



BIS

FRANZ SCHUBERT

Impromptus

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

SCHUBERT, Franz (1797–1828)

	Impromptus, Op. 90/D 899 (1827)	26'52
1	No. 1 in C minor. <i>Allegro molto moderato</i>	9'18
2	No. 2 in E flat major. <i>Allegro</i>	4'27
3	No. 3 in G flat major. <i>Andante</i>	6'07
4	No. 4 in A flat major. <i>Allegretto</i>	6'42
	Impromptus, Op. 142/D 935 (1827)	34'03
5	No. 1 in F minor. <i>Allegro moderato</i>	10'38
6	No. 2 in A flat major. <i>Allegretto</i>	6'00
7	No. 3 in B flat major. <i>Andante</i>	10'13
8	No. 4 in F minor. <i>Allegro scherzando</i>	6'55

TT: 61'47

Ronald Brautigam *fortepiano*

Instrumentarium:

Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819 (see p. 18)

The impromptu is one of the most captivating shape-shifters of the 19th century. Initially a fleeting but pointed sketch (Latin ‘in promptu’: to be at hand, improvised), the term, taken from the world of literature and spoken theatre, became a catch-all for almost everything that Romantic piano music wanted to cast in relatively small-scale, free forms – from character pieces by way of études to variations on one’s own or other people’s themes and sonata movements. One of the composers whose name is closely associated with the impromptu is Franz Schubert. In the second half of 1827, he composed a total of eight impromptus and may have had Jan Václav Voříšek’s *Impromptus*, Op. 7, from 1820 in mind when he gave them this title (or accepted the title, as his publisher Haslinger also had a hand in this). But Schubert went his own way: his *Impromptus* are not improvisatory miniatures but elaborate, formally balanced movements which – as Robert Schumann pointed out – are closer to the sonata than the bagatelle. It is no coincidence that the second group of four, which Haslinger had already rejected, was also sent back by another publisher on the grounds that they were ‘too difficult as trifles [...]. If you should happen to compose something less difficult but still brilliant in a lighter key, you may send it to us without further ado.’

During Schubert’s lifetime, only the first two of the four *Impromptus*, Op. 90 / D 899, were published. While they were praised by the press (‘an originality which proudly spurns the beaten track’), sales figures fell short of Haslinger’s expectations, so he was in no hurry to print the remaining two. In fact it was to take a full thirty years before they were published, which as things turned out was a significant financial misjudgement, since they then rapidly became some of Schubert’s most popular piano pieces. (Three other ‘*Impromptus*’, on the other hand, are probably not what they seem: The untitled three piano pieces, D 946, composed in May 1828, discovered after Schubert’s death and published by Johannes Brahms in 1868, were also known as *impromptus* for a time because they seemed to resemble them in structure).

The beginning of Impromptu No. 1 in C minor (*Allegro molto moderato*) is impressive: a four-octave ‘tutti stroke’ on the dominant G in *fortissimo*, which delineates the tonal space in an almost orchestral manner (and was absent from the draft), opens this moving funeral march with sonata character. Its haunting opening theme, alternating between C minor and E flat major, shapes the sombre proceedings almost entirely – sometimes fluidly above stoic triplets, sometimes in massive bass steps, sometimes in dramatic escalation; an enchanting turning figure provides occasional relief. At the end, the theme is heard in *ppp*, ultimately shifting to C major chords – a gesture that seems more archaic than conciliatory. (It is no coincidence that Theodor W. Adorno found the four Impromptus, Op. 90 – especially the one in C minor – to be ‘so incomparably much more sorrowful [...] than even the most sombre pieces by Beethoven’). The second Impromptu, in E flat major (*Allegro*), seems more down-to-earth, bobbing along in irrepressible quaver triplets in 3/4-time, but also with an element of melancholy. A gruff middle section (*ben marcato*) with flickering accompanimental motifs provides an effective contrast in the remote key of B minor; this returns in the coda.

