Schubert

Mendelssohn Bartholdy

Piano Trios

Voces Intimae

Moritz von Schwindt: Schubertiade (1868)

Recording: October 1999, Pieve S. Stefano, Lucca / Italy (CD 1),
October 2002, Chiesa di S. Giorgio, Pisa / Italy (CD 2)
Recording producer & digital editing: Sigrid Lee & Roberto Meo
Booklet editor: Susanne Lowien
Layout: Joachim Berenbold
Translations: Peter Weber & Susanne Lowien (Deutsch) / Sigrid Lee &
Lindsay Chalmers-Gerbracht (English) / Nina Bernfeld & Sylvie Coquillat (Français)
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
℗ 1999, 2002 © 2012 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany
CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

Voces Intimae

Riccardo Cecchetti · fortepiano
Luigi De Filippi · violin
Sandro Meo · violoncello

CD 1

Franz Schubert
(1797-1828)

	Piano Trio in E flat major op. 100 D 929 (1827)	42'33
1	*Allegro*	12'42
2	*Andante con moto*	8'47
3	*Scherzando. Allegro moderato*	6'04
4	*Allegro moderato*	12'42
	Piano Trio in B flat major op. 99 D 898 (1827)	34'45
5	*Allegro moderato*	10'41
6	*Andante un poco mosso*	7'31
7	*Scherzo. Allegro*	6'42
8	*Rondo. Allegro vivace*	9'42

Fortepiano by Conrad Graf (Opus 1041, Vienna c1824)
Violin by Antonio Mariani (Pesaro 1648)
Violoncello by Franco Giraud (1996)

CD 2

Felix Mendelssohn Bartholdy
(1809-1847)

	Piano Trio in D minor op. 49 (1839)	25'10
1	*Molto Allegro agitato* (𝅗𝅥. = 80)	8'37
2	*Andante con moto tranquillo* (♩ = 72)	5'47
3	*Scherzo: Leggiero e vivace* (♩. = 120)	3'27
4	*Finale: Allegro assai appassionato* (𝅗𝅥 = 100)	7'17
	Piano Trio in C minor op. 66 (1845)	25'57
5	*Allegro energico e con fuoco* (𝅗𝅥 = 92)	9'23
6	*Andante espressivo* (♩. = 54)	6'40
7	*Scherzo: Molto allegro quasi presto* (𝅗𝅥 = 88)	3'17
8	*Finale: Allegro appassionato* (♩. = 112)	6'38

Fortepiano by Joseph Worel (Vienna c1829)
Violin by Antonio Mariani (Pesaro 1648)
Violoncello by Mattia Albani (Bolzano 1702)

