follow the transition into death breaks down before it." Yet Adorno emphatically rejects attributing this closeness to death to Schubert's biography, as might be suggested by the dream story and Schubert's other statements about his expectations of life. Instead Adorno focuses on Schubert's ability to express universal feelings of hope, happiness, desire, and mourning with supreme perfection and with a consistency of musical means that sounds natural. But precisely therein lies an inaccessibility that ultimately makes any hermeneutic approach to or psychological understanding of its effect impossible. (Beethoven's music is indeed far more accessible in this respect, because it always seems like a process that opens up a dialogue with the listener.) And unlike in Bach's music, which radiates an unshakable confidence in

religious faith, the shadow of a tragic isolation, already present in his early work in the figure of the wanderer, lies over the beauty of Schubert's sound.

This observation is especially true of the works of the final two years of his life, 1827 and 1828, which represent a miracle of unfathomable productivity and inspiration. Schubert once again produced in his three major genres—the lied, chamber music, and piano music—music of the greatest expressive and creative power: in his *Winterreise*, in his String Quartet in C major, and in a series of works for piano two and four hands, which have long since belonged to the core of any serious piano repertoire and that serve again and again as the touchstone of interpretive intelligence and sensitivity.

The series of solo works begins with the two collections of Impromptus D.899 and D.935 in the summer and in October of 1827 and continues by way of *Three Piano Pieces* D.946 of May 1828 to the triad of the three final Sonatas D.958, D.959, and D.960. Of the works for piano four hands, other masterpieces follow with the *Fantasy* in F minor D.940, the *Allegro* in A minor (“Life’s Storms”) D.947, and the *Grand Rondeau* in A major D.952.

Dasol Kim’s choice of the second series of Impromptus and the final Piano Sonata in B-flat major that Schubert completed only around six weeks before his death shows us that the distinction between individual pieces and sonatas essentially no longer plays any role in Schubert’s final creative phase. One cannot speak of “Impromptus” here in the literal sense of a spontaneous composition off the cuff, just as the B-flat major Sonata, despite its apparent convention of a four-movement structure, essentially frustrates expectations of sonata form. (Beethoven’s final sonatas, with which Schubert was of course familiar, are certainly much more extreme in their individuality, and yet they remain surprisingly faithful to Beethoven’s old idea of finality.) But when the four Impromptus are performed one after the other, they inevitably produce the contour and drama of a large, four-movement sonata. That is easy to see from their tonal dramaturgy, since the first piece and the last are both in F minor; the second piece is in the parallel major key of A-flat major; and the third piece is in the major key of the subdominant, B-flat major. The first Impromptu begins with an excited, fissured theme that sounds as if it were written for the opening movement of a sonata before getting lost in vast sonic realms with the second

theme; the second Impromptu, which opens with enchanting simplicity, represents a scherzo; the third Impromptu—a series of magnificent variations on a theme from Schubert’s theater music *Rosamunde* D.797 (1823), which is also the basis for the second movement of the eponymous String Quartet D.804 (1824)—is in lieu of a slow movement; and the extended final Impromptu is like a flitting dance that seems to continue and outdo the famous Finale of Beethoven’s *Appassionata*. Conversely, the Piano Sonata in B-flat minor could be heard as a series of four Impromptus, albeit monumental ones: The first movement, whose main theme is reminiscent of the meditative beginning of the opening movement of Beethoven’s Piano Trio in B-flat major (“Archduke”), unfolds a magical, circling “infinite melody” seen in an ever-changing light, disturbed only by a furious outburst of quasi-Baroque passages in the first accolade of the exposition. The key of C-sharp minor of the second movement, an Andante permeated by deep melancholy and despair, is extraterritorial to the three other movements; in the tonal theory of the eighteenth century, this key represents the mood of a “penitential lament” and a “familiar talk with God” (as C. F. Schubart describes it), and it is of course no coincidence that Schubert links here to the

slow movement of the *Wanderer Fantasy* in the same key.