The third Impromptu in G flat major (*Andante* – the ‘slow movement’ after the ‘scherzo’, if we choose to interpret Op. 90 as a sonata in disguise) is an expressive Romantic mood piece, a tender, dreamy song over barcarole-like sextuplets that passes through impassioned modulations and sometimes trembles threateningly on its foundations, but never abandons its idyllic character. An undisguised idyll, indeed, for which Schubert was berated; in 1916, for example, the *Neue Zeitschrift für Musik*, founded by Schumann, criticised the ‘watery-blue-eyed and limpid sentimentality’ of the ‘G major Impromptu’ (in order to increase playability and sales, the publisher had initially printed it in the more manageable key of G major). The fourth Impromptu (*Allegretto*), which carefully delays the arrival of its main key of A flat major, is completely different: arabesques flutter down like butterflies and

accumulate for a short time on staccato chords; melodic shaping can rather be found in the background. A chordally dense trio in C sharp minor is not only the work's formal centre but also its emotional one; we do not leave its dramatic regions, in which chromaticism, tightly spaced motifs and impassioned suspensions intertwine, until the unexpected upswing to the reprise of the opening section.

The second set of Impromptus on this recording, Op. 142/D 935, appeared earlier than the last two from Op. 90, albeit also after the death of their composer, and were published by Diabelli in 1839 with a dedication to Franz Liszt. Here, too, the first of the set, in F minor (*Allegro moderato*), is the most substantial piece. A dotted, expansive descending line, increasingly ornamented, opens this 'first movement', which – unlike Op. 90 No. 1 – introduces a second theme in A flat major based on repeated notes. Instead of a development, a fervent duet of upper and lower voices in A flat minor is heard, the thematic fragments of which gradually become fragmented. The recapitulation quickly turns to F major, and a final flourish from the main theme concludes this peculiar, almost symphonic impromptu – 'created in an hour of suffering, as if reflecting on the past', according to Schumann. The second Impromptu in A flat major (*Allegretto*) begins in folk song-like simplicity. The shape of its main theme, with its up-beats, nevertheless gives rise to expressive escalations in the course of the piece – for example in the trio, where idiosyncratic *sforzati* threaten to disrupt the melodically beautiful, sculpted flow of triplets. Schumann enthused: 'So in the first two impromptus we hear the whisper "Franz Schubert" everywhere; as we know him in his inexhaustible whimsy, as he irritates and deceives us and captivates us again.'

Schumann, on the other hand, found less Schubert in the third Impromptu in B flat major (*Andante*), a sequence of variations based on a variant of the 'Rosamunde' theme, which was first used in Schubert's music for the play of the same name (D 797) and also appeared in the slow movement (likewise a sequence of

variations) of his ‘Rosamunde’ Quartet (No. 13 in A minor, D 804). Schumann's harsh assessment of the comparatively conventional treatment of the variations (‘I would hardly have taken it [...] to be a work by Schubert, at best one from his childhood’) may be challenged – not least when it comes to the melancholy third variation in B flat minor, the fourth variation which veers surprisingly into G flat major, or the effervescent fifth; at the very end, the opening theme wafts gently across, as if from afar. The concluding Impromptu in F minor (*Allegro scherzando*) provides a glorious finale; it is in three sections, with a staccato theme, exuberantly sweeping runs, obstinate accents and a brilliant farewell gesture that plunges down through the entire register of the piano.

© *Horst A. Scholz 2023*

One of the leading pianists of his generation, **Ronald Brautigam** is also among the few to perform at the highest level on modern as well as period instruments. A student of the legendary Rudolf Serkin, he has over the years established himself as an authority on the classical and early romantic composers, with an acclaimed discography on the BIS label.

Ronald Brautigam has performed with leading orchestras across the world – from the Amsterdam Concertgebouw to the Sydney Symphony Orchestra – as well as the foremost period ensembles. In 2009 he began what has proved a highly successful collaboration with the Kölner Akademie and its conductor Michael Alexander Willens, resulting in acclaimed recordings of the complete piano concertos of Mozart (11 discs), Beethoven, Mendelssohn and Weber.

