

*Franz Schubert - Complete Piano Trios*  
*Robert Levin Noah Bendix-Balgley Peter Wiley*



# Franz Schubert – Complete Piano Trios

Robert Levin Noah Bendix-Balgley Peter Wiley

## CD 1

### Trio in B-flat major, D 28 (Sonatensatz) \_\_\_\_\_

1. Allegro ..... 11:12

### Trio n° 1 op. 99 in B-flat major, D 898 \_\_\_\_\_

2. Allegro moderato ..... 16:12
3. Andante, un poco mosso ..... 11:25
4. Scherzo: Allegro ..... 07:14
5. Rondo: Allegro vivace ..... 09:12

### Notturmo in E flat major, D 897 \_\_\_\_\_

6. Notturmo in E flat major, D 897 ..... 08:25

## CD 2

### Trio n°2 op. 100 in E flat major, D 929 \_\_\_\_\_

1. Allegro ..... 16:54
2. Andante con moto ..... 09:56
3. Scherzo: Allegro moderato ..... 07:21
4. Allegro moderato ..... 20:34
5. Allegro moderato - short version ..... 14:22



## A very young composer

When one thinks of a precocious composer who, despite his premature death, bequeathed to humanity a monumental oeuvre both in terms of quantity and of quality, the one who immediately springs to mind is Wolfgang Amadeus Mozart, who died before his 36<sup>th</sup> birthday with – in the catalogue compiled by Ludwig van Köchel – no fewer than 626 works to his credit. Yet there is another, who lived for four years less, and in the following century – that is, at a time when composers were, on the whole, less productive – and for whom the musicologist Otto Erich Deutsch listed 998 works, many of overwhelming depth and maturity: Franz Schubert. Although during his youth there were numerous signs that hinted at Schubert's outstanding gift for music, he did not have the brilliant career of a child prodigy, acclaimed by courts throughout Europe, as Mozart did from age six, propelled by his musician father. Rather, Schubert, a schoolteacher's son, was preparing to follow in his father's footsteps. And so when one thinks of Schubert, one imagines not a gifted child, but a reasoning adult, who made the choice of a musical career relatively late.

Indeed, it was not until the age of nineteen that he began to compose for other reasons than inspiration or inner necessity, as he noted in his diary in June 1816: "Today for the first time, composed for money. A cantata... The fee is 100 florins." That work alone earned him more than two whole years in the teaching profession – for which he had little taste. Not that he had written nothing worthwhile up to that time. At a very young age, he felt that he had real talent as a composer. The *Allegro* D 28, which opens this recording, was written when he was just 15 years old, and with lieder such as *Gretchen am Spinnrade* (Gretchen at the Spinning Wheel) in 1814 or *Erlkönig* (Erl-King, or Elf-King) in 1815, one can say that from the age of seventeen, he was capable of attaining perfection. And when one reflects that Schubert died at an age when Beethoven was only just beginning to find his own style, one realises that he acquired impressive maturity very early.

## The grandiose masterpieces of his final years

But the shadow of precisely the latter hung over him: "Deep down, I hope to make something of myself, but who can do anything after Beethoven?"

Might the death of Beethoven, less than two years before his own, have somehow liberated him? The question is justified, for while it is striking that Schubert succeeded in writing so much in such a short time, even more astounding is the fact that he produced as many absolute masterpieces right at the end of his life. It is undeniable that without the prodigious works of his very last years, Schubert would not occupy the place he does in the history of music: right at the top. Certainly, especially in the domain to which audiences have long confined him, that of the song, he attained perfection from the start, as we have seen. Certainly, many of Schubert's works from his period of youthful maturity are irresistible, in all genres. But, restricting ourselves to chamber music that concerns us here, what image would we have of Schubert without his *String Quintet with two cellos*, without his three final string quartets (*Rosamunde*, *Tod und das Mädchen/Death and the Maiden*, and the *String Quartet in G major*), without the two trios featured in this programme, or without his two final fantasias (for violin and piano in C major, and that for piano duet in F minor)? Mankind would perhaps never have seen in him the eternal and universal

genius for whom we are so grateful. Another remarkable fact is the scale of the masterpieces of these final years. Because while the talent, or indeed the genius, of Schubert in "small" forms such as the lied was quickly recognised, his reputation in longer works, especially the "sonata" genre, a form that Beethoven had literally revolutionised, was more difficult to establish. In many cases, it was not until the death of his illustrious and admired elder that Schubert gave the full measure of his talent in works of a previously unattained scale: to the chamber music works mentioned above, we can add the *Mass in E flat major*, D 950, and the trilogy of his three final piano sonatas (D 958, 959 and 960). While it is difficult to include the *Symphony in C major*, D 944, referred to, precisely, as "The Great", in this list, since it was very probably written just before Beethoven's death, it should nevertheless be noted that firstly, it was not performed until many years after the death of its composer and, above all, it has a monumental character that his previous symphonies did not have. Proof indeed that Schubert, in the very final years of his life, had attained another dimension. It is to Robert Schumann that we owe the

discovery of this "*Great*" *Symphony*. In his account of the premiere, which he asked Felix Mendelssohn to conduct, he used the now famous expression "heavenly length". Of course, in that article, in which he expressed his ecstatic admiration, it was unreserved praise. But Schubert suffered greatly from an image in which this relationship to time, beyond the short few minutes of a melody, was viewed as clumsy, diluted, cumbersome. As regards the *Trio in E flat*, we shall see that he himself sometimes had difficulty accepting this characteristic. Perhaps, there again, he had a complex in relation to Beethoven, who on the contrary tended increasingly to tauten his works in the sonata genre, distorting the form in sometimes the opposite direction to that of Schubert.

### The trios

If we disregard his *Allegro in B flat major* of 1812, Schubert waited until the end of his life to write for this scoring, which was nevertheless very popular at the time (used by Haydn, Mozart, Beethoven and Hummel, for example), of piano, violin and cello. Indeed, it was not until 1827 that Schubert composed the two vast, famous trios, Opus 99 and 100, and an

*Adagio in E flat major*, sometimes called *Notturmo*, which is perhaps a first version of the slow movement for the great *Trio in B flat*; whatever the case, it also dates from 1827 or 1828. And whatever his reasons may be for waiting so long, we cannot begrudge him, for we owe him these two absolute masterpieces. Such a long wait, followed, just before death, by two simultaneous masterstrokes, is doubtless unique in the history of music. Although these two great trios are difficult to date precisely, we know that they were both conceived, give or take a few weeks, within the last year of Schubert's life. It would appear that Opus 100 actually pre-dates Opus 99, but that Schubert, on sending it to his publisher, deliberately suggested this symbolic classification. Beyond their individual qualities, what makes these two trios even more universal is their complementarity. The one in B flat is more tender, more lyrical, while that in E flat, a monumental work in every respect, is more dynamic, more robust. Since its publication in 1836, the first has been performed (and consequently recorded – notably by the legendary partnerships formed by Cortot, Thibaud and Casals, or Rubinstein, Heifetz and Feuermann)

far more frequently than the second. But the latter, no doubt since the film *Barry Lyndon* in 1975, has seen a resurgence in popularity. It has to be said that the now ultra-famous theme of the slow movement is of the kind one does not forget

### ALLEGRO in B flat major, D 28

Schubert's first attempt for this scoring, and therefore completely isolated, this *Allegro* is sometimes called *Sonata* (sonata movement), or even *Sonata*, as on the manuscript, simply because it is in sonata form (with great liberties taken as to the structure). Contrary to what one might think, it does not appear to be the first movement of a longer work that Schubert may have been planning, like the two later, long trios recorded here, because at the end of his composition, he took care to note "Fine". In 1812, Schubert is 15 years old. Two weeks after his mother's death, he starts private composition and music theory lessons with the famous Antonio Salieri. He takes refuge in work and makes remarkable progress. And that could not have happened at a better time, as that summer his voice breaks. Consequently, he is forced to give up his singing career, which he had taken up a few years previously

at the Imperial Court Chapel in Vienna. It is during the very productive months following this that he composed this *Allegro* for piano, violin and cello. While not, of course, attaining the depth of his compositions of 1827 and 1828 for this scoring, he shows an ease and grace reminiscent of Haydn or Mozart, with already bold amplitude and, first and foremost, his characteristic, moving tenderness.

