



Lebrecht Collection

Franz Schubert

**Franz Schubert** (1797–1828)

COMPACT DISC ONE

**Piano Trio, Op. 99 (D 898)**

in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur

- |   |     |                       |       |
|---|-----|-----------------------|-------|
| 1 | I   | Allegro moderato      | 15:31 |
| 2 | II  | Andante un poco mosso | 11:34 |
| 3 | III | Scherzo. Allegro      | 6:51  |
| 4 | IV  | Rondo. Allegro vivace | 9:09  |

**TT 43:11**

COMPACT DISC TWO

**Piano Trio, Op. 100 (D 929)**

in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur

- |   |     |                           |       |
|---|-----|---------------------------|-------|
| 1 | I   | Allegro                   | 15:28 |
| 2 | II  | Andante con moto          | 10:24 |
| 3 | III | Scherzo. Allegro moderato | 7:13  |
| 4 | IV  | Allegro moderato          | 14:28 |

**TT 47:45**

**Borodin Trio**

**Rostislav Dubinsky** violin

**Yuli Turovsky** cello

**Luba Edlina** piano

## Schubert: Piano Trios

It is said that Stravinsky, when once asked if he were not put to sleep by the prolixities of Schubert, replied, 'What does it matter, if, when I awake, it seems to me that I am in paradise?'

This single exchange seems to encompass very nearly all that has been, or ever can be, said about the youthful Viennese who wrote some of the world's most beautiful music. Yet how did Schubert, in not quite thirty-two years, have enough time to write so many long pieces? How could the last three years, filled with often terrible suffering and the certainty of death, have produced the C major String Quintet and Symphony, the last three piano sonatas, and the two piano trios, all numbered amongst his greatest – and lengthiest – works? Why, indeed, do literal restatements, such as the inclusion of two nearly-complete transpositions of a long, dreamlike sequence in the first-movement development of his Trio in E flat, abound in his works? The answer, of course, lies in the nature of Schubert's genius. Living in the direct shadow of Beethoven, he quite naturally wrote in large forms; yet he

instinctively abandoned himself within them to those sublime melodies which sing, or breathe, or lightly tread their way along, in whatever maddening contradiction to the necessities of structure. The fundamental dichotomy is fascinating, for there is much to admire in Schubert's manipulation of musical material.

### Piano Trio in B flat, Op. 99

Not so much in style, but in its very existence, this B flat Trio seems to have blown in from the spirit world. Virtually no trace of it survives from Schubert's lifetime; yet it appears as Op. 99 in a Diabelli listing of 1831 and was so published in 1836, eight years after the more transcendent Op. 100 Trio had become famous. By now, of course, it has eclipsed in popularity all the chamber works other than the celebrated 'Trout' Quintet. Within it, to borrow Schumann's wonderful phrase about the great C major Symphony, lie 'the seeds of everlasting youth'.

The opening of Op. 99 is a special combination of deliberate control and

boundless, overflowing delight. Stentorian dotted rhythms in the piano base are a perfect foil for the outpourings of the theme. Later, when the melody is heard in the keyboard high above the strings, frolicking in the triplets or transported in streams of semi-quavers, one can only be charged with the sheer joy of creation. Both triplet and dotted rhythms feature prominently in an evermore agitated transition, until a typically Schubertian sustained tone in the cello glides gently into the serene loveliness of the second theme. Its placid melodic leaps go through several transformations before a magically stretched and chromatic version, again in the solo cello, signals the end of the exposition.

The development, though beginning in a somewhat forced 'grand manner', continues in a reworking of the second theme which coalesces, over the piano's repeated F's, into a lovely, arched descent in which the sustained emotional power is surely as great as anything Schubert ever wrote. Eventually there is release in a graceful four-bar phrase heralding the recapitulation. Yet some artful key changes and piquant *ritardandi* are a sign that this is no orthodox return; only later does the piano take up the main theme in the tonic B flat. At the end, there is a

transfigured moment when, after a huge climax, everything stops, hesitates, and then, in a magical ripple of semi-quavers, skips through the concluding seven bars.

A favourite story of mine has to do with the late Irwin Freundlich, master teacher at the Juilliard School, who once announced (to general laughter) that a student would play 'the most beautiful piece in the world'. Though he meant the B flat Impromptu of Op. 142, his hyperbole could well refer to many other Schubert themes – to the slow movement of the Op. 100 Trio, for example, or to the divine *Notturno*, the only remaining mature work for this combination, which is so static as to be almost not a melody at all. Indeed, in this E flat *Andante un poco mosso*, with its drowsy, rocking quavers, its theme flowing from the simplest two-note figure, there is such penetrating expression, such a piercing sense of beauty, as to induce a feeling of inexplicable sadness. The movement is actually a modified minuet form, but apart from the throbbing C minor 'trio' (recalling Schumann's enigmatic remark that dances make one 'sad and languid') we are chiefly conscious of the composer's delving even deeper into his own fancies. Special mention should be made of the rapt moment at the supposed *Da Capo* when the

violin sinks into the 'wrong' key of A flat.

It has been said that the closest Schubert ever comes to humour is *good-humour*. Certainly this Scherzo is a case in point, with its breathlessly extended phrase units of staccato crotchets and quavers, dizzying progress through related and unrelated keys, and artful use of imitative counterpoint. Though it eschews the deeper levels of expression of the Op. 100 Scherzo, it is truly captivating music.

