



Schubert

Franz Schubert (1797-1828)

Sonate pour piano n° 20 en La majeur - *A major*, D.959

01. Allegro	18'05
02. Andantino	8'37
03. Scherzo. Allegro vivace - Trio. Un poco più lento	5'48
04. Rondo. Allegretto	12'50

Sonate pour piano n° 4 en la mineur - *A minor*, D.537, op. posth. 164

05. Allegro, ma non troppo	8'16
06. Allegretto quasi andantino	7'50
07. Allegro vivace	5'15
08. Ländler n° 3 en la mineur - <i>A minor</i> , D.366	1'50

Enregistrement réalisé du 15 au 17 septembre 2025 à l'Arsonic à Mons, Belgique / Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Hugues Deschaux / Piano : Steinway de Pianomobil / Accordeur : Hervé Catin / Photos : Jean-Baptiste Millot / Texte et traduction : Maud Caillat / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Mahault Parent-Deschamps / Design : Saga.Illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2026 MIRARE, MIR828 - www.mirare.fr

Emmanuel Strosser

piano



Schubert

Dans son troisième album dédié à Franz Schubert, Emmanuel Strosser présente un programme original qui explore la dimension spatio-temporelle de l'écriture du compositeur au travers de deux sonates pour piano interprétées dans un ordre inhabituel, presque contre-intuitif : la *Sonate D. 959* en *La* majeur suivie de la *Sonate D. 537* en *la* mineur, le *Ländler D. 366*, n° 3 faisant office de bis. De même que la dynamique des œuvres de Schubert suit une trajectoire particulière dans l'histoire de la musique, reposant sur une tension unique entre mouvement perpétuel et immobilité au sein d'un espace-temps fragmenté, le drame psychologique fait irruption pour ensuite laisser place à une rétrospective empreinte de rêverie et de nostalgie. Car chez Schubert, le drame ne se décline pas en un combat héroïque contre le destin, propre à Beethoven, mais plutôt comme une fracture de l'âme conduisant à une perte de repères et à l'errance. Les contrastes entre les affects résultent d'un séisme intérieur où le sublime côtoie l'effroi, annoncés par des changements de tonalité inattendus, des répétitions de motifs obsessionnels, sans oublier le rôle particulièrement expressif des silences.

Cet album invite donc à un voyage intérieur au sein de la structure formelle où la notion même de forme sonate est remise en question. Débutant par la *Sonate D. 959*, dite testamentaire, dont le finale réutilise de manière magistrale le matériau thématique du deuxième mouvement de la *Sonate D. 537* composée onze années plus tôt, montrant ainsi l'évolution compositionnelle de Schubert, le programme s'achève sur un *Ländler* rempli d'une nostalgie intime correspondant au terme difficilement traduisible de *Sehnsucht*. Encore émule de Beethoven lorsqu'il se lance dans la composition de ses premières sonates pour piano, Schubert n'y apporte pas moins son empreinte personnelle, favorisée en partie par une imagination et une inspiration intarissables. C'est l'élève de Salieri, qui, lassé par les tentatives de son maître d'en faire

un compositeur cosmopolite italianisant, affirme non seulement son attachement à la langue allemande par l'écriture de nombreux *Lieder* mais revendique aussi l'héritage musical de ses idoles : Mozart et Beethoven.

« Ô Mozart ! Mozart immortel ! Combien d'impressions d'une vie plus lumineuse et meilleure as-tu gravées dans nos âmes ! » Cette citation célèbre écrite à l'âge de dix-neuf ans semble ne rien avoir perdu de son actualité lorsque Schubert commence la composition de la *Sonate en la majeur D. 959* en septembre 1828, quelques semaines avant sa mort. Bien qu'elle repousse les limites de la forme sonate classique pour y inscrire une expérience nouvelle du temps, de la mémoire et de l'absence, son inspiration idiomatique semble faire écho à la très contrapuntique *Sonate K. 533* de Mozart. Elle dévoile un Schubert de trente-et-un ans désireux de prendre des leçons de contrepoint afin de pallier les lacunes théoriques qu'il ressent face à l'héritage de Beethoven, et aussi pour satisfaire ses exigences d'évolution. Elle montre également la connaissance de Schubert de la facture instrumentale de son époque - il s'exerce sur des pianos fabriqués par Conrad Graf, Joseph Brodmann et Anton Walter, déconstruisant ainsi le mythe selon lequel le compositeur est dépourvu de contact avec le clavier.