### TRIO N° 1 in B flat major, Opus 99, D 898

The *trio known as N° 1*, probably composed in 1828 despite the catalogue number, seems never to have been performed in public in Schubert's lifetime and was not published until 1836, by the famous publisher Diabelli. This is one of Schubert's most touching works and when listening to it, one can only think of it as a true miracle. These few words by Robert Schumann say it perfectly: "One single look at Schubert's trio – and all the wretchedness of the human condition disappears, the world is as new." From the very statement of the subject of the *Allegro moderato*, in sonata form, Schubert takes us by the hand and leads us like a joyful band of friends to an ever

brighter future. Schumann described this movement as "gracious and virginal". This may seem curious, as the first theme has a very infectious vitality. But it does indeed possess a purity suggestive of these qualities, rather than a heavy, vigorous march. And then Schumann must also have been thinking of the marvellous second theme [at 0:53], where the cello, then its partners, draw tears of well-being from us. Note that for the recapitulation [at 11:08], instead of returning to the original key, Schubert offers a surprising modulation into G flat, the return to B flat coming only after various forays, so beloved of Schubert, into other keys. It is the ever-lyrical cello that takes us into the *Andante un poco mosso*, a veritable idyll which consoles us for all pain. Here again, Schubert shows himself to be the absolute master of melodies that seem as if they could go on forever. Only in the middle section [at 5:05] is there some relative agitation and instability in comparison with the rest: mere nostalgic dreams on a magnificent, mild spring day. The *Scherzo (Allegro)* is of disarming delicacy and sobriety, with tender, twinkling humour. The central trio [at 3:39], as simple as it is sensitive, is reminiscent of

a waltz, more dreamlike than dance-like. Schubert indicated the finale as a *Rondo (Allegro vivace)*. In reality, it is rather complex, and some people see in it a very personal sonata form. Whatever the case, it is of inexhaustible inventiveness. The opening rhythm (quarter – two eighth notes) is a very familiar one in Schubert. It also supplies the bulk of the material for the entire movement, not merely the theme. This theme, which is reminiscent of a number of earlier works, is suggestive of irresistible drollery and joy. Once its presentation is over [at 0:38], there follows a somewhat rugged passage that proves to be a veritable second theme and even takes on greater importance than the first. Now the mood is one of suspense, of surprises, and while the joyfulness remains, it is tinted with certain elements of mystery, anxiety even, which remind us that despite everything the composer was by then ill and knew his death to be imminent. Then, after a long, almost static minute in which Schubert seems to play with our nerves, there emerges a dazzling *Presto* [at 8:49], which starts with the second theme but insistently repeats the rhythmic cell of the first, with a long decrescendo that would lead us towards death... were it not for

the two final, victorious chords. What a prodigious lesson for life this whole work is!

### ADAGIO in E flat major, Op. 148, D 897

Although we know that this piece was composed in 1827 or 1828, and consequently that it is contemporaneous with the two great trios, doubt remains as to its origin. For some people, apparently the greater number, it is a first version of the slow movement of the *Trio in B flat* that was finally rejected. Others imagine that it was originally planned for other works without, however, supporting this with any sound arguments. The latter tend to think that it was a *occasional piece*, arguing that in these circumstances a change of purpose was not in Schubert's habits. More astonishing still are the differences in perception as to the quality of this piece. Without going as far as the harsh judgement of the musicologist Alfred Einstein, who spoke of a "singularly shallow adagio [...] written with his left hand", some people question its musical interest. But many people, including ourselves, consider it to be of great beauty. But we can rejoice in the fact that this movement was published separately, and in the choice of the wonderful *Andante*

*un poco mosso* for the *Trio in B flat*.

It was the publisher Diabelli who gave it the title of *Notturmo* in 1846. While this indeed corresponds to the atmosphere at the beginning, with its mixture of arpeggiated chords and lyrical melody and its unsettling sensuality, it does not fit the more agitated, turbulent section that follows [at 2:31] and takes on greater importance, even though the piece finally subsides into the atmosphere of the start.

### TRIO N° 2 in E flat major, Opus 100, D 929

This *Trio known as N° 2* is the only one of Schubert's works to have been published abroad during his lifetime. And, unlike *Trio N° 1*, it was performed in public at least twice before his death, including at a memorable concert on the first anniversary of Beethoven's passing. Shortly after this concert, Schubert wrote to Probst, the foreign publisher: "You may be interested to learn that not only the concert in question, where all the works were of my composition, was given to a full house, but I also received extraordinary demonstrations of approval. A Trio for piano-forte, violin and cello in particular solicited unanimous praise, to the point that I was invited to give a second

concert (instead of a simple encore)."

In announcing it to his publisher, he stated his chosen dedicatee, which may seem strange but is so like him: "This work shall be dedicated to no one save those who take pleasure in it. That is the most profitable dedication." And therein, probably, resides the most moving side of Schubert's genius: in his ability to address each and every one of us in the deepest possible way. Despite this intimate character of which Schubert never divests himself, it is a monumental work in every respect. Schumann described it as "a furious comet passing above the musical world of the time". And indeed, hearing this masterpiece is an experience from which one does not emerge completely unscathed—especially in its original version, which concerns the final movement. We will come back to it. The first *Allegro* imparts an impression of power, lightened, however, by the fact that it is in  $\frac{3}{4}$  time. Written in sonata form, it is remarkably inventive and displays the multitude of modulations made possible by its three themes. The first, of which Beethoven would not have been ashamed, notably with regard to its potential for development as well as its ability to seize the listener's attention from the word go,

is both solemn and ardent. The second [at 0:56], with its repeated notes, is hesitant at the beginning and might even seem disturbing were it not for the graceful motifs of the piano, then of the strings, which bring lightness. As for the third theme [at 2:51], its contained tenderness is heartrending, and although occurring only a short time before the exposition repeat, it assumes its full importance in the development, where it takes us on those inner voyages of which Schubert alone holds the secret. The movement ends with a surprise: instead of a firm, conclusive chord, Schubert reprises a figure from the second theme. Thus, with his repeated rhythm, he prepares us wonderfully for the sublime movement that follows. This movement, *Andante con moto*, is one of the most famous in the entire history of music. *Barry Lyndon* (as well as many other films before or after) has, of course, a lot to answer for here. But nearly half a century later, that does not suffice to explain its ever-vibrant popularity. This theme fascinated Schubert during his lifetime; nearly two centuries later, it fascinates us too. It is thought to be inspired not, as one sometimes reads, by a Swedish folk melody, but by the lied *Se Solen sjunker*