The finale is designated 'Rondo', though the main theme recurs not several times, but only once, in the tonic key. For all its child-like vivacity, this tune appears less important for itself than as fertile material for what is to come. Its rhythmic cohesion belies an uncanny simplicity:

- |     |           |              |
|-----|-----------|--------------|
| (a) | ♪ ♪   ♪ ♪ | bars 1 and 2 |
| (b) | ♪ ♪   ♪ ♪ | bars 3 and 4 |
| (c) | ♪ ♪   ♪ ♪ | bars 5 and 6 |
| (d) | ♪ ♪   ♪ ♪ | bars 7 and 8 |

Unit (a) permeates the movement; in bars 15 and 16, (b) is changed melodically from a simple falling step to large skips – no doubt the source of a jagged *tutti* interruption some bars later which introduces a gypsy-like theme in G minor, derived from the dotted rhythms of (c). The 'interruption' figure is in

turn the basis for a soaring violin passage over descending *tremolos* in the piano, a somewhat tendentious mock-closing section, and another episode, *pianissimo*, in D flat. Here the dance-like effect remains, but transfixed, as in a dream, by the insistent repetitions in the piano left hand. There follows the now-familiar 'false' return, in E flat, then a modified reprise of all the original material. At last, a charging *presto* brings the work, in a flurry of bouncing piano chords and string repetitions, to a whirlwind close.

Nearly forty years after Schubert's death, as the still-faithful Moritz von Schwind was beginning sketches for 'A Schubert Evening at Josef von Spaun's' he wrote to Spaun's niece, Henriette, 'Our old friend (Spaun) was quite right when he said, "we were the happiest people in all Germany, yes, in all the world". And it was not only to the Schubert songs that we owed it, but also to the splendid, modest, warm-hearted people who were together then!'

How sad in retrospect! Yet in the sunny exuberance of Op. 99 we can almost believe that those wonderful *Schubertiads*, with their readings and charades, music and dancing, were never to be interrupted by black periods of hopelessness and misery, and by early death.

### Piano Trio in E flat, Op. 100

Opus 100 begins with a commonplace, unison fanfare of four bars; one scarcely notices the slight alteration of its conclusion in the quiet little rejoinder introduced by the strings in the following bar. Yet in the cello solo at bar 17 there appears a figure which is merely a decoration and extension of that dialogue motif:



Material is now provided for most of the exposition, including the singing triplets of the closing section and a serenely poignant theme which, in one of the composer's many detours, appears as an extended afterthought. The development introduces the leisurely repeated passages, mentioned earlier, based on the 'afterthought' theme. Eventually this same figure is transformed, by a series of subtle miracles, into a recollection of the opening statement, and we are inconspicuously drawn to the recapitulation. As if in recompense, the actual 'second theme', a floating, repeated-note melody of perpetually shifting tonality, appears a third time near the end, and the emanation of its introductory rhythm is heard in the final three bars.

The *Andante con moto*, in the related key of C minor, begins with two bars of a sombre, inexorable chordal rhythm in the piano, introducing a cello solo which Maurice J.E. Brown has called a 'threnodic march' – surely one of the most heartbreakingly beautiful of all Schubertian utterances. The wide melodic leap which is a crucial part of both its organic construction and its expressive power is transformed not long afterward in the E flat second theme; a rocking, soothing suggestion of heavenly bliss. In addition to the truncated development often employed for slow movements, two more unexpected 'working-out' passages are heard in the recapitulation. In the first, which wanders through several remote keys, we no longer sense a pulsating grief, but a passionate, tormented abandon. Even more shattering, then, in the coda's brief restatement of the opening theme, is the little slide, for one breathtaking moment, into major, then an immediate and hopeless closing-in of the original minor before a lengthy, chorale-like concluding phrase comes to terms with the inevitable.

The Scherzo, marked *Allegro moderato*, is the only movement which could be viewed overall as charming, light-hearted and truly concise. No shadows seem to cloud the rich

invention of the whole. Yet, what surprises! Both Scherzo and Trio have second sections which move to remote areas both tonally and imaginatively: the Scherzo, from Haydnesque canonic writing to an E major *Ländler*; the Trio, from a remarkable suggestion of stamping feet and castanets in the first section (in A flat), through a breathtaking transition to a hushed, but still vibrant dance in B flat minor, and back again.

The early Schubert biographer, Heinrich Kreissle, spoke of the 'poor subject' of the finale, which seemed to be worn threadbare by exceeding length. In fact, the simplicity of the main theme is very welcome, but the movement's discursive variant of sonata form makes it not only overlong but virtually impossible to follow without exhaustive study. Still, if a redeeming feature were needed, it is not long in coming: in an inspired move, the 'threnodic march' of the slow movement is recalled, first in what served as the development, and yet again in the tonic minor

just before a triumphal closing section in the major. The ending may be a bit obvious; it is no matter. What remains embedded in our ears after each hearing is that sublime *andante* theme, one of the earlier uses of a romantic 'cyclic' form employed in Beethoven's Fifth Symphony and in countless works by Liszt, Franck and others later in the century.

On New Year's Day, 1828, among friends at his home, Schubert heard a poem containing the following lines:

No longer will songs in our party be ringing  
For the singer too will be called away.

The waters from source to the sea must throng  
The singer at last will be lost in his song.

In this great Trio, Schubert can be seen to have infused the Romantic's sense of the beyond with a mixture of his own supreme lyricism and the certainty and imminence of his passing. In his music, for all of us, he created his own Heaven.