Dès les premières mesures de l'*Allegro*, le caractère vigoureux du premier thème s'affirme dans un rapport tonique-dominante, enrobé d'un semblant de modulations amorcées par des arpèges descendants. Le second thème en *Mi majeur* suit une forme A-B-A et subit des modulations passagères à la fois surprenantes et hésitantes, notamment vers la sous-dominante. Schubert alterne ensuite expansion mélodique, contrastes dramatiques et moments de suspension, donnant au mouvement une dimension symphonique. La partition avance, revient sur ses pas, s'interrompt parfois comme pour laisser resurgir le souvenir d'un matériau déjà entendu.

L'*Andantino*, parfois utilisé au grand écran pour exprimer la nostalgie, constitue le climax émotionnel de la sonate. Sa mélodie dépouillée, évoluant sur un rythme vénitien, transparait dans une simplicité presque irréaliste. Elle dépeint une atmosphère de solitude et de recueillement, dont l'accompagnement à la main gauche souligne l'impression du voyageur fatigué, qui peine à avancer, comme le personnage central du *Voyage d'hiver* (*Winterreise*). Après cette longue méditation survient un épisode d'une violence et d'une révolte saisissantes. La question de savoir si Schubert avait connaissance du *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier*) de Carl Philipp Emanuel Bach se pose en toute légitimité tant cet épisode aux accents fiévreux est marqué par des ruptures d'affects ainsi que d'autres procédés caractéristiques du fils rebelle de J. S. Bach, comme les motifs arpégés sur des accords de septième diminuée et les récitatifs entrecoupés par des accords *sforzando*, des passages où la folie s'exprime par un mouvement chromatique ascendant sur une même note répétée. La forme sonate s'éclipse de toute évidence, laissant place à la fantaisie, ou plutôt au style fantastique des *Fantaisies libres* (*Freie Fantasien*) de C.P.E. Bach. C'est la raison pour laquelle, lorsque le chant initial réapparaît, il semble avoir perdu à jamais son innocence première. Le retour, marqué par l'expérience de la mémoire et le temps éprouvé, fait que l'on ne peut revenir à ce qui était auparavant.

Après cette expérience métaphysique, Schubert semble vouloir renouer avec les séductions du monde extérieur dans un *Scherzo* doté d'un rythme de danse évoquant les *Danses originales D. 365* (*Originaltänze*), et la légèreté de l'intention musicale qu'on lui connaît dans ses œuvres les plus enjouées. Cependant, cette apparente insouciance est marquée par le sceau de l'ambiguïté. Loin d'oublier ce qui a précédé, ce mouvement constitue une réponse aux passages sombres de l'*Andantino*, sans chercher à les effacer, car chez Schubert, la joie se double toujours de mélancolie. C'est pourquoi le caractère tendre du *Trio* suspend le mouvement de manière retenue, avant que le *Scherzo* ne reprenne son élan festif.

Composé sur un thème déjà développé dans la *Sonate D. 537*, le dernier mouvement - *Rondo, Allegretto* - se déploie sur une mélodie simple, d'inspiration populaire, où l'on retrouve cette capacité étonnante de Schubert à donner l'illusion de l'infini à partir de quelques notes. Le thème est varié d'une façon qui montre son évolution dans le genre de la variation ainsi que son assimilation des possibilités instrumentales, qui, elles aussi, ont évolué, notamment vers l'extension de la tessiture qui recouvre désormais six octaves et demie, voire sept, permettant l'exploitation des registres extrêmes. Le thème réapparaît et subit des transformations en fonction des épisodes qui l'entourent, comme un souvenir dont les éléments révèlent des caractéristiques nouvelles. Peu à peu, la musique gagne en énergie et en lumière, jusqu'à une conclusion de type cyclique qui marque, non pas une victoire, mais l'affirmation de la continuation de son propre chemin.