Franz Schubert
Klaviertrios op. 99 & op. 100

Wien ist zu Schuberts Zeit ein beispielloser Treffpunkt für Musiker, darunter einige der größten, die die Welt je gesehen hat: Man bedenke nur, dass vor erst etwas über 30 Jahren Mozart gestorben war, Haydn war erst 1809 gestorben – Schubert war zwölf Jahre alt –, und Beethoven am 26. März des Jahres 1827.
Der junge Schubert lebt und arbeitet also in einer Stadt mit einem völlig einmaligen musikalischen Umfeld, zeitgleich mit einer großen Anzahl hervorragender Musiker und im Schatten einiger musikalischer Riesen, die schon zu dieser Zeit als Legenden galten. Als Schubert 1827 seine beiden Trios für Klavier, Violine und Violoncello op. 99 und op.100 schreibt, ist er 30 Jahre alt, und seit fünf Jahren weiß er, dass sein Schicksal besiegelt ist, da er sich 1822 die Syphilis zugezogen hat. Von seiner Krankheit verzehrt, führt Schubert seine musikalische Tätigkeit dennoch ununterbrochen fort. Er stirbt am 19. November 1828.
Sowohl durch seine Herkunft als auch durch sein soziales Umfeld lebte Schubert nur am Rande dieser brodelnden Musikwelt, reich war er nur an Freundschaften. In einer Stadt, in der die italienische Oper der letzte Schrei der musikalischen Mode war, vor allem der „Star" Rossini, wurden Schubert und seine melancholischen Meisterwerke nur in einem kleinen Kreis von Freunden wahrgenommen und geschätzt, häufig eher im Kaffeehaus als im Konzertsaal. Der Lebenssaft, den er aus dieser Umgebung zieht, ist nicht nur persönlicher Natur, sondern dient ihm auch als wahrhaftige musikalische Inspiration, die von ihm verarbeitet wird und in die Werke seiner letzten Periode einfließt. Gewisse sehnsuchtsvolle Themen können sicher nicht von einem Meer von Zuhörern adäquat wahrgenommen werden, sondern nur von einem kleinen Personenkreis, der die gleichen Gefühle und Ideale hegt. Diese Ideale sind für Schubert Schönheit und Zärtlichkeit, das Gegenteil jener heroischen Ader, die ihm immer fremd bleiben wird.
Zu jener Zeit befand sich das Klavier in einer Phase umfangreicher technischer Weiterentwicklungen. Für dieses Instrument waren bereits zahlreiche Meisterwerke komponiert worden, und eine Reihe von Virtuosen, wahre „Götter" an den Tasten, drängten sich nach vorn. In diesen Jahren reiften mit Chopin, Liszt, Mendelssohn und Schumann die späteren großen Genies des Klaviers, aber das Instrument war noch weit entfernt vom heutigen Klangspektrum. Die wichtigsten Unterschiede waren folgende: der Korpus bestand vollständig aus Holz ohne Metallrahmen, die Hämmer waren mit Leder bezogen, in den Wiener Klavieren reichten die Dämpfer bis zur letzten Saite, zusätzlich zum üblichen Klang gab es bizarre Effekte, die man durch den Janitscharen-, den Moderator- oder den Fagottzug mit weiteren Pedalen erzeugen konnte, die zusätzlich zu den beiden noch heute üblichen (Dämpfungsaufhebung und Una Corda) vorhanden waren. Im Volumen und in der Klangqualität ist besteht ein heute von allen leicht erkennbarer Unterschied zwischen einem Klavier aus der Zeit Schuberts und einem modernen Instrument – man muss bedenken, dass die Größe der Konzertsäle und die dort verwendeten Materialien sich vollständig verändert haben. Ein Klavier aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. ist sicher nicht dazu geeignet, einen großen Saal mit seinem Klang zu füllen, aber dafür ermöglicht es eine Palette poetischer Ausdrucksfarben, die ein modernes Klavier einfach nicht kennt. Bei den Streichinstrumenten sind die Unterschiede weniger offensichtlich; sie betreffen den Einsatz von Darmsaiten, die zum Teil nicht ummantelt sind, vor allem aber den Interpretationsstil, der mehr auf klangliche Feinheiten und Intentionen achtete und weniger zu bombastischer Klangfülle neigte.
Beide Trios sind viersätzig und identisch aufgebaut. Die Kopfsätze stehen in beiden Fällen in Sonaten-Form mit zwei kontrastierenden Themen. Schubert ist völlig einzigartig in der Wahl seiner niemals konventionellen Themen, und völlig unvergleichlich in der Entwicklung des musikalischen Materials bis an seine äußersten Grenzen (jene „himmlischen Längen", von denen Schumann sprach). Die zweiten Sätze sind in beiden Fällen langsam, aber niemals statisch. In Opus 99 folgt auf das erste Thema ein synkopierter Teil, den man fast als tanzbar bezeichnen könnte; das *Andante con moto* aus Opus 100 ist einer der Höhepunkte der Musikgeschichte, das Thema stammt aus einem schwedischen Lied von Isaac Berg. Die dritten Sätze, *Scherzo* und *Scherzando*, sind die leichtesten und kürzesten, voller Charme und Eleganz, während die Schlusssätze jeweils in Rondoform stehen, extrem ausgedehnt sind und dabei alle Charakteristiken der vorhergehenden Sätze wieder aufnehmen.
Opus 99 wurde zu Schuberts Lebzeiten niemals öffentlich aufgeführt, während Opus 100 zweimal im Saal des Musikvereins gespielt wurde, beim zweiten Mal anlässlich des ersten Todestages von Beethoven. Zwei der drei Musiker, die Schuberts Trios uraufführten, der Geiger Schuppanzigh und der Cellist Linke waren auch an der Erstaufführung des Erzherzog-Trios op. 97 von Beethoven beteiligt, mit dem Komponisten am Klavier.
In seiner Interpretation hat „Voces Intimae" versucht, die Frische und die volkstümlichen Ursprünge einzelner Themen herauszustreichen und in die abgründige Intimität dieser Musik einzutauchen; das Trio hat bewusst jene heroischen Anklänge verzichtet, die so viele Aufführungen der letzten Jahrzehnte kennzeichnen. Besondere Aufmerksamkeit wurde den Artikulationsunterschieden gewidmet, die einen eher gesprochenen von einem gesanglichen Stil unterscheiden. Das führte zu einem äußerst differenzierten Klavieranschlag und einem sehr bewussten Einsatz von Vibrato und Bogentechnik. So soll die schwebende Leichtigkeit einer Musik beleuchtet werden, den Zuhörer tanzen und träumen lässt oder sein Herz anrührt, geschrieben von einem jungen Mann voller Hoffnung, der das Leben liebte und von sich selbst sagte, er habe niemals wirklich heitere Musik gehört.