© Jean Wentworth

The **Borodin Trio** was formed after its members emigrated from the Soviet Union in 1976, since when they have played in all the major cities of Europe and America, as well as making a tour of Australia.

Rostislav Dubinsky was founder and first violinist of the legendary Borodin Quartet for thirty years. His wife, Luba Edlina, is best

known for her brilliant performances and recordings as a pianist with the Borodin Quartet. Cellist Yuli Turovsky gave many acclaimed performances as soloist with the Moscow Chamber Orchestra before emigrating to Montréal. He is founding Music Director and conductor of I Musici de Montréal.

## Schubert: Klaviertrios

Es heißt, Strawinski habe einst auf die Frage, ob Schuberts Weitschweifigkeit ihn nicht zum Einschlafen bringe, entgegnet: "Was macht das schon, wenn ich mich beim Erwachen im Paradies wähne?"

Dieser kurze Austausch scheint fast alles zu beinhalten, was je über den jugendlichen Wiener gesagt wurde oder gesagt werden kann, der einige der schönsten Werke der Welt komponiert hat. Man fragt sich, wie Schubert in knapp zweieunddreißig Jahren die Zeit fand, so viele lange Stücke zu schreiben. Wie kann er in seinen letzten drei Lebensjahren, angefüllt mit oft schrecklichem Leid und der Gewißheit seines bevorstehenden Todes, das Quintett und die Sinfonie in C-Dur, die drei letzten Klaviersonaten und die beiden Klaviertrios geschaffen haben, die alle zu seinen größten (und umfangreichsten) Werken zählen? Und warum gibt es in seinen Werken so viele unveränderte Wiederholungen, wie zum Beispiel die beiden fast vollständigen Transpositionen einer langen, traumartigen Sequenz in der Durchführung des ersten Satzes seines Trios in Es-Dur? Die Antwort

liegt natürlich in Schuberts Genie. Im unmittelbaren Schatten Beethovens wirkend war es ganz selbstverständlich, daß er großangelegte Werke schuf; instinktiv jedoch gab er sich innerhalb dieses Rahmens jenen erhabenen Melodien hin, die in eigenwilligem Widerspruch zu den Notwendigkeiten der Form singend, atmend oder leichten Fußes daherkommen. Dieser fundamentale Zwiespalt ist faszinierend, denn Schuberts Umgang mit dem musikalischen Material ist in vielerlei Hinsicht bewundernswert.

### Klaviertrio in B-Dur, op. 99

Weniger von seinem Stil her als vielmehr in seiner ganzen Existenz scheint dieses B-Dur-Trio aus der Geisterwelt zu uns hergeweht zu sein. Nicht einmal eine Spur der Komposition ist aus Schuberts eigener Zeit überliefert; erst 1831 taucht es in einer Verlagsliste Diabellis auf und wurde schließlich 1836 veröffentlicht, acht Jahre nachdem das transzendenterer Trio op. 100 zu Ruhm gelangt war. Seither hat es natürlich längst alle kammermusikalischen Werke außer dem gefeierten Forellenquintett an

Popularität übertroffen. Dieses Stück "trägt den ewigen Jugendkeim in sich", um mit Schumanns wundervollen Worten über die große C-Dur-Sinfonie zu sprechen.

Die Eröffnung des op. 99 ist eine eigenwillige Kombination von gezielter Kontrolle und unbändigem, überbordendem Entzücken. Die laut hallenden punktierten Rhythmen im Klavierbaß bilden einen perfekten Hintergrund für die Entwicklungen des Themas. Später, wenn die Melodie im Klavier hoch über den Streichern erklingt, wo sie in Triolen umhertollt oder in Sechzehntelströmen mitgerissen wird, überkommt einen die reine Freude der Schöpfung. Triolen und punktierte Rhythmen stehen auch im Vordergrund der zunehmend bewegten Überleitung, bis ein für Schubert typischer ausgehaltener Ton im Cello sanft in die heitere Lieblichkeit des zweiten Themas hinübergleitet. Seine gefälligen melodischen Sprünge durchlaufen mehrere Transformationen, bevor eine magisch gedehnte chromatische Passage, wiederum im Solocello, das Ende der Exposition ankündigt.

Die Durchführung beginnt zwar mit einer etwas forcierten "großen Geste", geht dann aber zur Verarbeitung des zweiten Themas über, die über dem im Klavier

orgelpunktartig beibehaltenen Ton f in einen lieblich absteigenden Bogen mündet, dessen anhaltende emotionale Kraft sicherlich zum bedeutendsten gehört, was Schubert je geschrieben hat. Schließlich kommt Erlösung in Form einer eleganten viertaktigen Phrase, die die Reprise ankündigt. Eine Reihe kunstvoller Tonartenwechsel und aparter *ritardandi* zeigen jedoch an, daß es sich hier nicht um eine gewöhnliche Rückführung handelt; erst später nimmt das Klavier das Hauptthema in der Tonika B-Dur auf. Am Ende des Werks gibt es einen verklärten Moment, wo nach einem großartigen Höhepunkt alles innehält und zögert, bevor der Satz in einem magischen Erzittern von Sechzehnteln die abschließenden sieben Takte durchheilt.