Bien que la *Sonate D. 959* soit indissociable de la disparition prématurée de Schubert, son message musical semble montrer, en revanche, que le compositeur ne cherche ni à conjurer la mort ni à lui donner un visage. Au lieu de cela, il laisse la musique éprouver la fragilité du temps présent. Les thèmes semblent naître avec le pressentiment de leur propre finitude et leurs retours prennent la force étrange des choses que l'on reconnaît parce qu'elles appartiennent déjà au passé. Cette sonate demeure profondément vivante. Elle ne cesse de respirer, de chanter et de se mettre en mouvement. C'est précisément cette vitalité symphonique qui lui confère sa grandeur : chez Schubert, la beauté n'est jamais distincte du temps qui la rend possible et qui, au final, l'emporte.

La *Sonate en la mineur D. 537*, composée en mars 1817 à l'âge de vingt ans, s'inscrit dans un tout autre univers. Elle naît de la plume d'un jeune compositeur qui, fort de l'écriture de trois cent cinquante *Lieder*, se lance dans la composition d'un genre alors dominé par Mozart et Beethoven, ce qui lui vaut le refus d'éditeurs viennois alors en vogue. Sans tomber dans le piège de l'imitation ou de concessions à des fins commerciales, Schubert conçoit cette œuvre d'abord comme une sonate en quatre mouvements –

un menuet lumineux composé en 1815 devait s'y insérer, connu aujourd'hui sous la référence D. 334 – et trouve au final sa forme parachevée dans trois mouvements.

Habitée par un contenu dramatique et un sens inné des couleurs harmoniques, la *Sonate D. 537* montre toute la science de Schubert en matière d'écriture pianistique ainsi que ses capacités d'improvisateur. Le premier mouvement frappe l'oreille par son entrée impétueuse. Un motif ascendant, vigoureux et scandé par un rythme pointé installe une atmosphère sombre et farouche. La tonalité de *la* mineur que Schubert affectionnera sa vie durant et qu'il utilisera dans deux autres sonates pour exprimer la solitude, indique ici une tension constante. Pourtant, la rigidité du thème initial se dissout rapidement dans des modulations inattendues et des mélodies d'une infinie tendresse lyrique, révélant la double nature schubertienne, toujours partagée entre la révolte contre l'ordre social établi - la désillusion face à un monde où la censure a effacé les idéaux de la Révolution française - et le refuge du rêve.

Construit comme un rondo, l'*Allegretto quasi andantino*, désormais mouvement central après la suppression du *Menuet*, offre un contraste saisissant avec le climat tourmenté des deux mouvements qui l'entourent. Schubert y déploie une mélodie d'une simplicité désarmante, une sorte de lied sans paroles à la fois naïf et d'une pureté céleste. Le compositeur était très attaché à ce thème d'une grâce intemporelle, puisque, onze ans plus tard, en 1828, il jettera un regard nostalgique sur sa jeunesse et transfigurera cette même mélodie pour en faire le grand finale de sa monumentale *Sonate en La majeur D. 959*. Les conditions dans lesquelles ce thème a vu le jour ne sont pas connues. Cependant, il est possible d'établir un lien entre la démission de Schubert en tant qu'instituteur au sein de l'école de son père et son installation chez son ami fortuné Franz von Schober, qui lui fournit un cadre idéal où il peut se consacrer à la composition en toute sérénité, sans encourir le risque d'oublier les thèmes qui lui viennent à l'esprit.

Construit dans une écriture très libre, à la manière d'une rhapsodie, l'*Allegro vivace* renoue avec l'instabilité et l'énergie dramatique du premier mouvement, à la différence qu'il avance par vagues successives – les gammes à l'unisson en *la* mineur le rappellent de manière récurrente – et ruptures de tonalités dans le deuxième thème. Schubert alterne les passages virtuoses, les silences éloquents chargés d'angoisse et les chorals d'une grande intériorité. Ce finale refuse néanmoins le confort d'une résolution apaisée ainsi que pourrait le suggérer le glissement subtil vers la tonalité de *La* majeur. La musique nous emporte dans une course suspendue qui s'achève brusquement tel un coup de tonnerre *fortissimo*.

Miniature pour piano issue du recueil des *Dix-sept Ländler D. 366*, le troisième Ländler s'inspire en partie du folklore autrichien. Cependant, cette danse à trois temps jouée lors des divertissements villageois cache en fait un message émotionnel poignant. Le Ländler quitte la dimension rustique pour devenir une introspection poétique teintée d'une mélancolie secrète sous la forme d'un choral.

