

Hymne an die Nacht  
Hymne à la Nuit



# Franz Schubert (1797 - 1828)

Brigitte Engerer piano

---

## Franz Schubert (1797 - 1828)

1. Troisième Impromptu en sol bémol majeur  
opus 90 D.899 *Andante mosso* 6'49
2. Kuppelwieser Walzer 1'42
3. Mélodie hongroise en si mineur D.817 3'33

## Franz Schubert (1797 - 1828)

### Franz Liszt (1811 - 1886)

#### Transcriptions de Lieder

4. Der Doppelgänger *Lento assai (Sehr langsam)* 3'31
5. Die Stadt *Mässig geschwindt* 2'46
6. Am Meer *Sehr langsam* 4'04
7. Aufenthalt *Nicht zu geschwindt, doch kräftig* 3'26
8. Ständchen *Moderato tempo rubato (Mässig)* 6'32

9. Frühlingsglaube *Assai lento (Ziemlich langsam)* 3'39
10. Litanie *Adagio religioso* 4'01
11. Der Müller und der Bach *Mässig* 5'20
12. Der Wanderer *Lento assai (Sehr langsam)* 6'00

## Franz Schubert (1797 - 1828)

### Wanderer-Fantasie en ut majeur opus 15 D.760

13. *Allegro con fuoco ma non troppo* 6'09
14. *Adagio* 6'55
15. *Presto* 5'21
16. *Allegro* 3'51

Durée totale : 74'28

En novembre 1822, juste après la composition « inachevée » de sa huitième symphonie, Schubert mettait un point final à la *Wanderer-Fantasie* en ut majeur, résultat d'une commande d'un « riche particulier » viennois, son exact contemporain, Emanuel Karl von Liebenberg, élève de Hummel et très certainement pianiste chevronné si l'on en juge par les redoutables difficultés qui émaillent cette page célèbre. Jamais Schubert n'atteindra au clavier une telle virtuosité, et c'est cette virtuosité, tout autant que la nouveauté du propos, qui fascinèrent Liszt, lequel s'empara de la fantaisie qu'il jouait souvent en concert pour en donner une transcription pour piano et orchestre.

La *Wanderer-Fantasie* trouve son unité dans son seul et unique thème : emprunté au célèbre Lied *Der Wanderer* que Schubert, nourri de romantisme, avait composé en 1816 sur un poème nostalgique de Georg Philipp Schmidt von Lübeck, symbolisant le mal du siècle d'une certaine jeunesse, ce thème alimente chacun des quatre mouvements de l'oeuvre. Liszt en réalisa une adaptation pianistique en 1837.

Le thème cyclique avec ses puissants accords martelés en dactyles se résolvant sur un brillant arpège, ouvre l'*Allegro con fuoco, ma non troppo*. Le climat tempétueux du mouvement



avec ses trémolos, ses chromatismes, ses accents, ses déferlements de doubles croches, ses oppositions de nuances, s'apaisera brièvement dans des motifs secondaires plus mélodieux, et la conclusion se fera *pianissimo* vers un ultime accord à la dominante. Le thème original du Lied réapparaît avec une expression intense dans l'*Adagio* en *mi* majeur, où il génère cinq variations passant du recueillement au tumulte pour atteindre une virtuosité vertigineuse de triples et quadruples croches, avant le retour de la mélodie sur un murmure de la basse, permettant l'enchaînement avec le *Scherzo Presto*, entouré de ses *Trios* au caractère dansant un peu hésitant. Le rythme obsédant des mesures initiales est réintroduit, légèrement déformé sur la mesure à trois temps. Le thème cyclique servira de sujet de fugue au *Finale Allegro*, fugue librement conduite jusqu'à la coda violente et triomphale. Dans sa transcription, Liszt surchargea ce mouvement d'accords imposants qui accentuent la virtuosité déjà transcendée par Schubert.