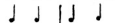
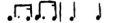
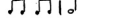
Eine meiner Lieblingsgeschichten handelt von dem verstorbenen Irwin Freundlich, Dozent an der Juilliard School, der einmal (zur allgemeinen Erheiterung) ankündigte, ein Student werde nun "das schönste Stück der Welt" spielen. Obwohl er das Impromptu in B-Dur aus op. 142 meinte, könnte seine rhetorische Übertreibung sich auch auf zahlreiche andere Themen Schuberts beziehen – etwa auf den langsamen Satz des Trios op. 100 oder auf das göttliche *Notturmo*, das einzige erhaltene reife Werk für

diese Besetzung, das so statisch ist, daß man es kaum als Melodie bezeichnen kann. Tatsächlich liegt in diesem *Andante un poco mosso* in Es-Dur mit seinen matten wiegenden Achteln, dessen Thema sich aus der einfachst möglichen Figur von nur zwei Tönen entwickelt, ein solch durchdringender Ausdruck, ein solch tiefer Sinn für Schönheit, daß den Hörer eine unerklärliche Traurigkeit überfällt. Eigentlich steht der Satz in einer modifizierten Menuett-Form, doch abgesehen von dem pulsierenden c-Moll-„Trio“ (das an Schumanns rätselhafte Bemerkung erinnert, Tänze machten einen traurig und sehnsuchtsvoll) bemerkt man vor allem das noch tiefere Eintauchen des Komponisten in seine eigene Phantasie. Erwähnenswert ist schließlich noch der hinreißende Moment in dem scheinbaren *Da Capo*, wo die Violine sich in die „falsche“ Tonart As-Dur verirrt.

Es heißt, daß Schuberts Humor sich am ehesten in einer Art Hochstimmung ausdrückt. Das Scherzo ist ein gutes Beispiel hierfür, mit seinen atemlos ausgedehnten Phrasen aus Staccato-Vierteln und -Achteln, seinem schwindelerregenden Durchlaufen verwandter und entlegener Tonarten und seiner kunstvollen Anwendung imitativen Kontrapunkts. Obwohl der Satz kaum die

tiefen Ausdrucksebenen des Scherzos aus op. 100 erreicht, handelt es sich auch hier um faszinierende Musik.

Das Finale ist als „Rondo“ bezeichnet, obwohl das Hauptthema nicht mehrfach sondern nur einmal in der Tonika wiederholt wird. Trotz ihrer kindlichen Lebhaftigkeit scheint diese Melodie weniger um ihrer selbst willen wichtig zu sein, als vielmehr fruchtbares Material für das Kommende zu liefern. Ihr rhythmischer Zusammenhang verschleiert eine fast unheimliche Einfachheit:

- |     |   |               |
|-----|---|---------------|
| (a) |  | Takte 1 und 2 |
| (b) |  | Takte 3 und 4 |
| (c) |  | Takte 5 und 6 |
| (d) |  | Takte 7 und 8 |

Segment (a) durchzieht den gesamten Satz; in Takt 15 und 16 ist (b) melodisch von einem einfachen Abwärtschritt in große Sprünge verwandelt – zweifellos der Ursprung des schroffen Tutti-Einwurfs einige Takte später, der ein aus den punktierten Rhythmen von (c) abgeleitetes zigeunerhaftes Thema in g-Moll einführt. Die „Einwurfs“-Figur wiederum dient als Basis für eine aufsteigende Passage in der Violine über absteigenden Tremoli im Klavier, einen etwas tendenziösen Scheinschluß-Abschnitt und eine weitere *pianissimo*-Episode in Des-Dur.

Der tanzartige Effekt wird auch hier beibehalten, allerdings wie im Traum erstarrt durch die insistierenden Wiederholungen der linken Hand im Klavier. Es folgt erneut die inzwischen vertraute scheinbare Rückführung (in Es-Dur) und sodann eine modifizierte Reprise des gesamten Grundmaterials. Abschließend bringt ein draufgängerisches *Presto* das Werk in einem Wirbel von federnden Klavierakkorden und Repetitionen in den Streichern zu einem stürmischen Ende.

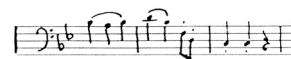
Fast vierzig Jahre nach Schuberts Tod, als der ewig treue Moritz von Schwind an Skizzen zu seiner Sepiazeichnung „Ein Schubert-Abend bei Josef von Spaun“ zu arbeiten begann, schrieb er an Spauns Nichte Henriette: „Unser alter Freund (Spaun) hatte ganz recht, wenn er sagte: ‘Wir waren die glücklichsten Menschen in ganz Deutschland, ja, auf der ganzen Welt’. Und es waren nicht die Schubertschen Lieder allein, denen wir verdankten, es waren die herrlichen, bescheidenen, warmherzigen Menschen, die beisammen waren!“

Wie traurig dies im Rückblick klingt! Doch unter dem Eindruck der sonnigen Ausgelassenheit von Op. 99 könnte man fast glauben, daß jene wunderbaren Schuberttaden mit ihren Lesungen und

Scharaden, Musik und Tanz niemals von düsteren Perioden der Hoffnungslosigkeit und des Elends und von frühem Tod unterbrochen werden sollten.