Maud Caillat



« Un vrai poète du piano » (*Pianiste*), pianiste incontournable de sa génération, Emmanuel Strosser est l'invité de prestigieux festivals tels le Festival de l'Épau, de l'Orangerie de Sceaux, de la Roque d'Anthéron, le Festival International de Colmar, de Prades, de Kuhmo, « La Folle Journée »... Il se produit en récital, ou en soliste avec des formations symphoniques : l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de Picardie, l'Orchestre de Chambre de Toulouse, l'Orchestre national de Lille, l'Orchestre national de Montpellier, l'Orchestre de Chambre de Lausanne...

Outre ses récitals, la musique de chambre tient une place importante dans sa carrière. Il retrouve régulièrement sur scène Olivier Charlier, Jean-Marc Phillips-Varjabédian, Régis Pasquier, Xavier Phillips, Raphaël Pidoux, Peter Wieselwey, Miguel da Silva, Romain Guyot, François Leleux, le Quatuor Pražák, le Quatuor Artis, le Quatuor Modigliani. Avec la pianiste Claire Désert, il forme un duo de pianos et quatre mains incontournable du paysage musical. Emmanuel Strosser est également membre du Trio Owon en compagnie d'Olivier Charlier et du violoncelliste coréen Sung-Won Yang.

Avec cinq autres pianistes, Emmanuel Strosser a donné dans de nombreux pays l'Intégrale des *Sonates* de Beethoven ainsi que l'Intégrale de la musique de Schumann pour piano. En parallèle de ses concerts en Europe (Wigmore Hall, Royal Academy à Londres, Louisiana Museum au Danemark, La Cité de la Musique, Opéra-Comique, Salle Gaveau à Paris...), il se produit régulièrement en Amérique du Sud, aux États-Unis, au Japon et en Corée où il est invité pour des tournées chaque année.

Originaire de Strasbourg, Emmanuel Strosser se forme auprès d'Hélène Boschi avant d'entrer au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il suit l'enseignement de Jean-Claude Pennetier (piano) et Christian Ivaldi (musique de chambre). Après des premiers prix à l'unanimité, il se perfectionne auprès de Leon Fleisher, Dmitri Bashkirev et Maria João Pires. Lauréat du Concours International de musique de chambre de Florence, il est finaliste en 1991 du concours Clara Haskil à Vevey. Par ailleurs, il est professeur de piano au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, à l'Institut Supérieur d'Enseignement de la Musique d'Aix-en-Provence ainsi que professeur de musique de chambre au CRR de Paris.

Emmanuel Strosser a participé à de nombreux enregistrements, tous chaleureusement accueillis par la presse. Il a enregistré un disque consacré à Mozart, chez Harmonia Mundi, les deux *Quintettes* de Fauré avec le Quatuor Rosamonde, les *Sonates* de Fauré et de Debussy pour violon et piano avec Régis Pasquier. Sont parues chez Assai la *Ballade* et la *Fantaisie* de Gabriel Fauré avec l'Orchestre de Picardie ainsi que les trois sonates de l'*Opus 10* de Beethoven pour lesquelles il a obtenu un «Choc» par le magazine Le Monde de la Musique. Ses enregistrements gravés chez Mirare comprennent trois disques en compagnie de la pianiste Claire Désert dédiés aux *Danses Slaves* de Dvořák (2007), à la musique française *L'Enfance* (2013) et à Schubert *Piano à quatre mains* (2015) et trois albums solo consacrés respectivement à Schubert (2008) et à Chabrier (2010). Il enregistre également avec Olivier Charlier *Beethoven - Sonates pour violon et piano n° 5, 6, 10* (2020).