Felix Mendelssohn Bartholdy

Klaviertrios op. 49 & op. 66

Felix Mendelssohn Bartholdys Trios op. 49 und op. 66, zwei der Meisterwerke seiner Reifezeit, gehören zu den wichtigsten und am häufigsten aufgeführten Werken des Kammermusikrepertoires. Jeweils viersätzig aufgebaut sind sie typisch für Mendelssohns unnachahmlichen Kompositionsstil, der Schwung und Glanz, Form und Expressivität mit einem immensen Ausmaß von Talent, Intelligenz und Leidenschaft verbindet.

Das Trio in d-Moll op. 49 wurde von Robert Schumann in einer berühmten Kritik in seiner Neuen Zeitschrift für Musik enthusiastisch aufgenommen und als Meisterwerk bezeichnet. Im ersten Satz, *Molto Allegro agitato*, ist das leidenschaftliche und stürmische Wesen sofort wahrzunehmen, das das gesamte Werk durchzieht: das Cello spielt das erste Thema in mittlerer und tiefer Lage, gefolgt von der Violine (ebenfalls in tiefer Lage), während das Klavier mit pochenden Figuren begleitet. Dieser Satz beginnt als einziger in diesem Trio nicht mit einem Klaviersolo und weist – wie eigentlich sämtliche Musik Mendelssohns – eine strenge formale Balance auf. Der zweite Satz, *Andante con moto tranquillo*, ist eine exquisite Romanze ohne Worte; auf ein heiteres erstes Thema folgt ein eher aufgewühlter Abschnitt. Das folgende *Scherzo: Leggiero e vivace* ist ein schillernder virtuoser Satz voller Anmut und Charme, zwei Eigenschaften, die Mendelssohns Musik ganz besonders auszeichnen. Der Rückkehr in die Molltonalität und bewegtere Klänge charakterisieren den letzen Satz, *Allegro assai appassionato*, der den würdigen Abschluss für eines der größten Kammermusikwerke aller Zeiten bildet.

Das Trio op. 66 in c-Moll, sechs Jahre nach op. 49 geschrieben, ist aus einem völlig anderen Geist entstanden als sein Vorgänger. Dieses Trio war von seinem Erscheinen an wesentlich weniger erfolgreich, und Mendelssohn scheint sich in diesem Werk sehr viel stärker mit seiner eigenen inneren Welt zu beschäftigen und keinen großen Wert auf den Erfolg beim Publikum zu legen. Schon im ersten Satz, *Allegro energico e con fuoco*, taucht er in düstere Klänge und in eine introvertierte Musiksprache ein. Außerdem erweist er einigen Kollegen seine Ehrerbietung: Im *Allegro* findet sich ein Zitat aus Robert Schumanns Klavierquintett. Der zweite Satz ist ein *Andante espressivo* und gehört zum Bewegendsten, was Mendelssohn jemals geschrieben hat. Auch hier findet sich – neben der perfekten Balance zwischen Innigkeit und Leidenschaft – ein Zitat aus dem Werk eines Komponisten, an dem Mendelssohn viel lag, in diesem Fall Niccolò Paganini. Dieser Satz beginnt als einziger in diesem Werk mit einem Klaviersolo. Das *Scherzo: Molto allegro quasi presto* ist von den Metronomangaben her eigentlich unspielbar – vielleicht war dies als Warnung an Laienmusiker gedacht, die Finger von dieser Musik zu lassen? Das *Finale: Allegro appassionato*, das dieses Meisterwerk beschließt,

hebt mit einer energischen Cellomelodie an, die von der Geige aufgenommen wird. In der Satzmitte taucht ein Choral von feierlicher und anrührender Schönheit auf. Wenn man diese anspruchsvolle und zugleich sehr emotionale Komposition betrachtet, ist es völlig unbegreiflich, warum dieses Werk gemeinhin als unattraktiv gilt.