### Klaviertrio in Es-Dur, op. 100

Opus 100 beginnt mit einer gewöhnlichen viertaktigen Unisono-Fanfare; man bemerkt kaum die kleine Abänderung ihres Schlusses in der ruhigen kurzen Antwort der Streicher im folgenden Takt. Im Cello-Solo in Takt 17 jedoch taucht eine Figur auf, bei der es sich um eine ausgeschmückte Fortsetzung dieses dialogischen Motivs handelt:



Nun folgt das den größten Teil der Exposition bestimmende motivische Material, darunter die singenden Triolen der Schlußgruppe und ein heiter-anrührendes Thema, das in einem der zahlreichen musikalischen Abstecher des Komponisten als ausgedehnter Nachgedanke auftaucht. Die Durchführung präsentiert die bereits erwähnten, auf dem „Nachgedanken“-Thema basierenden frei wiederholten Passagen. Schließlich evoziert diese Figur mittels einer Serie subtiler Verwandlungen erneut die

einleitende Themaufstellung, und wir haben unversehens die Reprise erreicht. Gewissermaßen als Entschädigung taucht das eigentliche "zweite Thema", eine fließende Melodie aus wiederholten Noten und beständig wechselnder Tonalität, zum Ende hin ein drittes Mal auf, und so dominiert ein Wiederhall der anfänglichen Rhythmen die letzten drei Takte.

Das *Andante con moto* in der verwandten Tonart c-Moll beginnt mit zwei Takten eines düsteren, unerbittlichen akkordischen Rhythmus im Klavier, die ein Cello-Solo vorbereiten, das Maurice J. E. Brown als einen "threnodischen Marsch" bezeichnet hat – sicherlich eine der herzerreißend schönsten aller Schubertschen Schöpfungen. Der weite Melodiesprung – wesentlicher Bestandteil seiner organischen Struktur wie auch seiner Ausdruckskraft – wird wenig später in das zweite Thema in Es-Dur transformiert; einer wiegenden, tröstlichen Andeutung himmlischer Seligkeit. Überraschend erklingen neben der in langsamen Sätzen häufig verwendeten verkürzten Durchführung in der Reprise zwei weitere "verarbeitende" Passagen. In der ersten, die mehrere entlegene Tonarten durchläuft, ist die pulsierende Trauer nicht länger zu spüren, sondern vielmehr eine

leidenschaftliche, gequälte Selbstvergessenheit. Umso erschütternder ist daher in der kurzen Wiederholung des Eröffnungsthemas in der Coda der kurze Wechsel – für einen atemberaubenden Moment – nach Dur, unmittelbar gefolgt von der hoffnungslosen Rückkehr zum anfänglichen Moll, bevor eine ausgedehnte choralartige Abslußphrase sich mit dem Unvermeidlichen abfindet.

Das mit *Allegro moderato* bezeichnete Scherzo ist als einziger Satz durchweg bezaubernd, heiter und wirklich prägnant. Kein Schatten scheint die reiche Erfindungsgabe des Ganzen zu trüben. Doch welch eine Überraschung! Im Scherzo wie im Trio bewegt sich der zweite Abschnitt sowohl tonal als auch erfinderisch in entlegene Gefilde – im Scherzo von an Haydn erinnernder kanonischer Stimmführung zu einem Ländler in E-Dur, im Trio von einer bemerkenswerten Andeutung von stampfenden Füßen und Kastagnetten im ersten Teil (in As-Dur) mittels einer atemberaubenden Überleitung zu einem gedämpften, doch zugleich lebhaften Tanz in b-Moll und zurück.

Der frühe Schubert-Biograph Heinrich Kreissle sprach von dem "dürftigen Thema" des Finale, das durch seine extreme Länge fadenscheinig werde. Tatsächlich ist die

Einfachheit des Hauptthemas sehr willkommen, aber die diesen Satz auszeichnende weitschweifige Variante der Sonatenform bedingt nicht nur seine Länge, sondern macht es auch nahezu unmöglich, ihm ohne eingehendes Studium zu folgen. Allerdings gibt es auch ein erlösendes Moment, sofern dies nötig ist: Als gelungener Einfall taucht der "threnodische Marsch" des langsamen Satzes wieder auf, zunächst in dem als Durchführung dienenden Abschnitt und dann erneut in der Tonikavariante kurz vor einer triumphalen Schlußpassage in Dur. Das Ende ist vielleicht ein wenig offensichtlich, aber das macht nichts. Was uns nach jedem Anhören im Ohr bleibt, ist das erhabene *Andante*-Thema – eine der frühesten Anwendungen der romantischen zyklischen Form, die in Beethovens Fünfter Sinfonie und zahllosen Werken von Liszt, Franck und bei anderen Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts zu finden ist.

Am Neujahrstag 1828 hörte Schubert auf einer Zusammenkunft seiner Freunde die folgenden Zeilen eines Gedichts:

Nicht rauschen die Lieder, wie sonst im  
Gedränge,  
denn auch dem Sänger ward seine Frist: –  
die Quelle eilet zum Meere wieder,  
der Liedersänger zum Quelle der Lieder.

In diesem großartigen Trio sehen wir, wie Schubert den romantischen Sinn für das Jenseitige mit einer Mischung seines eigenen erhabenen Lyrismus und des Bewußtseins seines unmittelbar bevorstehenden Todes zu verbinden wußte. Mit seiner Musik sollte er für uns alle seinen eigenen Himmel schaffen.

© Jean Wentworth

Übersetzung: Stephanie Wollny

Das **Borodin-Trio** wurde nach der Emigration seiner Mitglieder aus der Sowjetunion 1976 gegründet; seither ist das Ensemble in allen großen Städten Europas und Amerikas aufgetreten und hat auch eine Tournee nach Australien unternommen.