Schubert

In his third album dedicated to Franz Schubert, Emmanuel Strosser presents an original programme which explores the spatio-temporal aspect of the composer's style through the performance of two piano sonatas appearing in an unusual, almost counter-intuitive order: the *Sonata D. 959 in A major* is followed by the *Sonata D. 537 in A minor*, the *Ländler D. 366 No. 3* bringing the conclusion as an encore. Just like Schubert's works follow a distinctive dynamic trajectory in music history, based on unique tensions between perpetual motion and stillness within a fragmented space-time, psychological drama bursts forth and leads to retrospective elements infused by reverie and nostalgia. Indeed, in Schubert's music, drama does not take the form of a heroic struggle against fate, like in Beethoven's works, but it rather reflects a fracture of the soul leading to loss of bearings and wandering. The sharp contrasts that characterise the *affects* originate in an inner upheaval in which the sublime appears alongside dread, forecasted by unexpected tonality shifts, repetitions of obsessive motifs, not to mention the particularly expressive role of rests.

This album thus invites the listeners on an inner journey through the formal structure, in which the notion of sonata form is questioned. Starting with the *Sonata D. 959* - referred to as a "Testamentary Sonata" - where the thematic material of the second movement of the *Sonata D. 537* is reused with brio in the finale, demonstrating Schubert's compositional evolution in eleven years, this programme concludes with a *Ländler* characterized by intimate nostalgia. This emotional state echoes the term *Sehnsucht*, which is difficult to translate and means to aspire (*sich sehnen*) to be sick (*siech*). Although still emulating Beethoven when he started composing his first piano sonatas, Schubert nonetheless brought his own personal stamp, notably supported by an inexhaustible imagination and inspiration. Salieri's pupil was tired by his master's attempts to mould him into a cosmopolitan composer in the Italian style. Consequently,

he not only affirmed his attachment to the German language by writing numerous Lieder but also claimed the musical legacy of his idols – Mozart and Beethoven.

“O Mozart, immortal Mozart, how many, how infinitely many inspiring suggestions of a finer, better life you have left in our souls!” This famous quote, written at the age of nineteen, seems to be still relevant when Schubert began composing the *Sonata in A major D. 959* in September 1828, a few weeks before his passing. Although he expands the boundaries of the classical sonata form in order to incorporate a new experience of time, memory and absence, his idiomatic inspiration seems to echo Mozart’s contrapuntal *Sonata K. 533*. This work was penned by a thirty-one-year-old Schubert, whose intention was to take counterpoint lessons in order to keep up with the theoretical gap he felt when confronted with Beethoven’s legacy, and also to satisfy his own need for artistic development. However, this sonata also evidences Schubert’s awareness of the advancement of instrument-making of his time – he was practising on pianos crafted by Conrad Graf, Joseph Brodmann and Anton Walter – debunking the myth that Schubert’s contact with the keyboard was nonexistent.

From the very first bars of the *Allegro*, the powerful character of the first theme asserts itself within a tonic-dominant relationship, following modulation-like movements given by descending arpeggios. The A-B-A second theme in E major undergoes temporary modulations that are both surprising and hesitant, particularly towards the subdominant. Schubert then alternates between melodic expansion, dramatic contrasts and suspensive moments, conferring a symphonic dimension on the movement. The score moves forward, repeats itself, and occasionally interrupts its speech, as if it enabled the memory of previously heard musical materials to resurface.

Sometimes used in movies to express nostalgia, the *Andantino* brings the emotional climax of the sonata. Its heartrending melody unfolds over a Venetian rhythm, appearing through an almost unreal simplicity. It evokes an atmosphere of solitude and contemplation, with the left-hand accompaniment emphasising the tiredness of the traveller who struggles to move forward, like the principal character of the *Winter Journey* (*Winterreise*). After this long meditation, an episode of striking violence and rebellion follows. The question of whether Schubert was familiar with Carl Philipp Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*) is perfectly legitimate, given that this feverish episode is characterised by sudden shifts of mood and other devices typical of J.S. Bach's rebellious son, such as arpeggiated motifs over diminished seventh chords and recitatives punctuated by *sforzando* chords, passages in which madness is expressed through an ascending chromatic movement on a single repeated note. The sonata form is clearly eclipsed by the fantasy, or rather the fantastical style of C.P.E. Bach's *Free Fantasies* (*Freie Fantasien*). This is why, when the opening melody reappears, it seems to have lost its original innocence forever. This return is marked by the experience of memory: the time passed and it is impossible to go back to what once was.

Following this metaphysical experience, Schubert seems to reconnect with the charms of the outside world in a Scherzo characterised by a dance-like rhythm reminiscent of the *Originaltänze* D. 365, and the light-heartedness musical expression for which he is known in his most cheerful works.