Schubert a épanoui son génie créateur dans des pièces lyriques de petites dimensions auxquelles appartiennent les huit *Impromptus* composés dans les derniers mois de sa vie. Les deux premiers *Impromptus* op. 90 sont

parus à la fin de 1827, mais le succès se faisant attendre, l'éditeur Haslinger différa la gravure des deux autres à... 1855, après avoir, sans beaucoup de scrupules, transformé la mesure à 4/4 du troisième *Impromptu* en 2/2 et transposé sa tonalité de sol bémol majeur à sol majeur, rompant l'unité tonale d'un tout que Schubert avait conçu comme un cycle écrit exclusivement dans des tons bémolisés. On sait combien Schubert était attaché aux couleurs propres à chaque tonalité. Quant aux quatre *Impromptus* op. 142, ils furent refusés par l'éditeur Schott de Mayence qui les avait jugés trop difficiles pour des « bagatelles ». Diabelli assurera leur édition en 1838. Originales par leur autonomie formelle, ces pièces intensément poétiques se présentent non pas comme des feuilles d'album mais comme de délicieux bavardages musicaux d'une tendresse raffinée teintée de nostalgie. Sur sa longue phrase accompagnée par de douces guirlandes de triolets de croches évoquant la harpe, l'*Impromptu* en sol bémol majeur op. 90 n°3 mène l'auditeur dans l'univers magique du Lied, et, même si tout s'anime un peu au centre de la pièce, Schubert nous offre là l'une de ses plus sublimes inspirations. Déjà atteint par le mal qui devait l'emporter quatre ans plus tard, Schubert passa l'été

1824 dans la propriété du comte Esterházy à Zseliz. C'est au cours de ce séjour heureux qu'il entendit une jeune servante chanter une mélodie. D'après son ami, le baron Carl von Schönstein, hôte des lieux, Schubert, immédiatement séduit, prit un plaisir extrême à se la remémorer avant de l'utiliser dans l'*Allegretto* du *Divertissement à la hongroise* pour piano à quatre mains op. 54 et dans la *Mélodie hongroise* en si mineur D 817 achevée le 2 septembre 1824. Sur sa basse immuable, le chant de ce petit thème qui appelle la danse se perd pour finir dans la douce nuance des accords du grave du clavier.

Le Lied forme le coeur de l'oeuvre de Schubert et toute sa carrière a été marquée par ce genre, expression la plus intime de la sensibilité germanique. À ce propos, Schumann disait que si la fécondité est un signe du génie, Schubert comptait parmi les plus grands. Mélodiste né, toujours en affinité avec la teneur spirituelle du poème mis en musique, Schubert se plaisait à chanter comme il aimait entendre chanter, et confessait pouvoir se griser des journées entières du chant de ses Lieder qu'il accompagnait souvent au piano, avec ce jeu clair et plein de sensibilité qui réjouissait son ami Albert Stadler. Les douloureux *Am Meer* et *Aufenthalt* sur des

poèmes de Heine, la caressante *Serenade* (*Ständchen*) s'après Rellstab sont extraits du dernier cycle de *Lieder* de Schubert, *Le Chant du cygne*. Le dramatique *Der Müller und der Bach* est l'avant-dernier numéro de *La Belle Meunière* sur des poèmes de Müller, puis à la délicatesse de *Frühlingsglaube* d'après Uhland répond la ferveur intense de *Litanei* d'après Jacobi.

« Dans le bref espace d'un *Lied*, Schubert fait de nous les spectateurs de conflits rapides mais mortels », écrivait Liszt qui, plus que tout autre en son temps, a considérablement œuvré pour la renommée de Schubert. Liszt aimait être le partenaire des chanteurs qui interprétaient Schubert, comme Adolphe Nourrit qu'il accompagna à Lyon en 1837 : « Les *Lieder* de Schubert, qu'il dit avec autant de puissance, nous jetaient dans des accès d'enthousiasme qui se communiquaient de proche en proche », notait-il dans la presse parisienne en 1838. Le goût de la transcription et l'ampleur prise par cette forme au XIXe siècle ont répondu aux progrès de la facture instrumentale et à l'épanouissement de la pratique pianistique, qui n'ont cessé d'évoluer tout au long du siècle. Presque tous les virtuoses contemporains ont sacrifié à cette mode. Liszt fut l'un des grands

transcripteurs de l'histoire de la musique. Formidable technicien dont les doigts fins et longs pouvaient embrasser l'intervalle d'une dixième, doué d'une imagination féconde, il a transcrit plus de cinquante *Lieder* de Schubert, sans en modifier l'harmonie, mais bouleversant quelquefois les rythmes et la tessiture. Il a exploité toutes les couleurs du piano pour magnifier la ligne mélodique originale, recherchant des sonorités variées, des tutti formidables contrastant avec de jolis dialogues en notes légères et argentines, et s'il a façonné de véritables re-créations musicales, ce fut toujours dans la fidélité au texte original, « comme s'il s'agissait d'un texte sacré », disait-il. Il ajoutait : « Dans l'espace de sept octaves, (le piano) peut produire, à peu d'exceptions près, tous les traits, toutes les combinaisons, toutes les figures de la composition la plus savante. »