Having previously recorded the complete solo works of Haydn and Mozart on fortepiano, Brautigam released the first instalment of a 15-disc Beethoven solo cycle in 2004, prompting the reviewer of the US magazine *Fanfare* to envisage a

series ‘that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift’. Featuring the piano sonatas, the first nine discs of the cycle were awarded an Edison Award and the prestigious Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik in 2015. His recordings on both modern and period instruments have earned him a number of awards including three Edisons, a Diapason d’Or de l’année and two MIDEM Classical Awards.

Ronald Brautigam’s editorial work includes a reconstruction of the orchestra score of Beethoven’s piano concerto WoO 4 from 1784 as well as an edition of the five piano concertos by Johann Wilhelm Wilms.

www.ronaldbrautigam.com

Das Impromptu ist einer der bezauberndsten Gestaltwandler des 19. Jahrhunderts. Zunächst eine flüchtig, aber pointiert dahingeworfene Skizze (lat. „in promptu“: zur Hand sein, aus dem Stegreif), wird der aus der Welt der Literatur und des Sprechtheaters übernommene Begriff zum Sammelbecken für beinahe alles, was die Klavierromantik in mehr oder weniger kleine und freie Formen gießen will – vom Charakterstück über die Etüde bis hin zu Variationen über eigene oder fremde Themen und zum Sonatensatz. Zu den Komponisten, deren Name eng mit dem Impromptu verbunden ist, gehört Franz Schubert. In der zweiten Hälfte des Jahres 1827 komponierte er insgesamt acht Impromptus und mag bei der Titelgebung (oder -duldung, denn auch sein Verleger Haslinger hatte dabei die Hand im Spiel) vielleicht an Jan Václav Voříšeks Impromptus op. 7 aus dem Jahr 1820 gedacht haben. Doch Schubert geht eigene Wege: Seine Impromptus sind keine improvisiert anmutenden Miniaturen, sondern ausgearbeitete, formal balancierte Sätze, die – worauf schon Robert Schumann hingewiesen hat – eher im Umfeld der Sonate als der der Bagatelle anzusiedeln sind. Nicht von ungefähr erhielt er die von Haslinger abgelehnte zweite Vierergruppe von einem anderen Verleger mit der Begründung zurück, sie seien „als Kleinigkeiten zu schwer [...]. Wenn Sie gelegentlich etwas minder Schweres und doch Brillantes auch in einer leichteren Tonart komponieren, dieses belieben Sie uns ohne weiteres zuzusenden.“

Zu Schuberts Lebzeiten wurden nur die ersten beiden der vier Impromptus op. 90 D 899 veröffentlicht. Von der Presse gelobt („eine Originalität, welche die ausgefahrenen Straßen stolz verschmäht“), blieben die Verkaufszahlen jedoch hinter Haslingers Erwartungen zurück, so dass er es mit dem Druck der übrigen beiden nicht eilig hatte. Tatsächlich sollten bis zu ihrer Publikation noch ganze dreißig Jahre verstreichen, was nach Lage der Dinge eine beachtliche ökonomische Fehlentscheidung war, zählten sie doch bald schon zu den beliebtesten Klavierstücken Schuberts. (Drei weitere „Impromptus“ sind dagegen wohl keine: Die im Mai 1828

komponierten und nach Schuberts Tod aufgefundenen unbetitelten drei Klavierstücke D 946, die 1868 von Johannes Brahms herausgegeben wurden, firmierten zeitweise ebenfalls als Impromptu, weil sie diesen in ihrer Faktur zu ähneln schienen.)