(See, the sun is setting), composed by the Swedish tenor Isaac Berg, that the composer heard sung by the man who wrote it, in Vienna. Schumann spoke of it as a “sigh that is amplified to a cry of anguish”. Some, such as the violinist Rudolf Kolisch, saw in it an elegy on the death of Beethoven. What is scarcely in doubt is that what Schubert retained is its sombre, funereal burden. Indeed, with him death is never far away, even in his first, youthful works. The whole of this *Andante* breathes a heartrending feeling of anguish and despair which, despite some less sombre passages, never ceases to grow. We will see the effect of the return of this theme in the finale, where it attains its apotheosis. The **Scherzando (Allegro moderato)** is an elegant canon of beneficent lightness and freedom from care after the pain of the *Andante*. Whereas in most cases it is the central section of a scherzo that brings a release of tension, here the opposite is true, with a *Trio* [at 3:09] which is robust and down to earth, although quite soon the cello adds its touch of sensitive lyricism. When it comes down to it, this movement is rather similar to certain corresponding movements by Haydn, and Schubert himself, in a letter to Probst, calls it a “minuet”, specifying

that it “should be played at a moderate tempo and *piano* throughout; the trio, however, forcefully, apart from where it is marked *p* [*piano*] and *pp* [*pianissimo*]”. Since this *Trio* was of previously unheard-of length, Schubert gave way to pressure from various friends and greatly shortened the **Finale (Allegro moderato)** by nearly one-third of its length. In this way, he hoped to make the piece as a whole more accessible to the audience. Even if he stated expressly to his publisher that these cuts should be “scrupulously observed”, it seems that he was acting more to spare the listener than to improve his work. To do so, the composer deleted the exposition repeat as well as two passages in the development. A movement in what is called “sonata form” is structured thus: the *exposition* (in which the themes are presented, each in its own tonality), the *development* (meaning “of the themes of the exposition”) and the *recapitulation* (where we find them again, this time usually all in the principal tonality). To ensure that the listener has assimilated these themes, the exposition is played twice, identically: this is the *repeat*. In the early days, it was customary to add ornamentation (or “decorations”, as Robert Levin, a brilliant specialist of this

practice, so prettily puts it) the second time round. But as the form grew in complexity, performers gradually gave this up. Today, they will readily do so for Haydn or Mozart, more rarely for Beethoven or Schubert, and as good as never for Schumann or Brahms. We must also remember that these standards were established at a time when recordings did not exist, and when one played virtually exclusively contemporary music, presenting new works first and foremost. We may question the utility of conserving this repeat in the case of well-known works. It does happen that performers choose to omit it. Of course, that poses the problem of whether they are respecting the intentions of the composer. It is always a delicate matter to decree that our lucidity is greater than the latter’s. And then some people consider that conserving this repeat is a matter of the proportions of the movement as a whole, and that there still remains the matter of keeping in mind the material that will be that of a whole movement; even if we know these passages from having heard them many times, it is crucial that they should be *present*, in the literal sense of the word, in our minds as we listen. And lastly, we are not solely among connoisseurs. Not everyone can

be expected to know Schubert’s *Trio in E flat*, however famous and popular it is. Someone hearing it for the first time is entitled to enter into it fully, to get to know it intimately, with their whole being. Below are more details about these cuts, which concern bars 358 to 407, then 463 to 513 of the original version. Robert Levin explains below the reasons why he insisted on recording this original version, which is more than twenty minutes long when the repeat [from 4:20 to 8:39] is respected and without the two cuts [from 11:03 to 11:56 and then 12:57 to 13:54], and then also performs the cut version published by Schubert, which is less than 15 minutes long. And yet some people find that in reality, when hearing it, the first version appears shorter, because with the repeat it is clear that it is a sonata form with two themes, whereas without the repetition we are slightly bewildered by what could be a rondo, but in a complex configuration. So, two themes. Or rather two episodes, so different are they. Their juxtaposition goes on to supply the substance of the entire finale – or at least part of it, for this huge movement has many a surprise in store for us. The first theme, with a ternary beat and in a major key, is airy, playful,

and shows no sign of intending to take us on such a long voyage. The second [at 1:27], with a binary beat and in a minor key, while retaining a certain lightness introduces a tremor and impatience that hints at less anodyne prospects ahead. Even more than the others, it is difficult to describe this movement without stopping at each event, as they succeed one another with dizzying inventiveness and above all, a poignant interplay of light and shade. With these two themes clearly in mind, listeners have reference points that enable them to penetrate Schubert's innermost thoughts without any need to guide them more precisely. But even so, how can we not mention the miraculous reappearance of the theme of the *Andante* quite soon after the start of the development [at 9:37]. This time, there is no doubt: some drama is also going to be played out. Then the famous theme of the *Andante* returns, superposed over the second theme of this finale [at 13:13]. This ingenious find on the part of Schubert, which provides astounding unity to the entire work, is only played in the integral version, as it disappeared within the second cut. That is one more reason, and no minor one, to perform the original version. Despite some temporary

brighter passages, the tragic dimension is omnipresent in the sections that follow. A final appearance of the theme of the *Andante* [at 19:19] keeps us waiting with baited breath until the sublime emergence of the major key [at 19:50], a genuine transfiguration that reconciles us with life.

### The musicians

**Robert LEVIN** needs no introduction for those who follow the activities of *Le Palais des Dégustateurs*. An eminent musicologist of worldwide renown, he is “the” Mozart specialist, with intimate and virtually exhaustive knowledge of his music. His compositional skills enabled him to complete unfinished works by that composer, several of which have been recorded, as a world premiere, for *Le Palais des Dégustateurs*. A pianist with a particularly jubilant style of finesse and extreme freedom, he has already enchanted us with several concerts, always in conjunction with recordings, all of which have obtained a “Choc” recommendation from the specialist magazine *Classica*: the completed fragments for piano and violin by Mozart (with Gérard Poulet), two trios (one of which was unfinished) for piano, violin and trio by Mozart (with

Hilary Hahn and Alain Meunier) and Bach's six keyboard partitas (which also won the legendary international *Grand Prix* of the Académie Charles-Cros). The winner of numerous international awards, **Noah BENDIX-BALGLEY** is currently a young man in his thirties holding down a post that would mark the highpoint in the career of any confirmed violinist: First Concertmaster with the Berlin Philharmonic Orchestra, perhaps the best orchestra in the world, or in any case the one with the richest history. That does not prevent him from being a much sought-after chamber musician; he has been a member of several string quartets (Athlos, Miro) and performed alongside several great names (Emanuel Ax, Colin Currie, Yuri Bashmet, Gary Hoffman, Gidon Kremer and Lars Vogt, to name some) at the most prestigious chamber music festivals. He has performed as a soloist with numerous orchestras around the world. His performing style, of absolute technical perfection, great stylistic purity and a sensitivity both sober and communicative, is enhanced by his great knowledge both as an interpreter, composer and teacher of klezmer music. As for **Peter WILEY**, his name is irrevocably associated with the “piano, violin, cello”

formation, since for ten years he was a member of the Beaux-Arts Trio, with which he performed more than one thousand concerts all over the world. When this legendary, not to say fabled, trio ceased its activities, he joined another prestigious chamber ensemble: the Guarneri Quartet. With these two formations, he won a coveted Grammy Award. He then founded a group for piano, violin, viola and cello, the Opus One piano quartet. While his extremely sensitive playing style, constant attention to his partners and reassuring solidity make him an ideal chamber musician, who has taken part, for example, in the famous Marlboro Music Festival since 1971, he also has a natural authority which enabled him at the tender age of 20 to become the principal cellist of the Cincinnati Symphony, and technical skills which make him a soloist called upon by a number of orchestras. He is also a much sought-after teacher: he has taught at the University of Maryland, the Bard College Conservatory of Music and, since 1996, at the Curtis Institute of Music. It was during concerts linked to this recording that the three played together for the first time.