The two final movements, by contrast, are once again in the opening key of B-flat major—almost as if refusing to take on another destination. And indeed both movements seem strangely static despite their melodic succinctness and harmonic extravagances. The Scherzo could be described as a forced cheerfulness amid frozen tears; the finale—much like the Fourth Impromptu of D.935—as a kind of ghostly *danse macabre*. (The Beethoven scholar Walter Riezler pointed out the relationship between the beginning of this movement to the “wrong” note G of the replacement finale written later for Beethoven’s String Quartet in B-flat major, op. 130, which begins with octaves—the so-called “murky” basses that were popular in dance music of the time—in the same key.) The question whether the final movement should be interpreted as fatalistic or rather as a liberation or even salvation must be answered anew by every interpreter and hence every listener as well. There can never be a definitive answer, for love and pain tore apart not only Schubert the human being but also his music.

Meinen allerersten öffentlichen Auftritt als junger Pianist absolvierte ich mit einem Werk von Franz Schubert. Seit diesem Erlebnis ist Schubert einer jener Komponisten, denen ich mich besonders nah fühle. Seine Musik wird mich immer begleiten.

Dasol Kim

Dasol Kim spielt späte Klaviermusik von Franz Schubert

Wolfgang Rathert

„Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater, und unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. – Einstmahls führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die große Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, und mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entflossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer und die Bahre versank. – Von dieser Zeit an blieb ich

wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich, ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh. Und zum zweytenmahl wandte ich meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.“

Dieser so eigentümliche wie bewegende Text trägt den Titel „Mein Traum“. Franz Schubert verfasste ihn 1822 im Umkreis der Entstehung seiner *Unvollendeten* Symphonie. Wie Titel und Inhalt zu deuten sind, ist seit der von Robert Schumann veranlassten Erstveröffentlichung im Februar 1839 in der *Neuen Zeitschrift für*

Musik immer wieder diskutiert worden. Denn der Text spiegelt nicht nur Schuberts komplexe Persönlichkeit wider, die durch den frühen Tod der Mutter (die 14 Kinder zur Welt brachte, von denen neun früh starben) im Jahr 1812, einen übermächtigen Vater (der ab 1814 auch sein Vorgesetzter an der Schule war, in die Schubert mit 17 Jahren als Lehrer eintrat) und – wie heute als gesichert gelten kann – schwere psychische Störungen geprägt wurde. Vielmehr bietet er auch einen Schlüssel zum Verständnis einer musikalischen Sprache, die klassische und romantische Züge trägt und dennoch in einer ganz modern anmutenden Zerrissenheit weit darüber hinaus geht. Doch überwog noch bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts das Klischee des naiven Biedermeier-Musikers, bevor sich vor dem Ersten Weltkrieg ein anderes Verständnis von Schuberts Person und Werk herausbilden und schließlich durchsetzen konnte. Es ist vor allem dem Berliner Pianisten und Komponisten Conrad Ansohn (1862-1930) zu verdanken, dessen Schubert-Interpretationen sein Publikum durch die Fähigkeit in Bann schlugen, Aura und Stimmungsgehalt der Werke auf eine fast mystische Weise zum Erklingen zu bringen.

In einem brillanten, vom Surrealismus beeinflussten Text anlässlich der Wiederkehr