However, this apparent carefreeness bears the mark of ambiguity. Far from forgetting what has gone before, this movement provides a response to the dark passages of the *Andantino*, without seeking to erase them, for in Schubert's music, joy is always accompanied by melancholy. This is why the tender character of the Trio brings a halt, before the Scherzo starts again with its festive momentum.

Composed on a theme previously developed in the *Sonata D. 537*, the final movement – *Rondo, Allegretto* – unfolds around a simple folk-inspired melody, in which Schubert's astonishing ability to create the illusion of infinity from a few musical notes appears. The theme is varied in a way that evidences Schubert's improvement within the *genre* of variation, as well as his mastery of the instrument's capabilities, which had also evolved – notably towards an extended range now spanning six and a half, or even seven octaves, allowing him to explore the extreme registers. The theme reappears and undergoes transformations in response to the surrounding episodes, like a memory whose experiences reveal new characteristics. Gradually, the music acquires energy and radiance, culminating in a cyclical conclusion that doesn't mark a victory, but instead a continuation of one's own path.

Although the *Sonata D. 959* is closely linked to Schubert's untimely death, its musical message seems, on the contrary, to show that the composer neither sought to ward off death nor to personify it. Instead, he allowed the music to express the fragility of the present moment. The themes seem to emerge with a premonition of their own finitude. Their recurrences confirm the strange power of things that are recognizable because they already belong to the past. This sonata remains profoundly alive. It never ceases to breathe, to sing and to move forward. Its grandeur is precisely given by its symphonic vitality: in Schubert's work, beauty cannot be separated from the time that makes it possible and that, ultimately, is victorious over all things.

Composed in March 1817 when Schubert was twenty years old, the *Sonata in A minor D. 537* belongs to a completely different world. It was penned by a young composer who had already written three hundred and fifty Lieder and wanted to venture into a *genre* then dominated by Mozart and Beethoven, thus explaining the rejection of his piano sonatas by Viennese publishers who were in vogue at this time. Without falling into the trap of imitation and concessions for commercial purposes, Schubert initially

conceived this work as a four-movement sonata: a luminous minuet composed in 1815, now known as D. 334, was intended to be included in the score. However, Schubert finally endorsed the definitive form in three movements.

Imbued with dramatic content and innate sense of harmonic colour, the *Sonata D. 537* emphasizes Schubert's mastery of piano composition as well as his skills as an improviser. The first movement captures attention with its impetuous opening. A vigorous ascending motif, accentuated by a dotted rhythm, sets a dark and fierce atmosphere. The key of A minor – a key for which Schubert had a special fondness and that he would use in two other sonatas to express solitude, conveys a constant tension. The rigidity of the opening theme, however, quickly dissolves into unexpected modulations and melodies of infinite lyrical tenderness, revealing Schubert's dual nature, ever torn between rebellion against the established social order - disillusionment about censorship which had erased the ideals of the French Revolution - and the refuge of dreams.

Structured as a rondo, the *Allegretto quasi andantino* - now the central movement after the removal of the *Minuet* - offers a striking contrast to the tormented atmosphere of the two surrounding movements. Here, Schubert invents a melody of disarming simplicity, a sort of Lied without words, both naïve and full of heavenly purity. The composer had a special esteem for this theme of timeless grace, since eleven years later, he would look back on his youth with nostalgia and transform this melody into the grand finale of his monumental *Sonata in A major D. 959*. The circumstances in which this theme saw the light of the day are unknown. However, it is possible to have in mind Schubert's resignation as a teacher at his father's school and his move to his wealthy friend Franz von Schober's house, who provided him with a quiet setting in which he could devote himself to composition in total peace of mind, without running the risk of forgetting the themes that had come to his mind.

Composed like a free Rhapsody, the *Allegro vivace* revisits the instability and dramatic energy of the first movement, although moving forward in successive waves – that are reminded by the recurring unison scales in A minor - and features tonal shifts in the second theme. Schubert alternates between virtuosic passages, eloquent silences laden with anxiety and chorales of great inner depth. This finale, however, rejects the comfort zone of a peaceful resolution, despite the fact that the subtle shift towards the key of A major might suggest such an ending. Instead, the music leads us on a suspended journey that ends abruptly, like a *fortissimo* clap of thunder.