Für Voces Intimae bildet das Streben danach, die Interpretationen in den richtigen Kontext zu stellen und jenen Klang zu erreichen, den der Komponist kannte und schätzte, den Ausgangspunkt aller künstlerischen Entscheidungen. Bei der Annäherung an Mendelssohns Musik fiel die Aufmerksamkeit sofort auf die Metronomangaben, die eine Art der Phrasierung und ein Tempo erforderten, das von den gewohnten Interpretationspfaden sehr weit entfernt ist. Indem die alten und dadurch neuartigen Klänge der zeitgenössischen Instrumente (ein Wiener Pianoforte aus den 1830-er Jahren, wie Mendelssohn es kannte und liebte, sowie eine Geige und ein Cello mit Darmsaiten) mit einer Interpretation kombiniert wurden, die rigoros und pulsierend zugleich ist, war es möglich, diese fast unglaublichen Tempoangaben umzusetzen.

Die Wiederentdeckung und Auffrischung der Mendelsohn'schen Meisterwerke durch so wichtige Elemente wie Tempo und Klang war eine aufregende Sache, und es ist wirklich überraschend, welche Energie durch diese Herangehensweise von den Noten ausgeht. Von den Ausführenden wird außerordentliche Virtuosität verlangt, die vereint mit den exquisiten und doch intensiven Klängen der zeitgenössischen Instrumente Mendelssohns zutiefst romantischen Geist heraufbeschwört – befreit von jenen schweren Klangfarben, die ihm wesensfremd waren.

Franz Schubert
Piano trios op. 99 & op. 100

In Schubert's time, Vienna was an unparalleled meeting point for composers including some of the greatest masters the world had ever seen: Mozart had been dead just over thirty years, Haydn had died in 1809 when Schubert was only twelve, and Beethoven in 1827. Schubert was therefore as a young man living and working in a city with an extraordinary musical culture, alongside a number of excellent musicians and in the shadow of a number of titans who had already become legends in their lifetimes.
When Schubert wrote his two piano trios Op. 99 & 100 in 1827, he was thirty years old and had learned five years previously that his days were numbered, having contracted syphilis in 1822. Schubert, consumed by his ailment but nevertheless continuing to compose unceasingly, died on November 19th, 1828.
As a consequence of his family origins and social environment, Schubert hovered on the outskirts of the musical scene in Vienna where Italian opera was all the rage; Rossini was the brightest star in this operatic constellation and Schubert and his melancholic masterpieces were more performed and appreciated within a restricted circle of friends in cafes rather than in concert halls. The nourishing lifeblood of this scene helped him to nurture personal relationships and provided him with a genuine inspiration for his later masterpieces. Certain yearning themes could however hardly have found an enthusiastic reception from a wider public, but more from an exclusive circle of friends possessing common feelings and ideals. Schubert's ideals were beauty and tenderness as opposed to a heroic streak that had always been foreign to him.
At that time, the piano was in the middle of an intensive phase of technical development: numerous masterpieces had already been composed for this instrument and a whole collection of virtuosi were already jostling for supremacy. During this decade a number of subsequent piano geniuses were emerging such as Chopin, Liszt, Mendelssohn and Schumann, but the piano itself was still a long way from being able to produce the tonal spectrum which is possible today. The primary differences between early and modern pianos are that the body was previously made entirely of wood and lacked a metal frame; the hammers were covered in leather; in Viennese pianos the dampers covered all the strings and bizarre effects were possible with the aid of the Janissary stop, the moderator and the bassoon stop which were operated with pedals alongside the sustaining pedal and the "una corda" which have been retained in the modern piano. The difference between a piano made in Schubert's time and a present day piano is easily perceived through the quality and volume of the tonal production. It must also be borne in mind that the size and the materials employed in building concert halls have also

undergone a complete transformation. An early romantic piano was perhaps not capable of filling a hall with sound, but could achieve a wide spectrum of expressive and dramatic colouring which is no longer possible on a modern piano. The technical differences between the string instruments in Schubert's era and of today are less apparent, mainly being dependent on the former utilisation of gut strings either with or without a metal winding; here the primary difference is found in the style of performance which was more focused on the elegance of sound and intention and less prone to bombastic sonority.