Rostislav Dubinsky gründete das legendäre Borodin Quartett, in dem er dreißig Jahre die erste Geige spielte. Seine Frau Luba Edlina ist vor allem für ihre brillanten Auftritte und Einspielungen als Pianistin in Verbindung mit dem Borodin Quartett bekannt. Der Cellist Yuli Turovsky trat vielfach als gefeierter Solist mit dem Moskauer Kammerorchester auf, bevor er nach Montreal emigrierte. Er ist Gründer, Direktor und Dirigent von I Musici de Montréal.

## Schubert: Trios avec piano

Stravinski, auquel on aurait un jour demandé si la prolixité de Schubert ne l'endormait pas, aurait répondu: "Qu'est ce que ça peut faire, si, lorsque je me réveille, j'ai l'impression d'être au paradis?"

Ce simple échange d'idées semble embrasser tout ce que l'on a dit, ou que l'on pourra dire, sur le jeune Viennois dont les œuvres figurent parmi les plus belles du monde. Mais, en l'espace de trente-deux ans à peine, comment Schubert a-t-il eu assez de temps pour composer tant de pièces aussi longues? Comment les trois dernières années de sa vie, marquées par des souffrances souvent terribles et par la certitude de la mort, ont-elles donné le jour au Quintette à cordes avec deux violoncelles et à la Symphonie en ut majeur, aux trois dernières sonates pour piano et aux deux trios avec piano, qui comptent tous parmi ses plus grandes – et plus longues – œuvres? On se demande pourquoi on trouve si souvent dans ses œuvres des réexpositions littérales, comme l'inclusion de deux transpositions presque parfaites d'une longue séquence irrégulière dans le développement du premier mouvement de

son Trio en mi bémol. La réponse tient, bien sûr, à la nature du génie de Schubert. Ayant vécu dans l'ombre directe de Beethoven, il est donc tout naturel qu'il ait écrit dans de larges formes; mais au sein de telles formes, il s'abandonna instinctivement à ces mélodies sublimes qui chantent, respirent, ou cheminent légèrement dans une contradiction exaspérante avec les nécessités de la structure. La dichotomie fondamentale est fascinante, car la façon dont Schubert manipule le matériel musical est vraiment admirable.

### Trio avec piano en si bémol, op. 99

Moins par le style que par son existence même, ce Trio en si bémol semble issu du monde des esprits. À l'époque de Schubert, on en trouve pratiquement aucune trace et pourtant il apparut sous l'opus 99 dans la liste établie par Diabelli en 1831 et fut publié comme tel en 1836, huit ans après que le Trio, op. 100, plus transcendant, soit devenu célèbre. Aujourd'hui, il a bien sûr éclipsé en popularité toutes les œuvres de musique de chambre de Schubert à l'exception du célèbre

Quintette "La Truite". Dans cette œuvre, pour emprunter la merveilleuse phrase de Schumann à propos de la grande Symphonie en ut majeur, résident "les germes de la jeunesse éternelle".

Le début de l'opus 99 est un mélange spécial de contrôle délibéré et de plaisir infini et débordant. Dans la partie de piano qui constitue la base de l'édifice, les rythmes pointés de stentor sont d'excellents faire-valoir aux débordements du thème. Ensuite, lorsque la mélodie se fait entendre dans l'aigu du clavier au-dessus des cordes, gambadant en triolets ou emportée dans un déferlement de doubles croches, on ne peut que succomber à la joie élémentaire de la création. Les triolets, comme les rythmes pointés, jouent un rôle important dans une transition de plus en plus agitée, jusqu'à ce qu'une sonorité soutenue typiquement schubertienne au violoncelle se glisse doucement dans la beauté sereine du second thème. Ses sauts mélodiques placides subissent plusieurs transformations avant qu'une version chromatique étendue, à nouveau au violoncelle solo, marque comme par enchantement la fin de l'exposition.

Le développement, bien qu'il commence d'une "manière grandiose" un peu forcée, engendre une version retravaillée du second

thème qui fusionne, au-dessus des F répétés du piano, dans une jolie descente en forme d'arche dont la puissance émotionnelle soutenue compte sûrement parmi les plus grandes pages que Schubert ait jamais écrites. Finalement, on se trouve propulsé dans une gracieuse phrase de quatre mesures qui annonce la réexposition. Cependant, certains changements ingénieux de tonalité et des ralentis piquants montrent qu'il ne s'agit pas d'un retour orthodoxe. Le piano ne reprend que plus tard le thème principal à la tonique, si bémol. À la fin, il y a un moment de transfiguration lorsque, après un immense sommet, tout s'arrête, hésite, puis, dans une cascade magique de doubles croches, gambade au cours des sept mesures de conclusion.

Une de mes histoires préférées concerne le regretté Irwin Freundlich, professeur à la Juilliard School, qui annonça un jour (en déclenchant l'hilarité générale) qu'un étudiant allait jouer "la plus belle pièce au monde". Il entendait par là l'Impromptu en si bémol de l'opus 142, mais son hyperbole aurait tout aussi bien pu désigner de nombreux autres thèmes de Schubert – le mouvement lent du Trio, op. 100, par exemple, ou le divin *Notturmo*, la seule œuvre restante de la maturité destinée à cette



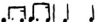
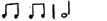


combinaison, qui est tellement statique qu'il n'y a quasiment pas de mélodie. En fait, dans cet *Andante un poco mosso* en mi bémol, avec ses croches assoupies et oscillantes, son thème décollant de la figure de deux notes la plus simple, il y a une expression très pénétrante, un sens intense de la beauté qui induisent un sentiment de tristesse inexplicable. Le mouvement est en réalité une forme menuet modifiée, mais à part le "trio" lancinant en ut mineur (qui rappelle la remarque énigmatique de Schumann: les danses rendent "triste et languissant"), nous prenons surtout conscience du fait que le compositeur fouille encore plus profondément dans ses propres lubies. Il faut mentionner tout particulièrement le moment merveilleux, à ce qui tient lieu de *Da Capo*, où le violon tombe dans la tonalité "erronée" de la bémol.