von Schuberts 100. Todestag im Jahr 1928 wagte dann der junge Theodor W. Adorno auf musikwissenschaftlich-essayistischem Terrain eine neue Deutung. Für ihn war Schubert der Gegenspieler Beethovens, dessen zielgerichteter Gestaltung musikalischer Zeit Schubert die Idee einer statischen „Landschaft“ entgegengesetzt habe. Der Hörer kann in sie eintauchen und sich in den endlos anmutenden Wiederholungen ihrer melodischen und harmonischen Wunder verlieren, bis Stimmungs- und Beleuchtungswechsel oder sogar Momente der Verzweiflung und Aggression den Traum beenden. Während Schumann mit diesen sprichwörtlich gewordenen „himmlischen Längen“ das Bild einer göttlichen Epiphanie verband, vernahm Adorno in ihnen eine zutiefst melancholische Grundhaltung gegenüber der Vergeblichkeit der menschlichen Existenz: „Der Affekt des Todes – denn der Affekt des Todes wird in Schuberts Landschaft nachgebildet, die Trauer über den Menschen, nicht der Schmerz in ihnen – ist allein das Tor zur Unterwelt, in die Schubert hinabgeleitet. Vor ihr versagt das hermeneutische Wort, das eben noch dem Übergang des Todes zu folgen vermag.“ Doch lehnte es Adorno entschieden ab, diese Todesnähe aus der Biographie Schuberts herzuleiten, was angesichts der

Traum-Erzählung und anderer Äußerungen Schuberts über seine Erwartungen an das Leben naheliegen könnte. Vielmehr richtete Adorno den Blick auf Schuberts Fähigkeit, universale Gefühle von Hoffnung, Glück, Sehnsucht und Trauer in höchster Vollkommenheit und wie naturhaft anmutender Folgerichtigkeit seiner musikalischen Mittel auszudrücken. Darin liegt aber eine Unnahbarkeit, die eine hermeneutische Annäherung oder einen psychologischen Nachvollzug ihrer Wirkung letztlich nicht möglich mache. (Beethovens Musik ist in dieser Hinsicht tatsächlich sehr viel zugänglicher, weil sie stets als ein Prozess erscheint, der einen Dialog mit dem Hörer eröffnet.) Und anders als in Bachs Musik, die eine unerschütterliche Glaubenszuversicht ausstrahlt, liegt über der Schönheit von Schuberts Klängen der Schatten einer tragischen Einsamkeit, die mit der Figur des Wanderers bereits früh in seinem Werk präsent ist.

Diese Beobachtung gilt insbesondere für die Werke der beiden letzten Lebensjahre 1827 und 1828, die ein Wunder unfassbarer Produktivität und Inspiration bilden. Schubert schuf in seinen drei Hauptgattungen – dem Lied, der Kammermusik und der Klaviermusik

– nochmals Musik von größter Ausdrucks- und Gestaltungskraft: So in der *Winterreise*, im Streichquintett C-Dur und in einer Reihe von Klavierwerken für zwei und vier Hände, die seit langem zum Kern jedes ernstzunehmenden pianistischen Repertoires gehören und doch immer wieder von neuem zum Prüfstein interpretatorischer Intelligenz und Sensibilität werden.

Die Reihe der Solo-Werke beginnt mit den zwei Sammlungen der Impromptus D.899 und D.935 im Sommer und Oktober 1827 und setzt sich über die *Drei Klavierstücke* D.946 vom Mai 1828 fort zur Trias der drei letzten Sonaten D.958, D.959 und D.960, bei den Werken für Klavier vierhändig folgen mit der Fantasie f-Moll D.940, dem *Allegro* a-Moll („Lebensstürme“) D.947 und dem *Grand Rondeau* A-Dur D.952 weitere Meisterwerke. Dasol Kims Wahl der zweiten Folge der Impromptus und der nur circa sechs Wochen vor Schuberts Tod abgeschlossenen letzten Klaviersonate B-Dur weist uns darauf hin, dass die Unterscheidung zwischen Einzelstücken und Sonaten in Schuberts finaler Schaffensphase im Grunde keine Rolle mehr spielt. So kann von „Impromptus“ im wörtlichen Sinn einer spontan, aus dem Stegreif