« Personne ne pouvait mieux paraphraser, entrer dans l'esprit musical de Schubert, que M. Liszt : aussi a-t-il fait (des *Lieder*) autant de poèmes intimes et fantastiques, dignes des conceptions originales de Byron et d'Hoffmann. Arranger ainsi c'est créer », a écrit Henri Blanchard dans la *Revue et gazette musicale de Paris* le 30 décembre 1838.

Adélaïde de Place



## **Brigitte Engerer** piano

Ses études musicales commencées dès l'âge de 5 ans, Brigitte Engerer entre très tôt dans la cour des grands. Premier Prix de piano à l'unanimité au CNSM de Paris à 15 ans, lauréate du Concours Marguerite Long un an plus tard, elle accepte l'invitation du Conservatoire de Musique de Moscou où elle suit les cours de perfectionnement de Stanislav Neuhaus. Forte de cette expérience, elle remporte les concours internationaux Tchaïkovski et Reine Elisabeth et collabore avec Herbert von Karajan et l'Orchestre Philharmonique de Berlin (1980). Tous les grands chefs la convient alors à se produire sous leur direction : Barenboïm, Mehta, Rostropovitch, Ozawa, Casadesu... Elle traverse le monde, accompagnée par les orchestres les plus réputés et il suffit de l'écouter avec ses partenaires chambristes tels que Olivier Charlier, Hélène Mercier, Dmitri Sitkovetski, David Geringas, Henri Demarquette, Boris Berezovsky ou Alexander Kniazev pour se rendre compte de l'infaillibilité et du raffinement de son jeu.

Sa discographie, maintes fois récompensée, comprend des œuvres de Schumann, le *Concerto n°1* de Tchaïkovski et le *Concerto en la mineur* de Schumann, ainsi qu'une intégrale des Nocturnes de Chopin ; on lui

doit également un disque de sonates de Beethoven, Grieg, Schumann avec Olivier Charlier, ainsi que l'intégrale de l'œuvre à deux pianos de Rachmaninov avec Oleg Maisenberg. Elle a enregistré les Concertos de Clara et Robert Schumann, l'intégrale de l'œuvre pour piano et violoncelle de Chopin avec Henri Demarquette ainsi que le *Requiem allemand* avec le Chœur Accentus et Boris Berezovsky.

Louangée de par le monde pour une maturité et une sensibilité rares, pour la puissance et la délicatesse de son jeu, Brigitte Engerer a été nommée Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier du Mérite et Commandeur des Arts et Lettres par le gouvernement français. Elle est également membre de l'Institut de France, Académie des Beaux Arts.

In November 1822, just after composing his 'unfinished' Eighth Symphony, Schubert put the final touches to the 'Wanderer' Fantasy in C major, the fruit of a commission from 'a certain wealthy gentleman' in Vienna, his exact contemporary, Emanuel Karl von Liebenberg, a pupil of Hummel and most assuredly a seasoned pianist, to judge from the formidable difficulties with which this celebrated piece is studded. Never again did Schubert attain such virtuosity on the keyboard, and it was this virtuosity, as much as the novelty of the work's intentions, that fascinated Liszt, who seized on the fantasy, which he frequently performed in concert and transcribed for piano and orchestra.

The 'Wanderer' Fantasy derives its unity from its single theme, borrowed from the famous song *Der Wanderer* which the Romantically inclined Schubert had composed in 1816 on a nostalgic poem by Georg Philipp Schmidt von Lübeck symbolic of youthful world-weariness; this theme provides the material for each of the work's four movements. Liszt made a solo piano version of the song in 1837.