Pierre Carrive

## A few observations on Schubert's work and the finale of Op. 100

No other composer has created music that ranges so widely from innocence to terror. Certainly, Mozart's *Don Giovanni* contains dizzying pages that are a far cry from his spirit of gracefulness and routine elegance; but Schubert's late works, such as the *String Quartet in G major, Winterreise* (Winter Voyage), the *Quintet for two cellos* and this trio, show us an artist who boldly contemplates the abyss of despair without flinching, leaving the listener stunned and crushed. The slow movements of the above quartet, the *Trio in E flat major*, and the quintet constitute a horrifying and overwhelming vision. We emerge trembling, changed forever. The finale of the *Trio in E flat major* represents a daring adventure. Its first theme, sunny and ingenuous, provides no hint of what is to come. The exposition of this huge sonata form, comprising in all 846 bars (1076 counting the exposition repeat!), offers (1) dance-like music in  $\frac{6}{8}$  time; (2) a mysterious intermezzo with swirling, repeated notes in  $\frac{3}{4}$  (*alla breve*); (3) a return of  $\frac{6}{8}$  involving vertiginous virtuosity; (4) a repetition of the intermezzo; and lastly (5) a coda in  $\frac{6}{8}$  in the character of the first

section. Thus we have an overall structure, A – B – C – B – A, of 230 bars, which with the repeat makes an exposition of 460 bars! At this point, Schubert plunges us into a whole new world. This is no conventional development – the central section of sonata form. It is much more than that, it is a play within the play. The exposition having arrived at B flat major – the dominant of the tonic E flat – Schubert takes this B flat, the most stable degree of the scale, and transforms it into the most volatile: the leading note, A sharp, which takes us into B minor. (He does the same thing in the middle section of the second movement of the 1828 *Quintet for two cellos* to go from E major to F minor.) Disaster strikes: something unheard-of is happening. It is an unimaginable catastrophe, it's *Alice Through the Looking-Glass*. Schubert takes time to allow us to confront despair; arriving with a cadence in B minor, he has the main theme of the second movement sound out, which becomes a symbol of defeat. This theme will appear at the end of the development, of this play within a play, combining the theme of the intermezzo, which plays a key role in this huge section of the movement, with the theme of mourning, again in B minor.

The way in which the intermezzo theme appears and disappears is schizophrenic, psychotic even. Do we hear this theme, or is it a ghost we're imagining? And this same tonality appears in the middle of the development too, so three times in all. At the end of this terrifying vision, the defeat is total. How is Schubert going to get back to his tonic centre? By the same ploy he used at the start of this section: the B of the tonic of B minor becomes C flat, he descends one half-tone to B flat, thereby arriving in E flat minor, retracing his steps like Alice! When E flat minor is transformed into E flat major to make way for the recapitulation, the sun returns and we feel as if we have experienced a real nightmare – that will return in the epilogue where, again confronting a sombre fate, Schubert once again sounds the theme of the second movement. Only at the very last minute does he save us. We can scarcely believe we are rescued, but at the third repetition of relief we can celebrate the victory of life over death. And what becomes of this extraordinary vision? Influenced by his friends, who feared that the success of the work might be threatened by its excessive scale, Schubert savagely cuts down his masterpiece,

eliminating (1) the exposition repeat (with the result that we struggle to understand the scope of the exposition), (2) a section of the development in whose removal destroys the symmetry of the discourse, and, most serious of all, (3) the section in which the theme of the second movement is combined with that of the intermezzo – the movement's culminating point! In this way, he vandalises the structure: random disorder triumphs over architecture. The original version, the autograph manuscript of which, without the cuts, has survived, was published only in 1975. We are letting the listeners decide for themselves. Our recording presents both versions. Schubert never dared produce a dramatic version of this scale, not even in his great *Symphony in C major*. It is up to us to reconstruct his concept.

Robert Levin







## Un très jeune compositeur

Quand on pense à un compositeur précoce qui, malgré une mort prématurée, a donné à l'Humanité une œuvre monumentale, autant par la quantité que par la qualité, on pense immédiatement à Wolfgang Amadeus Mozart, mort à moins de trente-six ans avec, dans le catalogue élaboré par Ludwig van Köchel, pas moins de 626 références. Il en est pourtant un autre qui a vécu quatre années de moins, et au siècle suivant, donc à une époque où les compositeurs étaient pourtant globalement moins productifs, et dont le musicologue Otto Erich Deutsch a répertorié 998 ouvrages, souvent d'une profondeur et d'une maturité bouleversantes ; Franz Schubert. Bien que la jeunesse de Schubert n'ait pas manqué d'éléments qui pouvaient laisser entrevoir ses dons exceptionnels pour la musique, il n'a pas eu la carrière brillante d'enfant prodige acclamé par toutes les cours d'Europe qu'a eue Mozart dès l'âge de six ans, propulsé par son père musicien. Schubert, fils d'instituteur, se préparait plutôt à suivre les traces de son père. Alors, quand on pense à Schubert, on n'imagine pas un enfant surdoué, mais un adulte réfléchi, qui a fait le choix de la carrière musicale relativement tardivement.

En effet, ce n'est qu'à dix-neuf ans qu'il se met à composer pour d'autres raisons que par inspiration ou par nécessité intérieure, ainsi qu'il l'a noté dans son journal en juin 1816 : « Aujourd'hui pour la première fois, composé pour de l'argent. Une cantate... Les honoraires sont de cent florins. » Cette seule œuvre lui rapporta davantage que deux années entières de son métier d'instituteur... qu'il ne goûtait guère. Non que jusque-là il n'eût rien écrit de valable. Très jeune, il sentait qu'il avait un réel talent de compositeur. L'*Allegro* D 28 qui ouvre cet enregistrement a été écrit à l'âge de quinze ans seulement, et avec des lieder tels que *Marguerite au rouet* en 1814 ou *Le Roi des aulnes* en 1815, on peut dire que dès l'âge de dix-sept ans il avait été capable d'atteindre la perfection. Et si l'on considère que Schubert est mort à un âge où Beethoven commençait tout juste à trouver son propre style, on s'aperçoit qu'il a acquis très tôt une maturité impressionnante.

## Les grandioses chefs-d'œuvre de la fin

Mais il y avait, justement, cette ombre au-dessus de lui : « Au fond, j'espère bien faire quelque chose de moi, mais qui peut encore faire quelque chose après Beethoven ? ».

La mort de Beethoven (Beethoven †26 mars 1827, Schubert †19 novembre 1828, donc moins de 20 mois avant la sienne) l'aurait-il en quelque sorte libéré ? On peut se le demander, car s'il est frappant que Schubert ait pu écrire autant en si peu de temps, il est encore plus stupéfiant qu'il ait produit autant de chefs-d'œuvre absolus à la toute fin de sa vie. Il est indéniable que Schubert, sans les prodigieux ouvrages de ses toutes dernières années, n'aurait pas la place qu'il a dans l'histoire de la musique : tout en haut. Certes, notamment dans le domaine dans lequel le public l'a longtemps cantonné, celui de la mélodie, il a, comme nous l'avons vu, dès le début atteint la perfection. Certes bien des œuvres de la jeune maturité de Schubert sont irrésistibles, dans tous les genres. Mais, pour s'en tenir à la musique de chambre qui nous occupe ici, quelle image aurions-nous de Schubert sans son *Quintette à deux violoncelles*, sans ses trois derniers quatuors à cordes (*Rosamonde*, *La jeune fille et la mort*, et celui en sol majeur), sans les deux trios de ce programme, ou encore sans ses deux ultimes fantaisies (celle pour violon et piano en ut majeur, et celle pour piano à quatre mains en fa mineur) ?