entworfenen Komposition hier ebenso wenig die Rede sein, wie auf der anderen Seite die B-Dur-Sonate trotz der äußeren Konvention der Viersätzigkeit die Erwartungen an die Sonatenform ins Leere laufen lässt. (Beethovens letzte Sonaten, die Schubert natürlich kannte, sind in ihrer Individualität sicher noch extremer, und doch bleiben sie Beethovens alter Idee der Finalität überraschend treu.) Trägt man die vier Impromptus hintereinander vor, so ergeben sie unweigerlich den Umriss und das Drama einer großen viersätzigen Sonate. Dies ist leicht an der tonalen Dramaturgie zu erkennen, da das erste und letzte Stück die gemeinsame Tonart f-Moll besitzen, das zweite Stück in der parallelen Dur-Tonart As-Dur und das dritte Stück in der nach Dur gewendeten Subdominate B-Dur steht. So beginnt das erste Impromptu mit einem erregt-zerklüfteten Thema, das wie für den Kopfsatz einer Sonate geschaffen scheint, bevor es sich mit dem zweiten Thema in weiten Klangräumen verliert; das zweite, bezaubernd schlicht einsetzende Impromptu vertritt ein Scherzo; das dritte – eine Folge herrlicher Variationen über ein Thema aus Schuberts Schauspielmusik *Rosamunde* D.797 (1823), das auch dem zweiten Satz des gleichnamigen Streichquartetts D.804 (1824) zugrunde liegt – steht an der Stelle eines langsamen Satzes; und das ausgedehnte letzte

Impromptu gleicht einem irrlichternden Tanz, der das berühmte Finale von Beethovens *Appassionata* fortzusetzen und zu übertreffen scheint. Die Klaviersonate B-Dur könnte man umgekehrt als eine Folge von vier, allerdings monumentaler Impromptus hören: Der erste Satz, dessen Hauptthema eine Reminiszenz an den meditativen Beginn des Kopfsatzes von Beethovens Klaviertrio B-Dur op. 97 („Erzherzog“) darstellt, entfaltet eine magische, in sich kreisende und immer wieder anders beleuchtete „unendliche Melodie“, die nur in der ersten Klammer der Exposition von einem wütenden Ausbruch mit barockisierenden Zügen gestört wird. Der zweite Satz, ein von tiefer Melancholie und Verzweiflung durchzogenes Andante, steht durch seine Tonart cis-Moll exterritorial zu den drei anderen Sätzen; in der Tonartenlehre des 18. Jahrhunderts vertritt diese Tonart die Stimmung der „Bußklage“ und der „traulichen Unterredung mit Gott“ (wie es bei C.F. Schubart heißt), und es ist natürlich kein Zufall, dass Schubert hier an den langsamen Satz der *Wanderer-Fantasie* in derselben Tonart anknüpft.

Die beiden letzten Sätze stehen dagegen beide wieder in der Ausgangstonart B-Dur, was fast wie eine Weigerung anmutet, noch

ein weiteres Ziel in Angriff zu nehmen. Und in der Tat wirken beiden Sätze trotz ihrer melodischen Prägnanz und harmonischen Extravaganzen seltsam statisch. Im Scherzo ließe sich von einer erzwungenen Heiterkeit unter gefrorenen Tränen sprechen, im Finale – ähnlich wie im vierten Impromptu von D.935 – von einer Art gespenstischem Totentanz. (Der Beethoven-Forscher Walter Riezler wies auf die Verwandtschaft des Beginns dieses Satzes auf dem „falschen“ Ton g mit dem nachkomponierten Finale von Beethovens Streichquartett B-Dur op. 130 hin, das mit pendelnden Oktaven – den sogenannten „Murky-Bässen“, die in der Tanzmusik der Zeit beliebt waren – auf demselben Ton beginnt.) Die Frage, ob der letzte Satz fatalistisch oder doch als Befreiung oder gar Erlösung gedeutet werden kann, wird jeder Interpret und damit auch jeder Hörer immer wieder neu beantworten müssen. Eine endgültige Antwort kann es aber nicht geben: Denn Liebe und Schmerz zerteilten nicht nur den Menschen Schubert, sondern auch seine Musik.