On a dit que lorsque Schubert cherche à s'approcher de l'humour, il ne va jamais au-delà de la *bonne* humeur. Ce Scherzo en est certainement un bon exemple, avec ses éléments de phrase en noires et en croches staccato étendus jusqu'à en perdre haleine, des progressions vertigineuses dans des tonalités voisines ou éloignées et un emploi ingénieux du contrepoint imitatif. Cette musique n'atteint pas les niveaux d'expression

plus profonds du Scherzo de l'opus 100, mais elle est vraiment fascinante.

Le Finale est intitulé "Rondo", bien que le thème principal ne revienne pas à plusieurs reprises, mais une seule fois, à la tonique. En dépit de toute sa vivacité enfantine, la valeur intrinsèque de cet air semble moins importante que le fait qu'il constitue un matériau fertile pour ce qui va suivre. Sa cohésion rythmique dissimule une simplicité étonnante:

- |     |   |                |
|-----|---|----------------|
| (a) |  | mesures 1 et 2 |
| (b) |  | mesures 3 et 4 |
| (c) |  | mesures 5 et 6 |
| (d) |  | mesures 7 et 8 |

La section (a) imprègne le mouvement; aux mesures 15 et 16, (b) est modifié sur le plan mélodique, passant d'un simple degré descendant à de larges sauts – sans aucun doute la source d'une rupture générale déchiquetée quelques mesures plus loin, rupture qui introduit un thème de caractère tzigane en sol mineur dérivé des rythmes pointés de (c). La figure de la "rupture" constitue à son tour la base d'un passage de violon qui s'élève dans les airs sur des *tremolos* descendants au piano, d'une section conclusive simulée quelque peu tendancieuse, et d'un autre épisode *pianissimo* en ré bémol. Ici l'effet de danse demeure, mais pétrifié,

comme dans un rêve, par les répétitions insistantes à la main gauche du piano. Vient ensuite le "faux" retour désormais familier, en mi bémol, puis une reprise modifiée de tout le matériel d'origine. Enfin, un *presto* très rapide amène l'œuvre, dans une rafale d'accords pianistiques rebondissants et de figures répétées aux cordes, à une conclusion tourbillonnante.

Près de quarante ans après la mort de Schubert, lorsque son fidèle ami Moritz von Schwind commença à esquisser "Une soirée Schubert chez Josef von Spaun", il écrivit à la nièce de Spaun, Henriette: "Notre vieil ami (Spaun) avait tout à fait raison lorsqu'il disait que 'nous étions les gens les plus heureux de toute l'Allemagne et même du monde entier'. Et ce n'est pas seulement aux lieder de Schubert que nous le devons, mais également aux personnes merveilleuses, modestes, chaleureuses qui étaient alors réunies!"

Quelle tristesse a posteriori! Pourtant, dans la joyeuse exubérance de l'opus 99, on aurait presque pu croire que ces magnifiques *Schubertiades*, avec leurs lectures et leurs charades, la musique et la danse, ne seraient jamais interrompues par des périodes noires de désespoir et de souffrance, et par la mort prématurée.

### Trio avec piano en mi bémol, op. 100

L'opus 100 commence par une fanfare banale de quatre mesures à l'unisson; on remarque à peine que sa conclusion est légèrement modifiée dans la petite réplique calme qu'introduisent les cordes à la mesure suivante. Pourtant, dans le solo de violoncelle à la mesure dix-sept, apparaît une figure qui n'est qu'une décoration et une expression de ce motif de dialogue:



Le matériau est maintenant présent pour la majeure partie de l'exposition, y compris les triolets chantants de la section conclusive et un thème émouvant et serein qui, dans l'un des nombreux détours du compositeur, apparaît comme une longue illumination a posteriori. Le développement amène les passages tranquillement répétés, mentionnés ci-dessus, sur le thème de "l'illumination a posteriori". Finalement, par une série de miracles subtils, la même figure se transforme en une réminiscence de l'exposition initiale, et nous sommes discrètement conduits à la réexposition. Comme s'il s'agissait d'une récompense, le véritable "second thème", une mélodie flottante en notes répétées de

tonalité perpétuellement changeante, apparaît une troisième fois près de la fin et l'on entend l'émanation de son rythme préliminaire dans les trois mesures finales.