Eindrucksvoll gleich der Beginn des Impromptu Nr. 1 c-moll (*Allegro molto moderato*): Ein vieroktaviger „Tuttischlag“ auf der Dominante G im *fortissimo*, der den Klangraum in gleichsam orchestraler Manier markiert (und im Entwurf noch fehlte), eröffnet diesen bewegenden Trauermarsch mit Sonatencharakter. Sein eindringliches, zwischen c-moll und Es-Dur pendelndes Ausgangsthema prägt das düstere Geschehen fast zur Gänze – mal verflüssigt über stoischen Triolen, mal in wuchtigen Bass-Schritten, mal in dramatischer Zuspitzung; eine bezaubernde Drehfigur sorgt vereinzelt für Aufhellung. Zum Schluss erklingt das Thema im *ppp*, um sich letztendlich akkordisch nach C-Dur zu wenden – eine mehr archaisch denn versöhnlich anmutende Geste. (Nicht von ungefähr befand Theodor W. Adorno, die vier Impromptu op. 90 – und insbesondere das in c-moll – seien „so unvergleichlich viel trauriger [...] als selbst die düstersten Stücke von Beethoven.“) Diesseitiger wirkt das zweite Impromptu, Es-Dur (*Allegro*), das in unbändigen Achteltriolen im Dreivierteltakt dahinperlt, aber auch melancholische Eintrübungen kennt. Ein ruppiger Mittelteil (*ben marcato*) mit aufflackernder Begleitmotivik sorgt für einen effektvollen Kontrast in der entlegenen Tonart h-moll und kehrt in der Coda wieder.

Das dritte Impromptu in Ges-Dur (*Andante* – der „langsame Satz“ nach dem „Scherzo“, so man op. 90 als verkappte Sonate deuten will) ist ein gefühlsvolles romantisches Stimmungsbild, ein zart-verträumter Gesang über barkarolenartigen Sextolen, der leidenschaftliche Modulationen durchläuft und in seinen Fundamenten mitunter bedrohlich erbebt, aber nie die Idylle verlässt. Eine unverhohlene Idylle, für die Schubert denn auch gescholten wurde; die immerhin einst von Schu-

mann gegründete *Neue Zeitschrift für Musik* etwa meinte 1916 die „wasserblau-
äugige und schmachlockige Sentimentalität“ des „G-Dur-Impromptus“ monieren
zu müssen (Um Spielbarkeit und Absatz zu erhöhen, hatte der Verleger es zunächst
im handlicheren G-Dur drucken lassen). Das vierte Impromptu (*Allegretto*), das
den Eintritt seiner Grundtonart As-Dur sorgsam hinauszögert, ist von ganz anderer
Art: Schmetterlingsgleich flattern Arabesken herab und stauen sich für kurze Zeit
an *staccato*-Akkorden; melodische Gestaltung findet eher im Untergrund statt. Ein
akkordisch dichtes Trio in cis-moll stellt nicht nur das formale, sondern auch das
emotionale Zentrum des Stückes dar; seine dramatischen Regionen, in denen sich
Chromatik, engschrittige Motivik und inständige Vorhalte verschwistern, verlassen
wir erst mit dem unverhofften Aufschwung zur Wiederaufnahme des Anfangsteils.

Früher als die beiden ausstehenden Impromptus op. 90, wenngleich ebenfalls
nach dem Tod ihres Schöpfers, erschienen die Impromptus op. 142 D 935 im Jahr
1839 bei Diabelli, der sie mit einer Widmung an Franz Liszt versah. Auch hier ist
das erste Impromptu f-moll (*Allegro moderato*) das seiner Anlage nach gewichtigste
Stück. Eine punktierte, weiträumig herabsinkende Linie, zusehends ornamentiert,
eröffnet diesen „Kopfsatz“, der – anders als op. 90 Nr. 1 – ein auf Tonrepetition basie-
rendes zweiten Thema in As-Dur vorstellt. Statt einer Durchführung erklingt ein
sehnliches Duett von Ober- und Unterstimme in as-moll, deren Themenfragmente
zusehends zerbröckeln. Die Reprise wendet sich alsbald nach F-Dur; ein letzter Gruß
des Hauptthemas beschließt dieses eigentümliche, gleichsam symphonisch angelegte
Impromptu – „in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an
Vergangenes“, so Schumann. In volksliedhafter Schlichtheit beginnt das zweite
Impromptu As-Dur (*Allegretto*). Die auftaktige Gestalt seines Hauptthemas gibt im
weiteren Verlauf nichtsdestotrotz zu expressiven Steigerungen Anlass – u.a. im Trio,
dessen melodisch wunderschön konturierten Triolenfluss es mit verquerten *sforzati*
aus dem Tritt zu bringen droht. „So flüstert es denn“, schwärmte Schumann, in den