La première fois que je me suis produit en public comme jeune pianiste, j'avais choisi une œuvre de Franz Schubert. Depuis cette expérience, Schubert demeure l'un des compositeurs dont je me sens particulièrement proche. Sa musique m'accompagnera toujours.

Dasol Kim

Les dernières œuvres pour piano de Franz Schubert par Dasol Kim

Wolfgang Rathert

« J'étais le frère de beaucoup d'autres frères et sœurs. Notre père et notre mère étaient bons et je ressentais pour tous un amour profond. – Un jour, notre père nous mena à un festin somptueux. Mes frères s'en réjouirent, quant à moi, je devins triste. Alors mon père s'approcha de moi et me donna l'ordre de goûter à ces mets raffinés. Mais je ne pouvais pas y toucher, si bien que mon père, en colère, me chassa de sa vue. Je m'éloignai alors, le cœur débordant d'un amour infini pour ceux qui le rejetaient, et m'en allai dans une contrée éloignée. Pendant des années, je ressentais la douleur la plus vive et un grand amour qui me déchiraient. Un jour me parvint la nouvelle de la mort de ma mère. Je me précipitai pour aller la voir et mon père, radouci par la douleur, ne me défendit pas l'entrée. Je vis alors son cadavre. Les larmes coulèrent de mes yeux. Je la vis devant moi comme ce bon vieux passé auquel, avait-elle pensé, nous devrions nous tenir. Nous suivîmes le cercueil remplis de tristesse, et il disparut sous terre. – Depuis ce temps-là, je demeurai

de nouveau à la maison. Un jour, mon père me mena dans son jardin préféré et me demanda s'il me plaisait. Mais ce jardin me parut horrible et je n'osai rien répondre. Il me demanda une seconde fois, rouge de colère, s'il me plaisait. Je le niai en tremblant. Alors mon père me frappa et je m'enfuis. Et derechef je m'éloignai, le cœur débordant d'un amour infini pour ceux qui le rejetaient, et m'en allai dans une contrée éloignée. Pendant de longues, très longues années, je chantai des chansons. Quand je voulais chanter l'amour, il se mua en douleur ; quand je ne voulais chanter rien que la douleur, elle devint amour. Ainsi l'amour et la douleur me déchiraient ».

Ce texte étrangement émouvant porte le titre *Mon rêve*. Franz Schubert le rédigea en 1822 au moment de travailler à sa symphonie « Inachevée ». Depuis qu'il a été publié pour la première fois en février 1839 par Robert Schumann dans la *Neue Zeitschrift für Musik* il a souvent été discuté. Il reflète en effet

non seulement la personnalité complexe de Schubert, marquée par la mort précoce de sa mère (qui mit au monde quatorze enfants, dont neuf moururent très tôt), un père dominateur (il fut également à partir de 1817 le directeur de l'école dans laquelle Schubert enseigna dès l'âge de dix-sept ans) et, comme il est établi maintenant, des troubles psychiques importants. Il nous livre de surcroît une clef pour comprendre son langage musical, caractérisé par des traits à la fois classiques et romantiques mais qui les dépasse par un déchirement qui nous semble tout moderne. Néanmoins, le cliché du musicien naïf, typique du confort petit-bourgeois de l'époque *Biedermeier*, prévalut jusqu'au début du xx^e siècle, avant qu'une autre compréhension du musicien se forma après la Première Guerre mondiale. Ceci est en particulier le mérite du pianiste et compositeur berlinois Conrad Ansoerge (1862-1930) dont les récitals fascinèrent le public par la manière quasi mystique qu'il avait de rendre l'aura et l'atmosphère de ces œuvres.