L'Humanité ne verrait peut-être pas en lui ce génie éternel et universel envers qui nous avons tant de reconnaissance. Un autre fait est remarquable : la dimension des chefs-d'œuvre de ces dernières années. Car si le talent, voire le génie de Schubert dans les « petites » formes telles que le lied a été très vite reconnu, sa réputation dans les œuvres de longue haleine, et en particulier dans celles de genre « sonate », forme que Beethoven avait littéralement révolutionnée, a été plus laborieuse à établir. Dans bien des cas, il aura fallu attendre le mort de l'illustre et admiré aîné, pour que Schubert donne sa pleine mesure dans des œuvres d'une envergure jamais encore atteinte : à certaines œuvres de musique de chambre déjà citées, nous pouvons ajouter la *Messe en mi bémol majeur*, D 950, et la trilogie des trois dernières sonates pour piano (D 958, 959 et 960). S'il est difficile d'inclure la *Symphonie en ut majeur*, D 944, dite précisément « La Grande », dans cette liste, dans la mesure où elle a très vraisemblablement été écrite juste avant la mort de Beethoven, il faut tout de même remarquer que, d'une part, elle n'a été créée que bien des années après la mort de son auteur, et surtout,

qu'elle a un caractère gigantesque que n'avaient pas les précédentes symphonies. C'est bien la preuve que Schubert, dans les toutes dernières années de sa vie, avait atteint une tout autre dimension. C'est à Robert Schumann que l'on doit la découverte de cette « Grande » *Symphonie*. Dans son compte rendu de la création, dont il confia la direction à Felix Mendelssohn, il a employé l'expression, demeurée célèbre, de « divines – ou célestes – longueurs ». Bien entendu, dans cet article où il exprimait son extatique admiration, c'était une louange sans réserve. Mais Schubert a beaucoup souffert d'une image où ce rapport au temps, au-delà des quelques minutes d'une mélodie, serait maladroit, dilué, lourd... Nous verrons à propos du *Trio en mi bémol* que lui-même assumait parfois mal cette caractéristique. Peut-être, là encore, un complexe par rapport à Beethoven, lui qui, au contraire, a eu tendance à resserrer de plus en plus ses œuvres de genre sonate, distordant la forme dans une direction souvent opposée à celle de Schubert.

### Les trios

Si l'on excepte son *Allegro en si bémol majeur* de 1812, Schubert a attendu

la fin de sa vie pour écrire pour cette formation pourtant extrêmement usitée alors (notamment par Haydn, Mozart, Beethoven et Hummel) : piano, violon et violoncelle. Ce n'est en effet qu'en 1827 que Schubert composa les deux immenses et célèbres trios Opus 99 et 100, et un *Adagio en mi bémol majeur*, parfois appelé *Notturmo*, qui est peut-être un premier essai de mouvement lent pour le grand *Trio en si bémol* ; quoi qu'il en soit, il date également de 1827 (1828 selon Deutsch et la Neue Schubert-Ausgabe). Et quelles que soient ses raisons pour attendre aussi longtemps, nous ne pouvons lui en vouloir, car nous lui devons ces deux chefs-d'œuvre absolus. Cette si longue attente suivie, juste avant la mort, de deux coups de maître simultanés est sans doute un cas unique dans l'histoire de la musique. Bien que ces deux grands trios soient difficiles à dater avec précision, nous savons qu'ils ont tous deux été conçus, à quelques semaines près, dans la dernière année de vie de Schubert. Il semblerait que l'Opus 100 soit en réalité antérieur à l'Opus 99, mais que Schubert, en l'envoyant à son éditeur, lui ait sciemment suggéré ce classement symbolique. Au-delà de leurs qualités individuelles, ce qui ajoute

à l'universalité de ces deux trios est leur complémentarité. Celui en si bémol est plus tendre, plus lyrique, tandis que celui en mi bémol, monumental à tous points de vue, est plus énergique, plus robuste. Le premier était depuis son édition en 1836 beaucoup plus souvent joué (et par la suite enregistré – notamment par ces associations mythiques que furent celles formées par Cortot, Thibaud et Casals, ou encore par Rubinstein, Heifetz et Feuermann) que le second. Mais ce dernier, sans doute depuis le film *Barry Lyndon* en 1975, a connu un regain de popularité. Il faut dire que son désormais célèbre thème du mouvement lent est de ceux que l'on n'oublie pas... ALLEGRO en si bémol majeur, D 28 Premier essai de Schubert pour cette formation, tout à fait isolé donc, cet *Allegro* est parfois nommé *Sonatenatz* (mouvement de sonate), voire *Sonate*, comme sur le manuscrit, tout simplement parce qu'il en a la forme (avec des grandes libertés de structure). Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il ne semble pas s'agir du premier mouvement d'une œuvre plus développée que Schubert aurait projetée, comme le seront plus tard les deux grands trios de cet enregistrement,

car à la fin de sa composition, il a pris soin d'indiquer « Fine ». En 1812, Schubert a 15 ans. Deux semaines après la mort de sa mère, il commence à prendre des cours privés de composition et de théorie musicale avec le célèbre Antonio Salieri. Il se réfugie dans le travail, et fait des progrès considérables. Cela tombe à pic, car ce même été, sa voix mue. Il doit donc renoncer à sa carrière de chanteur, alors qu'il avait été admis quelques années plus tôt à la Chapelle de la Cour impériale de Vienne. C'est dans les mois très productifs qui ont suivi qu'il compose cet *Allegro pour piano, violon et violoncelle*. Sans bien sûr atteindre à la profondeur des compositions pour cette formation de 1827 et 1828, il dénote d'une aisance et d'une grâce qui rappellent Haydn ou Mozart, avec, déjà, une ampleur audacieuse, et, surtout, cette tendresse tellement touchante qui le caractérise.

### TRIO N° 1, en si bémol majeur, Opus 99, D 898

Le *Trio dit N° 1*, vraisemblablement composé en 1828 malgré le numéro de catalogue, n'a semble-t-il jamais été joué en public du vivant de Schubert, et n'a été publié qu'en 1836 par le célèbre éditeur

Diabelli. Il s'agit d'une des œuvres les plus touchantes de Schubert, et à son écoute, l'on ne peut que penser à un véritable miracle. Ces quelques mots de Robert Schumann le disent parfaitement : « Un seul regard sur le trio de Schubert – et toute la misère de la condition humaine disparaît, le monde est comme neuf. » Dès l'énoncé de l'**Allegro moderato**, en forme sonate, Schubert nous prend par la main, et telle une joyeuse bande amicale, nous emmène vers des lendemains qui chantent toujours plus. Schumann a qualifié ce mouvement de « gracieux et virginal ». Cela peut sembler curieux, car le premier thème est d'une vitalité pour le moins entraînante. Mais il possède en effet une pureté qui peut nous évoquer ces qualités, plutôt qu'une marche pesante et énergique. Et puis, Schumann devait penser également au merveilleux second thème [à 0:53], où le violoncelle puis ses partenaires nous tirent des larmes de bien-être. À noter que, pour la réexposition [à 11:08], au lieu d'un retour à la tonalité Schubert nous propose une surprenante modulation en sol bémol, et nous ne retrouverons si bémol qu'après diverses incursions, que Schubert affectionne tant, dans d'autres tonalités. C'est le violoncelle, toujours lyrique, qui