zwei ersten Impromptus auf allen Seiten ‚Franz Schubert‘; wie wir ihn kennen in seiner unerschöpflichen Laune, wie er uns reizt und täuscht und wieder fesselt“.

Weniger Schubert fand Schumann dagegen im dritten Impromptu B-Dur (*Andante*), einer Variationenfolge, die auf einer Variante des „Rosamunde“-Themas basiert, das erstmals in Schuberts Musik zu dem gleichnamigen Schauspiel (D 797) Verwendung fand und auch im langsamen Satz (ebenfalls eine Variationenfolge) seines „Rosamunde“-Quartetts Nr. 13 a-moll D 804 wiederkehrte. Dem harschen Urteil Schumanns, der sich an der vergleichsweise konventionellen Behandlung der Variationen stieß („hätte ich kaum [...] für eine Schubert’sche Arbeit, höchstens für eine aus seiner Knabenzeit gehalten“) mag widersprochen werden dürfen – u.a. im Hinblick auf die schwermütige dritte Variation in b-moll, die überraschend nach Ges-Dur ausweichende vierte Variation oder die moussierend perlende fünfte; leise, wie von fern, weht am Ende das Ausgangsthema herüber. Das abschließende, dreiteilige Impromptu f-moll (*Allegro scherzando*) setzt mit Staccato-Thematik, übermütig schweifenden Läufen, widerborstigen Akzenten und einer fulminanten, den gesamten Tonraum hinabstürzenden Abschiedsgeste einen glanzvollen Schlusspunkt.

© *Horst A. Scholz 2023*

Ronald Brautigam ist einer der führenden Pianisten seiner Generation und gehört zu den wenigen, die sowohl auf modernen als auch auf historischen Instrumenten auf höchstem Niveau spielen. Der Schüler des legendären Rudolf Serkin hat sich als Autorität für klassische und frühromantische Komponisten einen Namen gemacht, wovon seine vielgelobte Diskografie beim Label BIS zeugt.

Ronald Brautigam konzertiert weltweit mit führenden Orchestern – vom Amsterdamer Concertgebouworkest bis zum Sydney Symphony Orchestra – sowie mit

den bedeutendsten Originalklang-Ensembles. Im Jahr 2009 begann er eine höchst erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Kölner Akademie und ihrem Dirigenten Michael Alexander Willens, die zu gefeierten Gesamteinspielungen der Klavierkonzerte von Mozart (11 SACDs), Beethoven, Mendelssohn und Weber führte.

Nachdem Brautigam sämtliche Solowerke von Haydn und Mozart auf dem Hammerklavier vorgelegt hatte, erschien 2004 das erste Album eines 15-teiligen Beethoven-Solozyklus; der Rezensent der amerikanischen Zeitschrift *Fanfare* erkannte darin den Auftakt zu einer Reihe, „die die Idee, diese Musik auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt; ein stilistischer Paradigmenwechsel“. Die ersten neun SACDs dieses Zyklus, die Beethovens sämtliche Klavier-sonaten umfassen, wurden 2015 mit einem Edison Award und dem renommierten Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Für seine Einspielungen auf modernen und historischen Instrumenten hat er zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter drei Edison Awards, einen Diapason d’Or de l’année und zwei MIDEM Classical Awards.