Dans un essai brillant, publié à l'occasion du centenaire de la naissance du compositeur en 1928 et influencé par le surréalisme, le jeune Theodor W. Adorno proposa une interprétation audacieuse et toute nouvelle. Schubert était pour lui l'antagoniste de Beethoven dont la

conception téléologique du temps musical était contrée ici par l'idée d'un « paysage » musical statique. L'auditeur peut s'y immerger et se perdre dans la répétition apparemment infinie de ces miracles mélodiques et harmoniques, avant qu'un changement d'éclairage ou d'atmosphère, voire des moments de désespoir ou d'agressivité, ne mettent fin au rêve. Alors que Schumann associait aux « divines longueurs » de Schubert, devenues proverbiales, l'image d'une épiphanie sacrée, Adorno y percevait une attitude profondément mélancolique due à la vanité de l'existence humaine. « L'affect de la mort – car c'est l'affect de la mort qui est reproduit dans le paysage schubertien, la tristesse due au sort des hommes, et non pas le deuil qui les habite – est la porte des Enfers dans lesquels Schubert se laisse glisser. La parole herméneutique échoue devant elle, alors qu'elle peut l'accompagner encore jusqu'au passage vers la mort ».

Adorno se refusait néanmoins à déduire cette proximité avec la mort de la biographie du compositeur, ce qui semble pourtant s'imposer, au vu du récit de rêve cité plus haut et d'autres remarques de Schubert sur ce qu'il attendait de la vie. Le philosophe visait plutôt sa capacité à exprimer musicalement à la perfection des sentiments universels tels que

l'espoir, le bonheur, le désir ou le deuil. Mais il y a là une distance qui, à la fin des fins, rendrait impossible une approche herméneutique ou une appréhension psychologique de leur effet. La musique de Beethoven est en effet beaucoup plus ouverte à cet égard puisqu'elle apparaît toujours comme un processus qui engage un dialogue avec l'auditeur. À la différence également de la musique de Bach d'où émane la certitude inébranlable de la foi, l'ombre d'une solitude tragique voile la beauté des sonorités schubertiennes, solitude présente dès le début à travers la figure du *Wanderer*.

C'est particulièrement vrai pour les œuvres des deux dernières années, 1827-1828, marquées par une productivité miraculeuse et une inspiration inépuisable. Schubert illustre de nouveau les trois genres qu'il privilégiait – le lied, la musique de chambre et le piano – par des musiques puissamment expressives et structurées, tels le *Voyage d'hiver*, le *Quintette à cordes en do majeur* et une série d'œuvres pour piano à deux ou à quatre mains qui forment depuis longtemps le noyau du répertoire des pianistes et qui servent de révélateur de leur intelligence et leur sensibilité d'interprètes.

La série des œuvres solistes commence avec les deux recueils d'*Impromptus* D.899 et D.935 écrits en été et en octobre 1827 et elle se poursuit jusqu'aux trois dernières sonates D.958, D.959 et D.960, en passant par les *Trois pièces pour piano* D.946 de mai 1828. Du côté des œuvres à quatre mains, d'autres chefs-d'œuvre s'enchaînent avec la *Fantaisie en fa mineur* D.940, l'*Allegro en la mineur* D.947 (« Tempêtes de la vie ») et le *Grand Rondeau en la majeur* D.952. Si Dasol Kim a choisi le second recueil des *Impromptus* et la *Sonate en si bémol majeur*, achevée six semaines avant la mort du compositeur, cela nous rappelle que la distinction entre pièces séparées et sonates ne joue au fond plus aucun rôle dans cette phase finale de l'œuvre schubertien. On ne saurait parler ainsi d'impromptus au sens propre, d'une composition spontanée, trouvée en improvisant, alors que la *Sonate en si bémol*, tout en respectant la forme en quatre mouvements, déçoit de son côté les attentes liées au genre. (Les dernières sonates de Beethoven, que Schubert connaissait bien entendu, sont certes plus extrêmes prises individuellement, mais, de façon surprenante, restent fidèles à l'ancienne idée d'une téléologie musicale). Si l'on joue les quatre *Impromptus* d'affilée, ils dessinent