The cyclic theme opens the *Allegro con fuoco*, *ma non troppo* with its powerful martellato chords in a dactylic rhythm resolving on a brilliant arpeggio. The stormy mood of the



movement, full of tremolos, chromaticisms, accents, surging semiquavers and dynamic contrasts, offers a few brief moments of respite in its more melodious secondary motifs. The conclusion leads, *pianissimo*, to a final chord of the dominant. The original theme of the song appears to intensely expressive effect in the *Adagio* in E major, where it generates five variations moving from contemplation to turmoil, attaining giddy virtuosity in onslaughts of demisemiquavers and hemidemisemiquavers, before the return of the melody over a murmuring bass; this leads in its turn to the scherzo (*Presto*), equipped with two trios of a slightly hesitant dance-like character. The obsessive rhythm of the opening bars is reintroduced here, now somewhat distorted to fit the triple time. In the finale (*Allegro*), the cyclic theme serves as the subject of a free fugue that builds to a violent, triumphant coda. In his transcription, Liszt loaded this movement with imposing chords which further heighten Schubert's already transcendent virtuosity.

Schubert's creative genius also blossomed in lyric pieces of modest dimensions, among them the eight *Impromptus* composed in the final months of his life. The first two *Impromptus* op.90 were issued at the end of

1827, but since success was slow in coming, the publisher Haslinger delayed printing the other two until . . . 1855, when he demonstrated his lack of scruples by transforming the 4/4 time of the third impromptu into 2/2 and transposing it from G flat major to G, thus breaking the tonal unity of a cycle which Schubert had conceived as a whole, written exclusively in flat keys. Schubert's attachment to the specific tone-colour of each key is well known. As to the four Impromptus op.142, they were rejected by the Mainz firm of Schott, which judged them too difficult for 'trifles'. Diabelli published them in 1838. Original in their formal autonomy, these intensely poetic pieces are not albumleaves, but rather delightful examples of musical loquacity, characterised by a refined tenderness tinged with yearning. In its long phrase accompanied by gentle wreaths of quaver triplets evoking the harp, the Impromptu in G flat major op.90 no.3 leads the listener into the magical world of the lied, and even if the middle section becomes somewhat more animated, Schubert offers us here one of his most sublime inspirations. Already affected by the illness that was to kill him four years later, the composer spent the summer of 1824 on Count Esterházy's estate at Zseliz. It was during this happy stay

that he heard a young maidservant singing a melody. According to his friend Baron Carl von Schönstein, who was a fellow-guest there, Schubert, immediately attracted, took great pleasure in recalling the tune before using it in the Allegretto of the *Divertissement à la hongroise* for piano four hands op.54 and in the *Ungarische Melodie* in B minor D817, completed on 2 September 1824. Over its unchanging bass, the melody of this little theme which seems like an invitation to the dance gradually dies away, to end in the gentle nuance of chords in the low register of the keyboard.

The lied forms the heart of Schubert's oeuvre: his whole career was marked by this genre, the most intimate expression of Germanic sensibility. In this connection, Schumann said that if sheer fertility is a sign of genius, then Schubert must be counted among the very greatest composers. A born melodist, invariably attuned to the spiritual content of the poem he set to music, Schubert enjoyed singing himself as much as he enjoyed listening to singing, and confessed that he could spend whole days intoxicated by the melodies of his lieder, which he often accompanied on the piano with that precise, sensitive playing that so delighted his friend Albert Stadler. The

sorrowful *Am Meer* and *Aufenthalt* to poems by Heine and the affectionate *Ständchen* (Serenade) after Rellstab come from Schubert's last cycle of songs, *Schwanengesang*. The dramatic *Der Müller und der Bach* is the penultimate song of *Die schöne Müllerin* (to poems by Müller), while the delicacy of *Frühlingsglaube* (Uhland) is answered by the intense fervour of *Litanei* (Jacobi).

'In the brief space of a lied, Schubert makes us spectators to rapid yet mortal conflicts', said Liszt, who did more than anyone else in his day to establish Schubert's reputation. Liszt liked to partner singers who performed Schubert, such as Adolphe Nourrit whom he accompanied in Lyon in 1837: 'The lieder of Schubert, which he [Nourrit] declaims so powerfully, drove us to surges of enthusiasm that spread from one listener to another', he wrote in the Paris press in 1838. The taste for transcription and the important role it played in the nineteenth century were a response to the advances in piano building and the boom in performance on the instrument, two phenomena which developed constantly throughout the century. Almost all the virtuosos of the time made their personal contribution to this vogue. Liszt was one of the great transcribers in the history of music.