Zu Ronald Brautigams editorischen Arbeiten gehören die Rekonstruktion der Orchesterstimmen von Beethovens Klavierkonzert WoO 4 aus dem Jahr 1784 sowie eine Edition der fünf Klavierkonzerte von Johann Wilhelm Wilms.

www.ronaldbrautigam.com

L'impromptu est l'une des transformations formelles les plus fascinante du XIX^e siècle. D'abord esquisse fugace mais résolue jetée au hasard (du latin 'in promptu' : sur le champ, sans préparation), ce concept emprunté au monde de la littérature et du théâtre est devenu un terme fourre-tout pour pratiquement tout ce que le romantisme pianistique souhaitait introduire dans des formes plus ou moins petites et libres – de la pièce de caractère à l'étude, en passant par les variations sur des thèmes originaux ou composés par d'autres et la forme sonate. Franz Schubert fait partie des compositeurs dont le nom est étroitement lié à l'impromptu. Il composa au cours de la deuxième moitié de l'année 1827 un total de huit impromptus et avait peut-être en tête, lorsqu'il leur donna ce titre (ou qu'il l'accepta, car son éditeur Haslinger était également impliqué), les Impromptus op. 7 de Jan Václav Voříšek composés en 1820. Mais Schubert suit son propre chemin : ses impromptus ne sont pas des miniatures improvisées mais des mouvements élaborés, équilibrés au point de vue formel qui – comme le soulignera Robert Schumann – sont plus près de la sonate que de la bagatelle. On ne s'étonnera donc pas que le deuxième cycle de quatre impromptus, déjà refusé par Haslinger, fut renvoyé à son auteur par un autre éditeur au motif qu'ils étaient « trop difficiles pour des bagatelles [...] ». Si à l'occasion vous composez quelque chose de moins difficile mais de brillant et dans une tonalité plus facile, n'hésitez pas à nous l'envoyer. »

Seuls les deux premiers des quatre Impromptus op. 90 D 899 ont été publiés du vivant de Schubert. Bien que loués par la critique (« des pièces originales qui évitent avec fierté les voies déjà tracées »), les chiffres de vente de ces pièces restèrent cependant en deçà des attentes de Haslinger qui ne s'empessa donc pas de publier les deux autres. En fait, trente ans devaient s'écouler avant leur publication intégrale, ce qui, tout bien considéré, fut une mauvaise décision économique puisqu'ils allaient bientôt compter parmi les compositions pour piano les plus populaires de Schubert. (En revanche, trois autres « Impromptus » n'en sont probablement

pas : les trois pièces pour piano D 946 sans titre, composées en mai 1828 et retrouvées après la mort de Schubert puis éditées par Johannes Brahms en 1868, ont également été appelées « impromptus » pendant un certain temps car elles semblaient leur ressembler dans leur facture).

Le Premier Impromptu en ut mineur (*Allegro molto moderato*) impressionne dès son début : un *tutti fortissimo*, un sol (la dominante) joué sur quatre octaves, qui marque l'espace sonore de manière quasi orchestrale (et qui n'apparaît pas dans les esquisses), ouvre cette émouvante marche funèbre proche de la sonate. Son thème initial obsédant oscille entre ut mineur et mi bémol majeur et marque presque entièrement de son sceau la pièce au climat sombre : tantôt de manière fluide soutenue par des triolets stoïques, tantôt lourdement à la basse, tantôt dans une intensification dramatique. Un charmant motif tournant sur lui-même apporte sporadiquement un peu de lumière. Le thème revient à la fin dans la nuance *ppp* et, dans un passage en accords, module en ut majeur, un geste plus archaïque que réconciliateur. (Theodor Adorno estimait, non sans raison, que les quatre Impromptus op. 90 – et en particulier celui en ut mineur – étaient « incomparablement plus tristes [...] que même les pièces les plus sombres de Beethoven »). Le Second Impromptu en mi bémol majeur (*Allegro*) semble, en comparaison, plus terre-à-terre. Il fait entendre des triolets de croches indomptables d'où les nuages de mélancolie ne sont pas absents. Une partie centrale bourrue (*ben marcato*) d'où surgissent des motifs d'accompagnement créé un contraste efficace dans la tonalité éloignée de si mineur et revient dans la coda.