fatalement le trajet et la dramaturgie d'une grande sonate. L'enchaînement des tonalités le confirme, puisque le premier et le dernier sont en *fa* mineur, le second dans la tonalité parallèle de *la* bémol majeur et le troisième dans celui de la sous-dominante, ici en mode majeur. Le premier impromptu débute sur un thème agité et déchiré, tout indiqué pour un premier mouvement de sonate, avant de se perdre, avec l'entrée du second thème, dans de vastes espaces sonores ; le second, qui commence sur le ton d'une simplicité enchanteresse, fait office de scherzo ; le troisième, formé d'une suite de magnifiques variations sur un thème tiré de la musique de scène pour *Rosamunde* D.797 (1823) – repris également dans le deuxième mouvement du quatuor D.804 (1824) – remplace le mouvement lent ; quant au dernier, très développé, il ressemble à quelque danse erratique qui paraît vouloir émuler et dépasser la finale de la sonate *Appassionata* de Beethoven.

Inversement, la *Sonate* en *si* bémol majeur peut s'écouter comme une succession d'impromptus, quoique monumentaux. Le mouvement initial, dont le thème principal rappelle le début méditatif du *Trio* en *si* bémol majeur op. 97 (« Archiduc ») de Beethoven, déploie une « mélodie infinie », magique,

tournant sur elle-même et toujours autrement éclairée, dérangée seulement dans l'exposition par une explosion de colère qui n'est pas sans rappeler des figures de la musique baroque. L'andante qui suit, marqué par une mélancolie et un désespoir profonds, est écrit en *do* dièse mineur, tonalité excentrée par rapport aux autres mouvements et qui, si l'on suit les traités du XVIII^e siècle, figure la « plainte d'un repentant » ou un « dialogue intime avec Dieu » (selon la formulation de C. F. Schubart) ; ce n'est pas un hasard d'ailleurs si Schubert fait allusion ici au mouvement lent de la fantaisie « *Wanderer* ».

Les deux derniers mouvements reviennent à la tonalité de *si* bémol majeur, ce qui fait presque songer à un refus d'aller vers un but nouveau. Et malgré leur relief mélodique et leurs extravagances harmoniques, ils ont un caractère étrangement statique. On pourrait évoquer au sujet du scherzo et de son allégresse un peu forcée des larmes gelées ; quant au finale, un peu comme le quatrième *Impromptu* D.935, c'est une sorte de danse de la mort fantomatique. Walter Riezler, spécialiste de Beethoven, souligna la parenté entre le début de ce mouvement sur la « mauvaise » note *sol* et le second finale que Beethoven composa pour la *Quatuor* en *si* bémol op. 130 qui, avec

un accompagnement en octaves brisées (ce qu'on appelait à l'époque des basses « Murky ») commence sur la même hauteur. Savoir si ce dernier mouvement doit être entendu comme fataliste ou comme une délivrance, voire une rédemption, voilà ce que chaque interprète et chaque auditeur devra toujours décider pour lui-même. Aucune réponse définitive n'est envisageable – l'amour et le deuil ne déchiraient pas seulement l'homme Schubert, mais aussi sa musique.



Enregistré par Little Tribeca du 7 au 9 septembre 2022 à la Salle Colonne, Paris, France

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger
Enregistré en 24 bits/96kHz

Piano Steinway D
Préparation et accord : Cyrille Mordant (Régie Pianos)

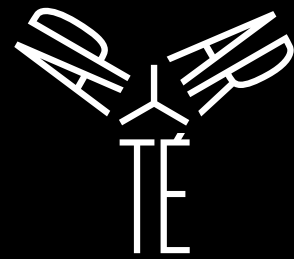
English translation by Steven Lindberg
Traduction française de Martin Kaltenecker
Photos de Holger Talinski

[LC] 83780

AP318 Little Tribeca © 2023 Dasol Kim © 2023 Little Tribeca
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com dasolkim.de





apartemusic.com