nous emmène dans l'**Andante un poco mosso**, véritable idylle qui nous console de toute douleur. Schubert se montre, ici encore, le maître absolu de ces mélodies qui semblent ne devoir jamais s'arrêter... Ce n'est que dans la partie médiane [à 5:05] qu'il y a quelque agitation et instabilité, toute relative du reste : ce ne sont que rêveries nostalgiques par une splendide journée doucement printanière. Le **Scherzo (Allegro)** est d'une délicatesse et d'une sobriété désarmantes, avec un humour tendre et malicieux. Le trio central [à 3:39], aussi simple que sensible, rappelle une valse, plus rêvée que dansée. Schubert a indiqué le finale comme un **Rondo (Allegro vivace)**. En réalité, il est assez complexe, et certains y voient plutôt une forme sonate toute personnelle. Quoi qu'il en soit, l'invention s'y montre inépuisable. Le rythme de départ (noire – deux croches) est très familier à Schubert. Il fournira du reste, davantage que le thème, l'essentiel du matériau de tout le mouvement. Il se dégage de ce thème, qui évoque plusieurs œuvres antérieures, une cocasserie et une joie irrésistibles. Lorsque sa présentation s'achève [à 0:38], il y a un épisode d'une certaine rudesse, qui va s'avérer être un véritable deuxième

thème et prendre même plus d'importance que le premier. Nous sommes alors dans le domaine du suspens, des surprises, et si la joie demeure toujours, ce n'est pas sans quelques éléments qui apportent un certain mystère, voire de l'inquiétude, et qui nous rappellent que, malgré tout, le compositeur était alors malade et savait sa mort imminente. Puis, après une longue minute presque statique, où Schubert semble jouer avec nos nerfs, surgit un éclatant **Presto** [à 8:49], qui démarre sur le deuxième thème, mais insiste sur la cellule rythmique du premier, en un long decrescendo qui nous mènerait vers la mort... n'étaient les deux accords finaux, victorieux. Quelle prodigieuse leçon de vie que toute cette œuvre !

### ADAGIO en mi bémol majeur, Op. 148, D 897

Si l'on sait que cette pièce a été composée en 1827 ou en 1828, et qu'elle est donc contemporaine des deux grands trios, le doute subsiste quant à son origine. Pour les uns, qui semblent être les plus nombreux, elle serait une première version du mouvement lent du *Trio en si bémol*, finalement rejetée. Certains imaginent qu'elle aurait été prévue, au départ,

pour d'autres œuvres, sans toutefois s'appuyer sur de solides arguments. Et les derniers penchent pour une pièce de circonstance, arguant qu'un changement de destination, dans ces circonstances, n'était pas dans les habitudes de Schubert. Plus étonnantes sont les différences de perception quant aux qualités de cette pièce. Sans aller jusqu'au sévère jugement du musicologue Alfred Einstein, qui a parlé d'un « adagio singulièrement creux [...] écrit de la main gauche », certains remettent en cause son intérêt musical. Mais beaucoup, et nous en sommes, lui trouvent au contraire une grande beauté. Il est cependant permis de se féliciter de la parution séparée de ce mouvement, et du choix du merveilleux *Andante un poco mosso* pour le *Trio en si bémol*. C'est l'éditeur Diabelli qui, en 1846, lui donna le titre de « *Notturmo* ». S'il correspond en effet à l'ambiance du début, avec ce mélange d'accords arpégés et de mélodie lyrique, à la sensualité troublante, il ne se justifie pas pour la partie plus agitée et turbulente qui suit [à 2:31], et qui prendra une grande importance par la suite, même si la pièce finit par s'éteindre dans l'atmosphère du début.

**TRIO N° 2, en mi bémol majeur,  
Opus 100, D 929**

Ce *Trio dit N° 2* est la seule œuvre de Schubert à avoir été éditée à l'étranger de son vivant. Et, contrairement au *Premier Trio*, il fut joué en public, par deux fois au moins t sa mort, dont une lors d'un concert mémorable, pour le premier anniversaire de la mort de Beethoven. Peu après ce concert, Schubert put écrire à Probst, cet éditeur étranger : « Il n'est peut-être pas sans intérêt pour vous d'apprendre que non seulement le concert en question, où toutes les œuvres étaient de ma composition, fut donné devant une salle comble, mais encore que j'ai reçu d'extraordinaires marques d'approbation. Un Trio pour piano-forte, violon et violoncelle suscita en particulier des éloges unanimes, à tel point, du reste, qu'on m'invita à donner un second concert (à la place d'un simple bis). » En l'annonçant à son éditeur, il lui précisa son choix de dédicace, qui peut sembler étrange mais qui lui ressemble tellement : « Cet ouvrage ne sera dédié à personne en dehors de ceux qui y prendront plaisir. C'est la dédicace la plus profitable. » Et c'est probablement là que réside le plus émouvant du génie de Schubert : en sa faculté à s'adresser

à chacun de nous, au plus profond. Malgré ce caractère intime, dont Schubert ne se dépare jamais, c'est une œuvre monumentale, à tous points de vue. Schumann l'a décrite comme « un furieux météore fusant au travers du ciel musical du temps, éclipsant tout sur son passage ». Et en effet, entendre ce chef-d'œuvre est une expérience qui ne peut laisser tout à fait indemne. Surtout dans sa version originale, qui concerne le dernier mouvement. Nous en reparlerons. L'*Allegro* initial dégage une impression de puissance, allégée toutefois par le fait qu'il soit à trois temps. De forme sonate, il est remarquable d'invention, avec le foisonnement de modulations que permettent ses trois thèmes. Le premier, que n'aurait pas renié Beethoven, notamment pour ses potentialités de développement, mais aussi par sa faculté à saisir d'entrée l'auditeur, est à la fois solennel et ardent. Le deuxième [à 0:56], avec ses notes répétées, est hésitant au début, et pourrait même paraître inquiétant, s'il n'y avait les motifs gracieux du piano puis des cordes, qui lui apportent de la légèreté. Quant au troisième thème [à 2:51], il est déchirant de tendresse contenue, et s'il n'apparaît que peu avant la reprise de

l'exposition, il prend toute son importance dans le développement, où il nous fait faire de ses voyages intérieurs dont Schubert a le secret. Le mouvement se termine sur une surprise : au lieu d'un solide accord conclusif, Schubert reprend l'élément du deuxième thème. Ainsi, avec son rythme répété, il nous prépare merveilleusement au sublime mouvement suivant. Ce mouvement, *Andante con moto*, est des plus célèbres de toute l'histoire de la musique. *Barry Lyndon* (ainsi que bien d'autres films, avant ou après) est passé par là, bien sûr. Mais près d'un demi-siècle plus tard, ceci ne suffit pas à expliquer sa popularité toujours vivante. Ce thème avait fasciné Schubert en son temps ; près de deux siècles plus tard, il nous fascine nous aussi. Il serait inspiré, non comme on le lit parfois d'une mélodie populaire suédoise, mais du lied *Se Solen sjunker* (Vois, le soleil disparaît) composé par le ténor suédois Isaac Berg, que le compositeur a entendu chanté par son auteur, à Vienne. Schumann en a parlé comme d'« un soupir qui s'amplifie jusqu'au cri d'angoisse ». Certains, tel le violoniste Rudolf Kolisch, y ont vu une élégie sur la mort de Beethoven. Ce qui ne fait guère de doute, c'est que c'est sa charge sombre

et funèbre que Schubert a retenue. La mort n'est en effet jamais bien loin chez lui, et ce dès ses premiers chefs-d'œuvre de jeunesse. Il se dégage de l'ensemble de cet *Andante* un déchirant sentiment d'angoisse et de désespoir, qui malgré quelques passages moins sombres, ne fait que s'amplifier. Nous verrons l'effet que fera le retour de ce thème dans le finale, où il verra son apothéose. Le *Scherzando (Allegro moderato)* est un canon élégant, d'une légèreté et d'une insouciance bienfaisantes après les douleurs de l'*Andante*. Alors que, le plus souvent, c'est la partie centrale d'un scherzo qui apporte une détente, c'est ici l'inverse, avec un *Trio* [à 3:09] robuste et terrien, même si le violoncelle apporte assez vite sa touche de lyrisme sensible. Ce mouvement est finalement assez proche de certains mouvements correspondants de Haydn, et Schubert lui-même, dans une lettre à Probst, le nomme « menuet », précisant qu'il « doit se jouer à un tempo modéré et *piano* tout du long ; le trio, en revanche, avec force, mis à part ce qui est indiqué *p* [piano] et *pp* [pianissimo]. » Ce *Trio* étant d'une longueur inédite jusque-là, Schubert a cédé à diverses pressions amicales, pour raccourcir sensiblement le