Le Troisième Impromptu en sol dièse majeur (*Andante* – le « mouvement lent » succédant au « scherzo », si l'on choisit d'interpréter l'op. 90 comme une sonate déguisée) baigne dans une atmosphère romantique chargée d'émotion. Son chant, tel un rêve délicat, repose sur des sextolets rappelant une barcarolle, passe par des modulations passionnées et, bien qu'il tremble parfois de manière menaçante dans

ses fondements, ne quitte jamais le climat idyllique. Une idylle franchement assumée pour laquelle Schubert sera critiqué : en 1916, la *Neue Zeitschrift für Musik*, une revue fondée par Schumann, se permit de critiquer « la sentimentalité langoureuse et fleur bleue » de l'« Impromptu en sol majeur » (car, afin d'augmenter la jouabilité et les ventes, l'éditeur le publia initialement dans la tonalité plus aisée de sol majeur). Le Quatrième Impromptu (*Allegretto*), qui retarde soigneusement l'établissement de sa tonalité de base de la bémol majeur, est d'une toute autre nature : des arabesques volent, tels des papillons, et s'accumulent brièvement sur des accords joués *staccato*. La conception mélodique se fait plutôt en arrière-plan. Un trio en ut dièse mineur, rendu dense par des accords, constitue non seulement le cœur formel, mais aussi émotionnel de la pièce. Nous ne quittons ses régions dramatiques où se mêlent chromatisme, motifs serrés et réserves pressantes, qu'avec l'envolée inespérée de la reprise de la section initiale.

Les Impromptus op. 142 D 935 ont été publiés en 1839 par Diabelli avec une dédicace à Franz Liszt, avant les deux Impromptus op. 90 publiés en dernier bien qu'aussi après la mort de Schubert. Comme dans le premier cycle, le Premier Impromptu, un *Allegro moderato* en fa mineur, est la pièce la plus importante du fait de sa conception. Une mélodie sur un rythme pointé, décrivant une trajectoire descendante et de plus en plus ornementée, ouvre ce « premier mouvement » qui, contrairement à l'op. 90 n° 1, présente un deuxième thème en la bémol majeur basé sur des notes répétées. À la place du développement apparaît un duo langoureux des voix supérieure et inférieure en la mineur dont les fragments thématiques s'effritent rapidement. La réexposition nous fait aussitôt passer en fa majeur avant qu'une dernière apparition du thème principal ne termine cet impromptu singulier, de conception quasi symphonique – né « d'une heure douloureuse, comme si le musicien se penchait sur son passé » selon Schumann. Le Deuxième Impromptu en la bémol majeur (*Allegretto*) débute avec la simplicité d'une chanson populaire.

Son thème principal, bâti sur une levée, donne lieu à des montées expressives, notamment dans le trio, dont le flux de triolets aux magnifiques contours mélodiques est sur le point d'être déstabilisé par des accents *sforzati* irréguliers. « C'est ainsi, s'enthousiasmait Schumann, que les deux premiers Impromptus murmurent de toutes parts < Franz Schubert > ; tel que nous le connaissons dans son inépuisable humeur changeante, tel qu'il nous émeut et nous dupe avant de nous captiver à nouveau. »