At once a pianist of formidable technique, whose long, thin fingers could encompass the interval of a tenth, and the possessor of a fertile imagination, he transcribed more than fifty Schubert songs, without changing their harmony, though sometimes modifying rhythms and registers. He made use of the piano's full range of colour to exalt the original melodic line, seeking out varied sonorities, setting fearsome tutti passages against charming dialogues of light, silvery notes. While producing genuine musical recreations, he always remained faithful to the text, 'as if it were a sacred text', he said, adding: 'In the space of seven octaves, [the piano] can produce, with very few exceptions, all the traits, all the combinations, all the figures of the most learned composition.' 'No-one could be better at paraphrasing, at penetrating the musical mind of Schubert than M. Liszt; hence he has made [these lieder] into intimate and fantastic poems worthy to rank with the original conceptions of Byron and of Hoffmann. To arrange in this fashion it is to create', wrote Henri Blanchard in the *Revue et gazette musicale de Paris* of 30 December 1838.

Adélaïde de Place

## **Brigitte Engerer** piano

Brigitte Engerer began studying music at the age of five and quickly distinguished herself as a major talent. After receiving a Premier Prix in piano by unanimous decision at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris at fifteen and winning a prize at the Marguerite Long Competition the following year, she accepted an invitation from the Moscow Conservatory to attend the advanced classes of Stanislav Neuhaus. Armed with this experience, she went on to pick up prizes at the Tchaikovsky and Queen Elisabeth of Belgium International Competitions, and to play with Herbert von Karajan and the Berlin Philharmonic Orchestra (1980). This led to invitations to appear under all the finest conductors of the day, among them Barenboim, Mehta, Rostropovich, Ozawa, and Casadesu. She now travels the world for concerts accompanied by the foremost orchestras, and is also a renowned chamber musician: one need only hear her perform with such partners as Olivier Charlier, Hélène Mercier, Dmitri Sitkovetsky, David Geringas, Henri Demarquette, Boris Berezovsky and Alexander Kniazev to take the full measure of the infallibility and refinement of her playing. Her discography, which has won many

awards, features solo works by Schumann, Tchaikovsky's Concerto no.1 and the Schumann Concerto, the complete Chopin Nocturnes, and a CD of Beethoven sonatas; chamber recordings include the violin sonatas of Grieg and Schumann with Olivier Charlier, and Rachmaninoff's complete works for two pianos with Oleg Maisenberg. Among her recent releases are the concertos of Clara and Robert Schumann, Chopin's complete works for piano and cello with Henri Demarquette, and the *Deutsches Requiem* of Brahms (version with two pianos) with Boris Berezovsky and the Accentus Chamber Choir under Laurence Equilbey.

Brigitte Engerer is acclaimed throughout the world for her exceptional artistic maturity and sensibility, and for the strength and delicacy of her playing. The French government has appointed her Chevalier de la Légion d'Honneur, Officier du Mérite and Commandeur des Arts and Lettres. She is also a member of the Académie des Beaux Arts at the Institut de France.

Translation : Charles Johnston

**La Ferme de Villefavard en Limousin** : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle.

La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC du Limousin, et le Conseil Régional du Limousin.

**La Ferme de Villefavard in the Limousin** is an extraordinary recording venue equipped with outstanding acoustics. La Ferme de Villefavard, located amid the magnificent countryside of the Limousin, far from the hustle and bustle of the city. This unique and serene environment offers musicians the peace of mind necessary to support their artistic and recording projects in the best possible environment imaginable. The local is an ideal setting for concentration, immersion in one's work and creative activity.

The architect Gilles Ebersolt conceived the renovation of the converted granary, originally built in beginning of the last century. Its exceptional acoustics was designed by Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most notable projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac at Evian and the next Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Limousin.





la culture avec  
la copie privée

L'Adami gère les droits des artistes-interprètes (comédiens, chanteurs, musiciens, chefs d'orchestre, danseurs...) et consacre une partie des droits perçus à l'aide à la création, à la diffusion et à la formation.

.....

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard, septembre 2007 / Direction artistique : Etienne Collard / Prise de son : Frédéric Briant / Montage : Etienne Collard / Conception et suivi artistique : Mirare Productions / Design : Jean-Michel Bouchet - LM Portfolio / Réalisation digipack : Saga Illico / Photos : Anton Solomoukha / Piano et accord : Denijs de Winter - Pianomobil

Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2007 MIRARE, MIR 043

[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)