**Finale (Allegro moderato)**, le réduisant de près d'un tiers de sa durée. Il espérait ainsi que l'ensemble serait plus accessible au public. Même s'il a expressément indiqué à son éditeur que ces coupures devaient être « scrupuleusement observées », il semble qu'il ait agi davantage pour ménager l'auditeur que pour améliorer son œuvre. Pour cela, le compositeur supprima la reprise de l'exposition, ainsi que deux passages dans le développement. Un mouvement dit « de forme sonate » se présente ainsi : *exposition* (où les thèmes sont présentés, chacun dans leur tonalité propre), *développement* (sous-entendu « des thèmes de l'exposition ») et *réexposition* (où nous les retrouvons, en principe tous dans la tonalité principale cette fois). Afin que ces thèmes soient bien acquis par l'auditeur, l'exposition est jouée deux fois à l'identique : c'est la *reprise*. Dans les premiers temps, il était d'usage d'ajouter des ornements (ou des « décorations », comme le dit si joliment Robert Levin, brillant spécialiste de cette pratique) la deuxième fois. Avec la complexité croissante de cette forme, les interprètes y ont peu à peu renoncé. De nos jours, ils le font très volontiers pour Haydn ou Mozart, plus rarement

pour Beethoven ou Schubert, et pour ainsi dire jamais pour Schumann ou Brahms. Il faut se rappeler aussi que ces normes ont été établies à une époque où les enregistrements n'existaient pas, et où l'on jouait presque exclusivement de la musique contemporaine, en présentant surtout des œuvres nouvelles. La question peut se poser de l'utilité de conserver cette reprise, dans le cas d'œuvres connues. Il arrive que des interprètes, d'eux-mêmes, la suppriment. Cela pose bien sûr le problème du respect des intentions du compositeur. Il est toujours délicat de décréter que nous puissions avoir une lucidité supérieure à la sienne. Et puis certains considèrent qu'il en va de l'équilibre de l'ensemble du mouvement que de conserver cette reprise, et que la question d'avoir bien en tête le matériau qui sera celui de tout un mouvement demeure : même si on les connaît pour les avoir entendus maintes fois, il reste fondamental qu'ils soient, au sens littéral du terme, *présents* dans notre esprit au moment de l'écoute. Et enfin, nous ne sommes pas dans l'entre-soi. Nul n'est tenu de connaître le *Trio en mi bémol* de Schubert, tout célèbre et populaire soit-il. Quelqu'un qui l'entendrait pour la première fois est en droit d'y pénétrer pleinement,

afin de le connaître (et c'est l'occasion d'en rappeler l'étymologie : *co-naître*, c'est-à-dire *naître avec*) avec tout son être. Vous trouverez ci-après plus de détails sur ces coupures, qui concernent les mesures 358 à 407 puis 463 à 513 de l'édition originale. Robert Levin explique pour quelles raisons il a tenu à enregistrer cette version originale, qui dépasse les vingt minutes quand la reprise [de 4:20 à 8:39] est respectée et sans faire les deux coupures [de 11:03 à 11:56, puis de 12:57 à 13:54], et en jouant également la version courte publiée par Schubert, qui n'atteint pas le quart d'heure. Pour autant, certains considèrent qu'en réalité, à l'audition, la première version paraît moins longue, car avec la reprise il apparaît clairement que c'est une forme sonate à deux thèmes, alors que sans la reprise nous sommes quelque peu désarmés par ce qui pourrait être un rondo, mais dans une configuration complexe. Deux thèmes, donc. Ou plutôt deux épisodes, tant ils sont différenciés. Leur opposition fournira la matière de tout ce finale... tout du moins en partie, car cet immense mouvement nous réserve bien des surprises. Le premier thème, dans une mesure ternaire et en majeur, est

aéré, badin, et ne laisse pas imaginer qu'il nous emmène dans un si long voyage. Le second [à 1:27], dans une mesure binaire et en mineur, tout en conservant une certaine légèreté, apporte un frémissement et une impatience qui laisse entrevoir des perspectives moins anodines. Plus encore que les autres, il est difficile de décrire ce mouvement sans s'arrêter sur chaque événement, tant ils se succèdent avec une invention étourdissante, et surtout un poignant jeu de lumières et d'ombres. Avec ces deux thèmes bien en tête, l'auditeur a des points de repères qui lui permettent de pénétrer dans l'intimité de la pensée de Schubert, sans qu'il soit besoin de le guider plus précisément. Mais tout de même, comment ne pas mentionner la miraculeuse réapparition du thème de l'*Andante*, assez vite après le début du développement [à 9:37]. Voilà qui, cette fois, ne laisse pas de doute : du drame va aussi se jouer. Puis le fameux thème de l'*Andante* revient, superposé au deuxième thème de ce finale [à 13:13]. Cette géniale trouvaille de Schubert, qui donne à toute l'œuvre une unité confondante, n'est jouée que dans la version intégrale, puisqu'elle avait disparu avec la deuxième coupure. Voilà une raison de plus, et non des moindres, de

jouer la version originale. Malgré quelques éclaircies provisoires, la dimension tragique est omniprésente dans les sections qui suivent. Une dernière apparition du thème de l'*Andante* [à 19:19] nous tient en haleine, jusqu'au sublime jaillissement du majeur [à 19:50], véritable transfiguration qui nous réconcilie avec la vie.

### Les musiciens

**Robert LEVIN** n'est plus à présenter à ceux qui suivent les activités du *Palais des Dégustateurs*. Éminent musicologue mondialement réputé, il est « le » spécialiste de Mozart, dont il connaît la musique de façon intime et quasi exhaustive. Ses compétences de compositeur lui ont permis de finir de composer des œuvres inachevées de ce compositeur, qui pour plusieurs ont été enregistrées en première mondiale pour le Palais des Dégustateurs. Pianiste au jeu particulièrement jubilatoire, tout en finesse et extrêmement libre, il nous a déjà enchantés de plusieurs concerts, toujours en conjonction avec des enregistrements qui, tous ont obtenu le « Choc » de la revue spécialisée *Classica* : les fragments achevés pour piano et violon de Mozart (avec Gérard Poulet), deux trios (dont

l'un était inachevé) pour piano, violon et violoncelle de Mozart (avec Hilary Hahn et Alain Meunier) et les six partis pour clavier de Bach (qui a également obtenu le mythique Grand Prix International de l'Académie Charles-Cros). Lauréat de nombreux prix internationaux, **Noah BENDIX-BALGLEY** est actuellement un jeune trentenaire détenteur du poste qui marquerait l'apothéose de la carrière de tout violoniste confirmé : Premier violon solo de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, peut-être le meilleur orchestre du monde, et en tout cas celui qui est le plus chargé d'histoire. Cela ne l'empêche pas d'être un musicien de chambre très recherché ; il a été membre de plusieurs quatuors à cordes (Athlos, Miro), et participe aux côtés de très grands musiciens (Emanuel Ax, Colin Currie, Youri Bashmet, Gary Hoffman, Gidon Kremer, Lars Vogt...) aux Festivals de musique de chambre les plus prestigieux. Il a joué en soliste avec de nombreux orchestres à travers le monde. Son jeu, d'une sûreté technique absolue, d'une grande pureté stylistique et d'une sensibilité à la fois sobre et communicative, est étoffé de sa grande connaissance, à la fois comme interprète, comme compositeur et comme