Both trios consist of four movements and display a similar structure. The first movements are both in sonata form with two contrasting themes. Schubert is absolutely unique in his choice of themes which are never banal or conventional, and unequalled in his development of musical material down to the finest detail (the "heavenly length" as described by Schumann). The second movements are in both cases slow but not static. The first theme of the *Andante* in opus 99 is followed by a syncopated, almost "dance-like" section; the *Andante con moto* of opus 100 is one of the highest points in the history of music, with a melody derived from a Swedish lied by Isaac Berg. The third movements, *Scherzo* and *Scherzando* are the shortest and the lightest, full of charm and elegance. The finales are both in rondo form with extensive dimensions, recapitulating all the characteristics of the preceding movements.
Opus 99 was never performed or published in Schubert's lifetime, whereas opus 100 was performed twice in the Musikverein, on the second occasion in a memorial concert marking the first anniversary of Beethoven's death. Two of the musicians performing the trio for the first time, the violinist Schuppanzigh and the cellist Linke, had also played in the first performance of Beethoven's "Archduke" trio op. 97 with the composer at the piano.
The "Voces Intimae" have strived in their interpretation to underline the freshness and folk origins of individual themes and explore the profound intimacy of this music, deliberately renouncing the heroic affectations so prevalent in numerous performances of the last decades. Special attention has been devoted to the differentiation of articulation which distin-

guishes between spoken and singing styles and requires a particular awareness in the handling of piano touch and a more conscious deployment of vibrato and bowing technique by the string players. This is all intended to enhance the effortless airiness of this music, evoking images of dreams and dances in the listeners and touching their hearts, written by a young man full of hope who loved life and declared that he had never heard music which was truly happy.

Felix Mendelssohn Bartholdy

Piano trios op. 49 & op. 66

Mendelssohn's Piano Trios op. 49 and op. 66, two of his mature masterpieces, rank among the most significant and most frequently performed works of the chamber music repertoire. Each structured in four movements, they bear the mark of Mendelssohn's inimitable style of composition, combining élan, lucidity, form and expression with an immense degree of talent, intelligence and passion.

The D minor trio op. 49 was received enthusiastically by Robert Schumann in a famous review in the Neue Zeitschrift für Musik, describing the trio as an absolute masterpiece. In the first movement, *Molto Allegro agitato*, the ardent and stormy nature permeating the whole work is immediately audible: the cello plays the first theme in the medium and low registers, followed by the violin (also in a low register), while the piano accompanies with pulsating figures. This is the only movement of the trio not to commence with a piano solo, displaying a strict structural balance which is innate in virtually all of Mendelssohn's compositions. The second movement, *Andante con moto tranquillo*, is an exquisite romance without words, consisting of a serene first theme and a more agitated second section; the following *Scherzo: Leggiero e vivace* is a scintillating virtuoso movement full of grace and charm, two qualities present in abundance in Mendelssohn's music. The return to the minor key and more agitated sonorities characterise the *Finale: Allegro assai appassionato*, an appropriate conclusion for one of the greatest chamber music masterpieces of all time.

The C minor trio Op. 66, written six years after Op. 49, was composed in a completely different spirit than its predecessor. In Op. 66, which enjoyed incomparably less success than its companion work, Mendelssohn appears to be far more concerned with his inner world than with public approval. In the first movement, *Allegro energico e con fuoco*, he immediately immerses himself in dark tonal colouring and an introverted language, also paying homage to his colleagues: in the *Allegro* we find a quotation from Robert Schumann's piano quintet. The second movement is an *Andante espressivo*, one of the most moving movements Mendelssohn ever wrote; alongside the perfect balance between intimacy and passion, it pays homage to another composer highly regarded by Mendelssohn, Niccolò Paganini. This is the only movement of this trio to begin with a piano solo.