A miniature for piano from the collection of the *Seventeen Ländlers D. 366*, the *Third Ländler* is partly inspired by Austrian folk music. However, this dance in triple metre was traditionally performed at village festivities, it was actually adapted to Viennese salon attendees, hence the poignant emotional message conveyed by the music. This *Ländler* cut ties with its rustic roots, becoming a poetic introspection in the form of a chorale, secretly tinged with melancholia.

Maud Caillat

'A true poet of the piano' (*Pianiste Magazine*), Emmanuel Strosser features as a leading pianist of his generation. He is a regular guest at prestigious music festivals such as the Festival de l'Épau, Festival de l'Orangerie de Sceaux, Festival de la Roque d'Anthéron, Colmar International Festival, Prades Festival, Kuhmo Festival and La Folle Journée,... He regularly appears as a recitalist and a soloist, playing with symphony orchestras including the Radio France Philharmonic Orchestra, Ensemble Orchestral de Paris, Picardie Orchestra, Toulouse Chamber Orchestra, Lille National Orchestra, Montpellier National Orchestra and the Lausanne Chamber Orchestra, to name just a few.

In addition to his piano recitals, chamber music has held a special place in his career. He regularly performs with musical partners such as Olivier Charlier, Jean-Marc Phillips-Varjabédian, Régis Pasquier, Xavier Phillips, Raphaël Pidoux, Peter Wieselwey, Miguel da Silva, Romain Guyot, François Leleux, the Pražák Quartet, Artis Quartet and Modigliani Quartet. He has also appeared in the two-piano and four-hand piano repertoire with the pianist Claire Désert, forming a leading and world-renowned duo with her. Emmanuel Strosser is also a member of the Owon Trio with Olivier Charlier and the Korean cellist Sung-Won Yang.

Together with five other pianists, Emmanuel Strosser has performed the complete Beethoven's sonatas as well as the complete piano works by Schumann in numerous countries. Alongside his concerts in Europe (Wigmore Hall, Royal Academy of Arts, Louisiana Museum in Denmark, Cité de la Musique, Opéra-Comique and Salle Gaveau in Paris, amongst others), he has regularly performed in South America, the United States, Japan and Korea, where he maintains an annual international touring schedule.

A native from Strasbourg, Emmanuel Strosser was trained by Hélène Boschi before he entered the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where he studied under the guidance of Jean-Claude Penner (piano) and Christian Ivaldi (chamber music). After he graduated and was unanimously awarded first prizes, he went on to study with Leon

Fleisher, Dmitri Bashkirov and Maria João Pires. A prize-winner at the Florence International Chamber Music Competition, he won attention as a finalist at the 1991 Clara Haskil Competition in Vevey. He is also a piano professor at the Paris Conservatoire (Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris) and the Institut Supérieur d'Enseignement de la Musique in Aix-en-Provence, as well as a chamber music professor at the CRR de Paris.

Emmanuel Strosser's name has appeared on numerous recordings, all having been warmly acclaimed by the press. He recorded an album dedicated to Mozart for Harmonia Mundi, Fauré's two *Piano Quintets* with the Rosamonde Quartet and the *Sonatas for violin and piano* by Fauré and Debussy with Régis Pasquier. The Assai record label released Gabriel Fauré's *Ballade* and *Fantaisie* with the Orchestre de Picardie, as well as Beethoven's three *Sonatas* from Opus 10, for which he was awarded a "Choc" by the magazine Le Monde de la Musique. His recordings for Mirare include three albums with the pianist Claire Désert, featuring Dvořák's Slavonic Dances (2007), French repertoire, Childhood (2013) and works for four hands by Schubert (2015), as well as three solo albums devoted respectively to Schubert (2008) and Chabrier (2010).

He also recorded with Olivier Charlier *Beethoven - Violin Sonatas Nos. 5, 6 and 10* (2020).

REMERCIEMENTS

Un grand merci à toute l'équipe de l'Arsonic qui m'a permis d'enregistrer dans d'excellentes conditions, à Piano Mobil et son technicien Hervé Catin pour la qualité du piano et bien sûr Hugues Deschaux pour son écoute attentive.