pédagogue, de la musique Klezmer. Quant à **Peter WILEY**, son nom est à jamais associé à cette formation « piano, violon, violoncelle », puisque pendant dix ans il a été membre du Beaux-Arts Trio, avec lequel il a donné plus de mille concerts partout dans le monde. Après que ce trio légendaire, pour ne pas dire mythique, a cessé ses activités, il a rejoint un autre ensemble de chambre prestigieux : le Quatuor à cordes Guarneri. Avec ces deux formations, il a gagné le convoité Prix Grammy. Puis il a fondé un groupe « piano, violon, alto, violoncelle », l'Opus One Piano Quartet. Si son jeu, d'une extrême sensibilité, d'une attention permanente à ses partenaires et d'une solidité rassurante, en font un musicien de chambre idéal, qui par exemple participe au célèbre Festival de Marlboro depuis 1971, il a aussi une autorité naturelle qui lui a permis, dès l'âge de vingt ans, d'être violoncelle solo de l'Orchestre Symphonique de Cincinnati, et des moyens techniques qui en font un soliste auquel plusieurs orchestres ont fait appel. Il est également un pédagogue très recherché ; il a enseigné à l'University of Maryland, au Bard College Conservatory of Music, et depuis 1996 au Curtis Institute of Music.

C'est à l'occasion des concerts liés à cet enregistrement qu'ils ont tous les trois joué ensemble pour la première fois.

*Pierre Carrive*

### Quelques observations sur l'œuvre de Schubert et le final de l'op. 100

Aucun autre compositeur n'a créé une musique qui s'étende à ce point de l'innocence à la terreur. Certes, *Don Juan* de Mozart contient des pages étourdissantes qui sont bien loin de son esprit de grâce et d'élégance quotidienne ; mais les œuvres tardives de Schubert, telles le quatuor en sol majeur, *Le voyage d'hiver*, le quintette avec deux violoncelles et le présent trio, nous montrent un artiste qui contemple hardiment l'abîme du désespoir sans broncher, ce qui laisse l'auditeur stupéfait et écrasé. Les mouvements lents dudit quatuor, du trio en mi-bémol et du quintette constituent une vision épouvantée et accablante. On en sort frémissant, changé à tout jamais. Le final du trio en mi-bémol représente une aventure audacieuse. Son premier thème, ensoleillé et ingénu, ne laisse point deviner ce qui va survenir. L'exposition de cette énorme forme de sonate, dont le tout comprend 846 mesures (1076

en comptant la reprise de l'exposition !), propose (1) une musique dansante à  $\frac{6}{8}$  ; (2) un intermezzo mystérieux avec des notes répétées en tourbillon, à  $\frac{4}{4}$  ; (3) un retour au  $\frac{6}{8}$  d'une virtuosité vertigineuse ; (4) une reprise de l'intermezzo ; et enfin (5) une coda à  $\frac{6}{8}$  dans le caractère de la première section. Nous avons donc en tout un édifice A – B – C – B – A de 230 mesures, dont les barres de reprise feront une exposition de 460 mesures ! C'est alors que Schubert nous plonge dans un tout autre monde. Il ne s'agit pas d'un développement conventionnel – la partie centrale de la forme sonate. C'est bien plus que cela, c'est la pièce de théâtre dans la pièce propre, « the play within the play ». L'exposition ayant gagné si-bémol majeur – la dominante de la tonique mi-bémol – Schubert prend ce si-bémol, le degré le plus stable de la gamme, et le transforme dans celui qui est le plus volatile : la note sensible, devenant la-dièse qui nous amène à si mineur. (Il fera de même dans la partie centrale du deuxième mouvement du quintette avec deux violoncelles de 1828, pour aller de mi majeur à fa mineur.) C'est le désastre : il se passe quelque chose d'inouï. C'est la catastrophe inimaginable, c'est *Alice de l'autre côté du miroir*.

Schubert prend le temps que nous fassions face au désespoir ; arrivant avec une cadence en si mineur, Schubert fait résonner le thème principal du second mouvement, qui devient symbole de l'échec. Ce thème va paraître au bout du développement, de cette pièce dans la pièce, combinant le thème de l'intermezzo, qui joue un rôle principal dans cette immense partie du mouvement, avec le thème de deuil, encore en si mineur. La façon dont le thème de l'intermezzo paraît et disparaît est schizophrène, voire psychotique. Ce thème l'entendons-nous, ou est-ce un fantôme que nous nous imaginons ? Et cette même tonalité paraît au milieu du développement aussi, donc trois fois en tout. La défaite à la fin de cette terrible vision est totale. Schubert comment va-t-il regagner son ton principal ? Par le même stratagème qu'il a utilisé au début de cette partie : le si de la tonique de si mineur devient do-bémol, il descend un demi-ton à si-bémol et gagne ainsi mi-bémol mineur, en revenant sur ses pas comme Alice ! Quand mi-bémol mineur se transforme en mi-bémol majeur pour céder à la récapitulation, le soleil revient, et on pense avoir vécu un véritable cauchemar – qui reviendra dans

l'épilogue, où, confrontant de nouveau un destin funeste, Schubert laisse encore sonner une dernière fois le thème du second mouvement. Ce n'est qu'à la toute dernière minute qu'il nous sauvera. Nous croyons tout d'abord à peine à notre secours, mais c'est à la troisième répétition du soulagement que nous pouvons fêter la victoire de la vie sur la mort. Et que devient cette vision extraordinaire ? Influencé par ses amis, qui craignaient que le succès de l'œuvre ne soit menacé par son échelle trop vaste, Schubert coupe sauvagement son chef d'œuvre, supprimant (1) les barres de reprise (qui en résulte qu'on ne comprend qu'avec peine l'étendue de l'exposition), (2) une section du développement dont la suppression détruit la symétrie du discours, et, le plus grave, (3) la section où le thème du second mouvement est combiné avec celui de l'intermezzo – le point culminant du mouvement ! Ainsi la structure sera vandalisée : l'arbitraire du désordre triomphe sur l'architecture. La version originale, dont le manuscrit autographe sans coupures est préservé, ne fut publiée qu'en 1975. Nous laissons aux chers auditeurs de décider eux-mêmes. Notre enregistrement

présente les deux versions. Jamais Schubert n'a osé une vision dramatique de cette dimension, pas même dans sa grande symphonie en ut majeur. À nous de restituer son concept.

**Robert Levin**







Domaine Puig-Parahy



Direction artistique : Pierre Carrive et Marc Levent

Prise de son : Alain Gandolfi

Piano : Steinway / Bruno Prévalet (*Prévalet Musique*)

Tableau page 1 : Korin - [www.korin.ovipart.fr](http://www.korin.ovipart.fr)

Texte du livret : Pierre Carrive et Robert Levin

Graphisme : Alain Gandolfi

Enregistré du 12 au 16 décembre 2016 au Couvent des Jacobins,  
à Beaune.

Production Eric Rouyer / **Le Palais des Dégustateurs**

[lepalaisdesdegustateurs.com](http://lepalaisdesdegustateurs.com)