The *Scherzo: Molto allegro quasi presto* is virtually unplayable at the speed indicated by Mendelssohn's metronome marking: could this perhaps be a warning to amateurs to stay away from this work? The *Finale: Allegro appassionato* rounding off this introverted masterpiece commences with an energetic melody on the cello which is echoed by the violin; towards the middle of the movement a choral of solemn and enchanting beauty makes its appearance. In view of the challenging and highly emotional nature of this work, it is hard to believe that this trio is commonly considered unattractive.

For Voces Intimae, the point of departure for all artistic decisions is the striving towards an appropriate context of interpretation and tonal quality as intended and valued by the composer.

The starting point in the approach to Mendelssohn's music were the composer's own metronome markings which would require a mode of phrasing and tempo far removed from conventional paths of interpretation. The old and therefore innovative-sounding tonal qualities of our period instruments (a Viennese pianoforte dating from the 1830s with which Mendelssohn would have been familiar and the violin and cello strung with gut strings) combined with an interpretation which is simultaneously rigorous and pulsating permitted the mastery of these virtually unattainable tempo indications. It was exhilarating to rediscover and refresh Mendelssohn's masterworks through the elements of tempo and tonal quality, and really astounding to experience how much energy was released from the music through this interpretive approach. This music demands an extraordinary degree of virtuosity from all performers which when coupled with the exquisite and yet intensive tonal colouring of the period instruments evokes the profound Romantic spirit of Mendelssohn, liberated from all heavy sonorities which were absolutely foreign to his nature.

Franz Schubert

Trios pour piano et cordes op. 99 & op. 100

À l'époque de Franz Schubert, Vienne est un incroyable carrefour où se croisent notamment certains des plus grands musiciens que le monde ait jamais connu. Il suffit de penser que Mozart n'était mort que quelques trente ans plus tôt, Haydn en 1809 seulement alors que Schubert avait 12 ans, et Beethoven le 26 mars 1827.

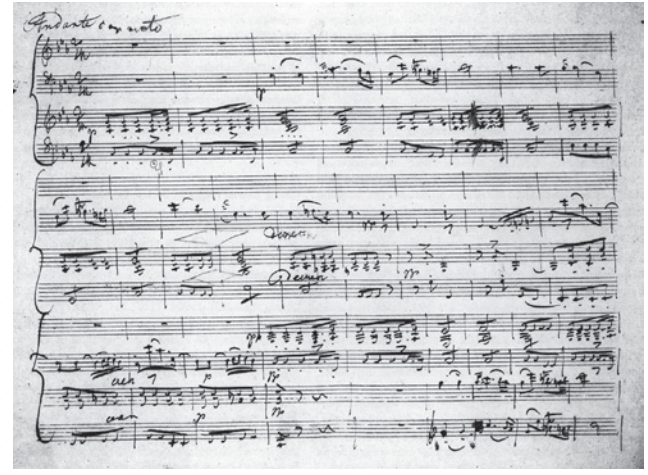
Le jeune Schubert vit et travaille donc dans une ville au milieu musical extraordinaire et unique, contemporain d'un grand nombre de musiciens hors pair et dans l'ombre de quelques monuments musicaux déjà entrés dans la légende à l'époque. Lorsque Schubert écrit ses deux Trios pour piano, violon et violoncelle op. 99 et op. 100 en 1827, il a trente ans et depuis cinq ans, il sait que la syphilis contractée en 1822 a scellé son destin. Rongé par la maladie, Schubert poursuit cependant son travail créateur sans interruption jusqu'à sa mort, le 19 novembre 1828.

Il vit en marge de ce monde musical en effervescence, autant à cause de ses origines que du milieu où il vit, et il n'est riche qu'en amitiés. Dans une ville où le dernier cri de la mode musicale est l'opéra italien, incarné par l' « astre » Rossini, Schubert et ses chefs-d'œuvre mélancoliques ne sont perçus et appréciés que par un cercle d'amis restreint, plus souvent dans les cafés que dans les salles de concert. La sève qu'il recueille de cet environnement n'est pas seulement de nature personnelle, c'est une véritable inspiration musicale qui, transformée par lui, baigne ses œuvres de la dernière période. Certains sujets mélancoliques ne peuvent certainement pas être ressentis de manière adéquate par le grand public mais seulement par un groupe limité de personnes partageant des sentiments et des idéaux semblables. Idéaux qui sont pour Schubert la beauté et la tendresse, aux antipodes de cette veine héroïque qui lui restera toujours étrangère.