Schumann trouva en revanche moins de Schubert dans le Troisième Impromptu en si bémol majeur (*Andante*), une suite de variations basée sur une variante du thème de « Rosamunde », qui apparut pour la première fois dans l'œuvre de Schubert dans la musique de scène qu'il composa pour la pièce de théâtre du même nom (D 797) et qui revient également dans le mouvement lent (également une suite de variations) de son Quatuor n° 13 en la mineur D 804 « Rosamunde ». Le jugement sévère de Schumann qui n'approuvait pas le traitement relativement conventionnel de ces variations (« je n'aurais guère [...] pensé qu'il s'agissait d'une œuvre de Schubert, tout au plus d'une œuvre de jeunesse »), peut être discutée, notamment eu égard à la troisième variation en si bémol mineur, d'une grande mélancolie, à la quatrième, qui s'écarte de manière surprenante vers le sol majeur, ou à la pétillante cinquième variation. En conclusion, le thème initial souffle doucement, comme de loin. Le dernier impromptu (*Allegro scherzando*) en fa mineur, en trois parties, met un point final brillant avec son thème joué *staccato*, ses traits fougueux, ses accents rebelles et un geste conclusif fulgurant qui balaye le clavier de haut en bas.

© Horst A. Scholz 2023

L'un des plus importants pianistes de sa génération, **Ronald Brautigam** est également l'un des rares à se produire au plus haut niveau aussi bien sur des instruments modernes qu'historiques. Après ses études auprès du légendaire pianiste Rudolf Serkin, Brautigam s'est imposé au fil des ans en tant qu'autorité en matière d'interprétation des compositeurs de l'époque classique et du début du Romantisme comme en témoigne sa discographie plébiscitée chez BIS.

Ronald Brautigam a joué avec des orchestres de premier plan dans le monde entier – du Concertgebouworkest d'Amsterdam à l'Orchestre symphonique de Sydney – ainsi qu'avec les plus grands ensembles contemporains. En 2009, il a entamé ce qui allait s'avérer une collaboration très fructueuse avec le Kölner Akademie et son chef Michael Alexander Willens, aboutissant à des enregistrements salués de l'intégrale des concertos pour piano de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn et de Weber.

Après s'être consacré à l'intégrale de l'œuvre pour piano seul de Haydn et de Mozart sur pianoforte, Brautigam a entamé en 2004 l'enregistrement d'une série de 15 disques consacrés aux œuvres pour piano solo de Beethoven. Le critique du magazine américain *Fanfare* y a vu une série « qui lance un défi à la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique ». Consacrés aux sonates pour piano, les neuf premiers volumes de ce cycle ont reçu un Edison Award ainsi que le prestigieux « Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik » en 2015. Ses enregistrements sur instruments modernes et d'époque lui ont valu de nombreuses récompenses, dont trois Edison, un Diapason d'Or de l'année et deux MIDEM Classical Awards.

Le travail éditorial de Ronald Brautigam comprend une reconstruction de la partition d'orchestre du concerto pour piano WoO 4 de Beethoven de 1784 ainsi qu'une édition des cinq concertos pour piano de Johann Wilhelm Wilms.

www.ronaldbrautigam.com

About the instrument used on this recording
Fortepiano by Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819



Conrad Graf (1782–1851) was born in Riedlingen (Württemberg) and came to Vienna in 1799 as a joiner. He opened his own piano workshop in 1804 and in 1824 he received the title 'Imperial Royal Court Fortepiano Maker' ('k.k. Hofpiano und Claviermacher'). As such, Graf supplied instruments to all the apartments of the imperial court and in 1825 he provided a pianoforte for Ludwig van Beethoven. Chopin, Robert and Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn and Brahms held Graf's pianos in the highest esteem.

The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty in 2007, after Graf opus 318 (c. 1819) from Castle Kozel near Plzeň, Czechia. In this period Graf's instruments still retained the thin soundboard and light hammers of the Viennese classical era, with somewhat thicker strings than those used by contemporary makers.

Compass: CC–f4 · Four pedals: moderator, double moderator, sustaining and una corda

Material: walnut with French polish · Measurements: 240 cm / 122cm / 35cm, c. 160kg

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: 11th–16th July 2022 at the Immanuelkirche, Wuppertal, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Instrument technician: Paul McNulty

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Horst A. Scholz 2023

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: Georg Friedrich Kersting, *Die Stickerin (Embroidery Woman)*, second version, 1817. National Museum, Warsaw
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2614 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden



© Marco Borggreve

BIS-2614