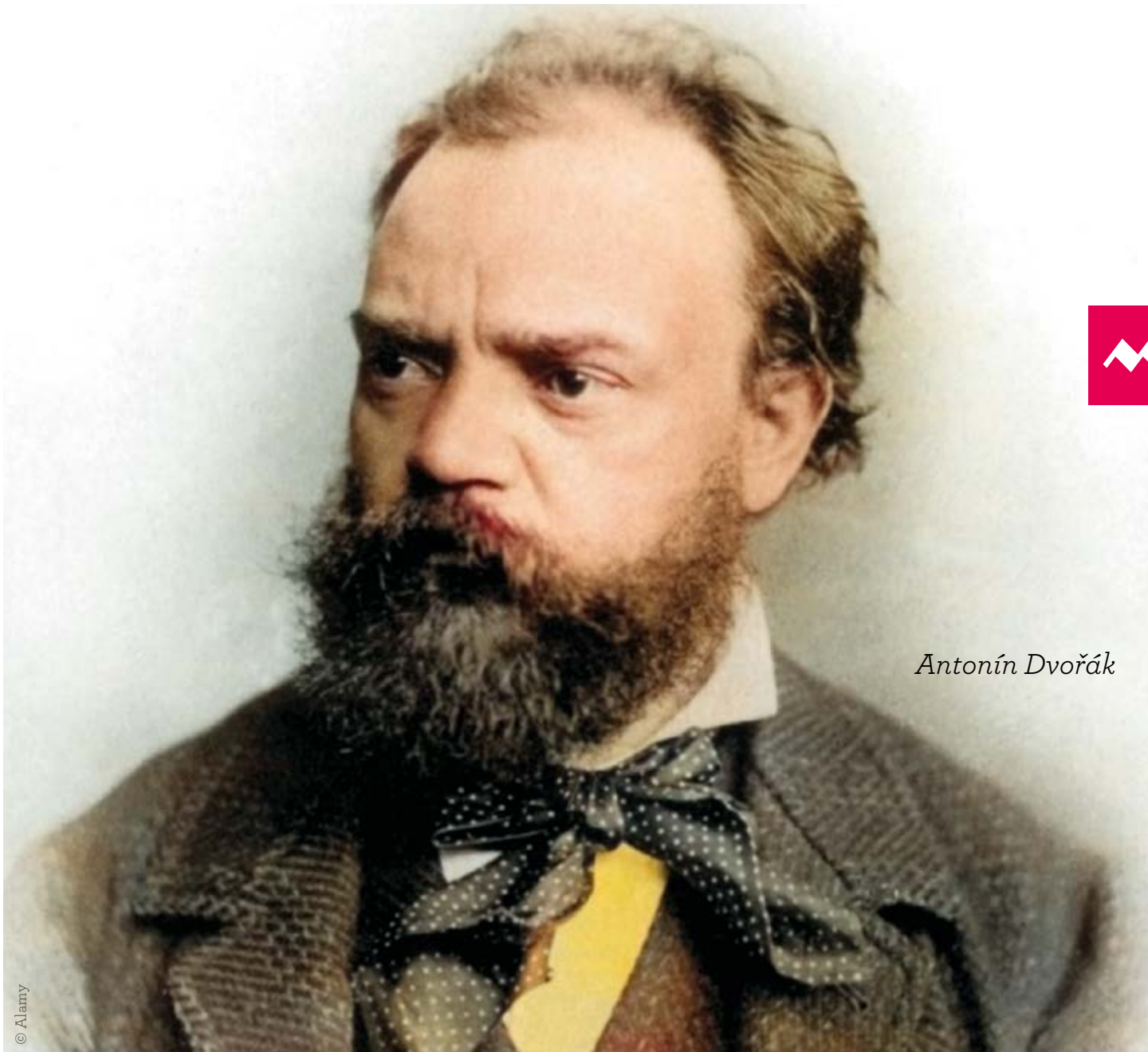




DUMKY

TRIO PASCAL

DVOŘÁK | SUK | SMETANA



Antonín Dvořák

© Alamy

ANTONÍN DVOŘÁK (1841–1906)

Trio avec piano n°4 « Dumky » Op. 90

1 1 – Lento maestoso – 3'58

2 2 – Poco adagio – 6'26

3 3 – Andante – 5'46

4 4 – Andante moderato – 4'47

5 5 – Allegro – 4'03

6 6 – Lento maestoso – 4'47

JOSEF SUK (1874–1935)

7 Élégie pour violon, violoncelle et piano Op. 23 – 5'46

BEDŘICH SMETANA (1824–1884)

Trio avec piano Op. 15 en sol mineur

8 1 – Moderato assai – 10'46

9 2 – Allegro ma non agitato – 7'48

10 3 – Presto – 9'03

Denis Pascal, piano

Alexandre Pascal, violon

Aurélien Pascal, violoncelle

ÉLÉGIE

Le mythe d'Orphée a désigné depuis la nuit des temps la musique comme l'expression supérieure de la douleur et des larmes. La catabase orphique semble être le ferment essentiel de l'inspiration des plus grandes pages de l'histoire de l'art, et particulièrement de la musique. Ces chefs-d'œuvre constituent la manifestation de nos plus hautes aspirations ; ils élèvent l'âme, transcendent ainsi les souffrances de l'arrachement, de la séparation et de la mort.