À cette époque, la technique du piano est en pleine évolution. De nombreux chefs-d'œuvre avaient déjà été composés pour cet instrument et toute une série de virtuoses, véritables « dieux » du clavier se pressent au premier rang. Ces années voient naître et grandir avec Chopin, Liszt, Mendelssohn et Schumann les futurs grands génies pianistiques, toutefois, l'instrument est encore bien loin de sa sonorité actuelle.

En voici les différences essentielles : la caisse de résonance est entièrement en bois sans châssis en métal ; les marteaux sont recouverts de cuir ; dans les pianos viennois, les étouffoirs arrivent jusqu'à la dernière corde ; en plus de la sonorité courante, on pouvait générer des effets bizarres comme la « fanfare turque », le « modérateur » ou le « basson » au moyen de pédales supplémentaires, juxtaposées aux deux pédales encore existantes aujourd'hui (pédale de résonance et pédale douce). La différence la plus perceptible à ce jour entre un piano de l'époque de Schubert et un piano moderne consiste dans le volume et la qualité du son – sans oublier que les dimensions des salles de concert et les matériaux utilisés pour leur construction ont radicalement changé. Un piano de la première moitié du 19e siècle n'est certainement pas apte à remplir une grande salle de sa sonorité, mais permet par contre une palette de couleurs expressives et poétiques dont un piano moderne est tout simplement incapable.

Les différences sont moins évidentes pour les instruments à cordes. Elles concernent l'utilisation de cordes en boyau qui ne sont parfois pas revêtues, mais surtout le style d'interprétation plus enclin aux subtilités et aux intentions sonores qu'à de pompeux effets de sonorité.



Franz Schubert: Andante con moto (Trio op. 100 en mi bémol majeur)

Les deux trios sont en quatre mouvements et de structure identique. Les mouvements initiaux sont dans les deux cas de forme sonate avec deux sujets contrastés. Schubert est absolument unique dans le choix de ses thèmes jamais conventionnels, et totalement incomparable dans le développement du matériau musical jusqu'à ses limites les plus extrêmes (ces « longueurs célestes » dont parlait Schumann). Les seconds mouvements sont lents mais jamais statiques. Dans l'opus 99, le premier sujet est suivi d'un passage syncopé que l'on pourrait presque taxer de dansant ; l'*Andante con moto* de l'op. 100 dont le thème est issu d'un chant suédois d'Isaac Berg est un sommet de l'histoire de la musique. Les troisièmes mouvements, *Scherzo* et *Scherzando*, sont les plus légers et les plus brefs, tout de charme et d'élégance, tandis que les mouvements finaux sont chacun en forme de rondo, extrêmement étendus et synthétisent ici toutes les caractéristiques des mouvements précédents.

L'op. 99 ne fut jamais représenté en public du

vivant de Schubert, tandis que l'op. 100 fut donné deux fois dans la salle du Musikverein, la deuxième fois à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Beethoven. Deux des trois musiciens qui créèrent le Trio de Schubert, le violoniste Schuppanzigh et le violoncelliste Linke, avaient également participé à la première exécution du Trio « L'Archiduc » op. 97 de Beethoven, avec le compositeur au piano.
Dans son interprétation, « Voces Intimae » a tenté de mettre en valeur la fraîcheur et les origines populaires de certains thèmes, et de les plonger dans l'intimité la plus profonde de cette musique. Le trio a ici sciemment renoncé aux accents héroïques qui caractérisent tant d'interprétations des dernières décennies. Un soin particulier a été accordé aux différences d'articulation qui distinguent un style plutôt parlé d'un style chanté. Tout ceci a entraîné une frappe extrêmement différenciée des touches et un emploi très conscient du vibrato et de la technique d'archet, afin de servir la légèreté aérienne d'une musique qui fait danser et rêver l'auditeur ou l'émeut, écrite par un jeune homme plein d'espoir qui aimait la vie et qui disait de lui-même n'avoir jamais entendu de musique vraiment joyeuse.