L'*Andante con moto*, dans la tonalité relative d'un mineur, commence par deux mesures d'un rythme sombre et inexorable sur des accords de piano, introduisant un solo de violoncelle que Maurice J.E. Brown a qualifié de "marche funèbre"; c'est sans aucun doute l'une des expressions schubertiennes dont la beauté est la plus déchirante. Le large saut mélodique, qui représente une partie essentielle de sa construction organique comme de sa puissance expressive, se transforme peu après en un second thème en mi bémol, suggestion oscillante et apaisante de béatitude divine. Outre le développement écourté souvent employé pour les mouvements lents, on est surpris d'entendre deux autres passages d'"élaboration" à la réexposition. Dans le premier, qui erre dans plusieurs tonalités éloignées, on ne perçoit plus un chagrin palpitant, mais un abandon passionné et tourmenté. Ensuite, dans la brève réexposition du thème initial à la coda, on est encore plus bouleversé par le petit glissement en mode majeur, pendant un instant stupéfiant, suivi d'un rapprochement

immédiat et sans appel du mode mineur original, avant qu'une longue phrase conclusive en forme de choral n'affronte l'inévitable.

Le Scherzo, marqué *Allegro moderato*, est le seul mouvement que l'on pourrait qualifier, dans l'ensemble, de mouvement charmant, enjoué et vraiment concis. Aucune ombre ne semble obscurcir la riche fécondité d'invention de l'ensemble. Cependant, quelles surprises! Le Scherzo comme le Trio sont dotés de secondes sections qui vont dans des régions éloignées sur le plan tonal et sur le plan de l'imagination créatrice: le Scherzo passe d'une écriture en canon dans le style de Haydn à un *Ländler* en mi majeur; le Trio va d'un remarquable effet de piétinements et de castagnettes dans la première section (en la bémol) à une danse feutrée en si bémol mineur, en passant par une transition à vous couper le souffle, mais néanmoins pleine de vie, avant le retour au premier effet.

L'un des premiers biographes de Schubert, Heinrich Kreissle, parla du "pauvre sujet" du finale, qui semblait usé jusqu'à la corde par sa longueur excessive. En fait, la simplicité du thème principal est tout à fait opportune, mais la variante discursive de forme sonate de ce mouvement le rend non seulement trop long, mais en outre presque impossible à

suivre sans une étude exhaustive. Pourtant, s'il fallait quelque chose pour le racheter, ce quelque chose ne se fait guère attendre: un geste inspiré rappelle la "marche funèbre" du mouvement lent, tout d'abord dans ce qui a servi de développement, et encore une fois à la tonique mineure juste avant une section triomphale en majeur. La fin est peut-être un peu évidente, mais cela est sans importance. Ce qui nous reste dans l'oreille après chaque audition c'est le sublime thème de l'*andante*, l'une des premières utilisations d'une forme "cyclique" romantique employée par ailleurs dans la Cinquième Symphonie de Beethoven et dans d'innombrables œuvres de Liszt, de Franck et d'autres compositeurs un peu plus tard au dix-neuvième siècle.

Le 1er janvier 1828, lors d'une réunion amicale, Schubert entendit un poème où se trouvent les vers suivants:

Les lieder ne bruisent plus, comme jadis, en multitude

Car l'heure a sonné pour le chanteur aüssi.

Les eaux de la source retourne à l'océan

Et le chanteur retourne à la source des chansons.  
Dans ce grand Trio, on perçoit un mélange du lyrisme suprême de Schubert, ainsi que la

certitude et l'imminence de sa disparition, qu'il a insufflés au sens du romantique de l'au-delà. Il devait créer pour nous tous, dans sa musique, son propre paradis.

© Jean Wentworth

Traduction: Marie-Stella Pâris

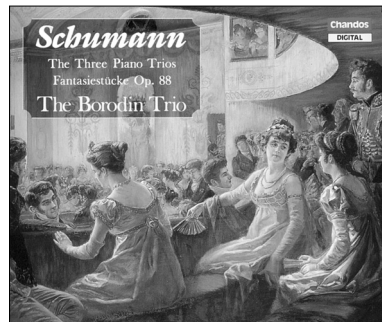
Le **Trio Borodine** a été fondé en 1976 après que ses membres ont quitté l'Union Soviétique pour venir s'installer à l'Ouest. Depuis cette date, il s'est produit dans toutes les grandes villes d'Europe et d'Amérique, et a effectué également une tournée en Australie.

Rostislav Dubinsky fut le fondateur et le premier violon pendant trente ans du légendaire Quatuor Borodine. Son épouse, Luba Edlina, est célèbre pour ses brillantes interprétations et ses enregistrements en tant que pianiste avec le Quatuor Borodine. Le violoncelliste Yuli Turovsky donna de nombreux concerts très acclamés en tant que soliste avec l'Orchestre de chambre de Moscou avant d'émigrer à Montréal. Il est fondateur, directeur musical et chef des I Musici de Montréal.

**Also available**



**Hummel**  
Piano Trios 1, 5 & 7  
CHAN 9529



**Schumann**  
Piano Trios 1, 2 & 3  
CHAN 8832(2)

You can now purchase Chandos CDs online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)  
To order CDs by mail or telephone please contact Liz: 0845 370 4994

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net)  
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

**Chandos 24-bit Recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

**Recording producer** Brian Couzens

**Sound engineer** Ralph Couzens

**Recording venue** St George's Church, Bloomsbury, London; 2 & 3 June 1982 (Op. 99) and 11 & 12 June 1981 (Op. 100)

**Front cover** *The Granite Basin in the Lustgarten* c. 1831 by Johann E. Hummel

**Design** Sean Coleman

**Booklet typeset by** Michael White-Robinson

**Booklet editor** Elizabeth Long

© 1982 Chandos Records Ltd

Digital remastering © 2002 Chandos Records Ltd

This compilation © 2002 Chandos Records Ltd

© 2002 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England

Printed in the EU