Felix Mendelssohn Bartholdy

Trios pour piano et cordes op. 49 & op. 66

Les Trios op. 49 et op. 66 de Félix Mendelssohn Bartholdy, deux des chefs-d'œuvre de sa maturité, sont parmi les œuvres les plus importantes et les plus jouées du répertoire chambriste. Chacun en quatre mouvements, ils sont typiques du style unique de Mendelssohn qui sait allier élan et éclat, forme et expressivité à une immense portion de talent, d'intelligence et de passion.
Robert Schumann fit une critique enthousiaste du Trio en ré mineur op. 49 dans un célèbre article de sa revue musicale Neue Zeitschrift für Musik, le caractérisant de chef-d'œuvre. Dans le premier mouvement, *Molto Allegro agitato*, l'être passionné et tumultueux qui parcourt tout le morceau est aussitôt perceptible : le violoncelle exécute le premier thème dans les registres moyen et grave, suivi du violon (également dans le grave), accompagné par les figures palpitantes du piano. C'est l'unique mouvement à ne pas commencer par le piano seul et il se caractérise, comme du reste toute la musique de Mendelssohn, par un rigoureux équilibre formel. Le second mouvement, *Andante con moto tranquillo*, est une exquise romance sans paroles ; un premier sujet enjoué est suivi d'un passage plus agité ; le *Scherzo* suivant, *Leggiero e vivace*, est une composition d'une virtuosité étincelante pleine de grâce et de charme, deux qualités qui distinguent particulièrement la musique de Mendelssohn. Le retour à la tonalité mineure et à des sonorités plus animées caractérise le dernier mouvement, *Allegro assai appassionato*, qui conclut dignement l'une des plus grandes œuvres chambristes de tous les temps.
Le Trio en ut mineur op. 66, écrit six ans après l'op. 49, est conçu dans un esprit totalement différent de celui de son prédécesseur. Ce trio connut un bien moindre succès dès sa parution et dans cette œuvre, Mendelssohn semble se préoccuper beaucoup plus de son monde intérieur et bien moins de séduire son public ; dès le 1er mouvement, *Allegro energico e con fuoco,* il plonge dans des sonorités sombres et un idiome musical introverti. Il rend hommage en outre à quelques-uns de ses collègues. L'*Allegro* comporte une citation du Quintette avec piano de Robert Schumann. Le second mouvement est un *Andante espressivo* et compte à ce que Mendelssohn a écrit de plus poignant. Là encore – outre l'équilibre parfait entre intériorité et passion – est citée l'œuvre d'un compositeur cher à Mendelssohn, dans ce cas Niccolò Paganini. Ce mouvement est le seul dans cette œuvre à s'ouvrir sur un solo du piano. Le *Scherzo. Molto allegro quasi presto* est en fait presque injouable si l'on considère les indications métronomiques, - peut-être l'intention était-elle de mettre en garde les amateurs qui devraient plutôt s'abstenir de jouer cette musique ? Le *Finale. Allegro appassionato* qui conclut ce chef-d'œuvre s'élève sur une mélodie énergique du violoncelle reprise par le violon ; au milieu du mouvement survient un choral à la beauté solennelle et touchante. Si l'on considère cette composition exigeante et en même temps très émotionnelle, on ne comprend pas du tout pourquoi l'œuvre est ressentie communément comme dépourvue d'attrait.

Pour Voces Intimae, l'ambition de placer les interprétations dans le bon contexte et d'obtenir la sonorité que le compositeur voulait et appréciait est le point de départ de toute décision artistique. En abordant la musique de Mendelssohn, les indications métronomiques ont aussitôt retenu l'attention, car elles requièrent une sorte de phrasé et un tempo très éloignés des sentiers battus d'une interprétation ordinaire. En combinant les sonorités anciennes, et par là nouvelles, des instruments d'époque (un pianoforte viennois des années 1830, tel que Mendelssohn le connaissait et l'aimait, ainsi qu'un violon et un violoncelle avec des cordes de boyau) à une interprétation à la fois rigoureuse et palpitante, il a été possible de réaliser ces indications de tempo presque incroyables. La redécouverte et le ravivement des chefs-d'œuvre de Mendelssohn grâce à des éléments aussi importants que le tempo et la sonorité ont été passionnants et l'on sera vraiment surpris de l'énergie qui se dégage des notes dans cette approche. Une virtuosité extrême est exigée des exécutants qui, en harmonie avec les sonorités exquises mais intenses des instruments contemporains de Mendelssohn, font revivre un esprit profondément romantique – libéré de ces lourdes couleurs sonores qui lui étaient étrangères.

Booklet PC 10263
(Klebeseite)