FR

Ainsi Jean Sébastien Bach et le sublime pouvoir consolatoire de sa musique, ou bien les opéras de Mozart et l'extraordinaire lumière dont il éclaire les moindres nuances des sentiments humains. La joie qui préside à leur création et à leur interprétation est une réponse à nos limites, un horizon toujours renouvelé, un effacement de la finitude. Elle fait des musiciens des voyants, poètes, témoins définitivement tournés vers la lumière.

Anabase et larmes de joie. Il n'y a donc aucune morbidité dans l'*Élégie* op. 23 de Josef Suk : sa douceur et la tranquille beauté de ré bémol majeur la place en complète opposition aux élégies françaises et russe, Suk — qui connaît l'ange de la mort — signe ici l'une des plages les plus limpides et lyrique du répertoire pour trio.

Aucune complaisance non plus dans les sublimes Dumka de Dvořák, ni même dans le vibrant trio op. 15 de Smetana, dont l'écriture fut dictée par le spectre d'une enfant perdue. Rien d'autre donc que de la joie et de la lumière. Nul n'est besoin pour le trio de pleurer l'interprétation de ces œuvres en un pléonasme expressif. Elles deviennent déchirantes seulement si la lumière les accompagne, et cette lumière est en partie l'intime joie de partager la beauté de la musique et non plus sa douleur.

Cette juste joie demeure, précieuse, intemporelle et éternelle, elle n'appartient à aucune nation, aucun pays ; elle n'appartient même plus au compositeur. Danses, Dumka, Berceuses et Marches, semblent contenir un message universel que chacun de nous recevra comme la réponse à sa recherche, un écho d'un lieu cher tel que nous le murmure Dvořák dans son op. 55 n°4 « Když mne stará matka zpívat učívala » (*Les chansons que m'apprenait ma mère*).

Denis Pascal



SMETANA, DVOŘÁK ET SUK, ILLUSTRATIONS DE L'ETHNO-ROMANTISME TCHÈQUE

Michel Fleury

L'affirmation, par la plupart des peuples européens, de leur identité propre, souvent bridée par leur appartenance à des états plus vastes et plurinationaux (empire d'Autriche-Hongrie, empire Russe, empire Ottoman, Suède, etc.), est un élément majeur de l'histoire de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle a abouti, en général, à l'indépendance de ces peuples, par des processus variés et au prix de convulsions conduisant à l'éclatement et à la fragmentation des ensembles politiques auxquels ces peuples étaient intégrés. L'agitation politique s'est reflétée dans les différentes disciplines artistiques : au premier chef, la littérature pour laquelle l'utilisation de la langue maternelle constituait le symbole de l'aspiration à l'indépendance, mais aussi les arts plastiques et également la musique. Cette dernière était, jusqu'aux années 1850, dominée par trois modèles : austro-allemand, italien, et, dans une moindre mesure, français (paradoxalement, l'Allemagne et l'Italie étaient alors morcelées sur le plan politique, et dans leur cas, l'éveil des nationalités allait se traduire par l'unification de leur peuple en un état unique). En musique, la recherche de l'identité nationale prit la forme d'une émancipation vis-à-vis des trois modèles dominants, qui ne coïncidaient pas forcément avec la domination politique dont chaque peuple entendait s'affranchir. C'est même la Russie, alors que son empire exerçait une domination politique sur plusieurs nations d'Europe orientale, qui fut la première à vouloir affirmer une identité musicale russe spécifique, donnant ainsi le coup d'envoi au mouvement d'émancipation de ce qu'on a appelé depuis les « Écoles nationales », et cela, dès les années 1840-1850, avec des compositeurs comme Glinka, Dargomyzhsky ou Sérov.

Affirmer l'identité nationale en musique

En musique, la manière la plus directe et la plus simple d'exprimer l'identité nationale passe par l'utilisation de la langue (musicale) maternelle, c'est-à-dire par le recours à des tournures harmoniques, mélodiques ou rythmiques issues du folklore afin de les substituer aux formules académiques stéréotypées fournies par les trois modèles dominants. Une affirmation complémentaire, plus profonde et plus subtile, résidait dans l'appropriation de l'un des trois modèles (principalement le modèle austro-allemand) afin d'exprimer des sentiments, des idées ou des événements caractéristiques de l'identité

nationale. Les musiciens des Écoles nationales ont eu recours à l'utilisation simultanée de chacune des deux voies, dans des proportions variables : ainsi toutes les gradations existent, entre un nationalisme plus formel et extérieur affirmé par des emprunts au folklore, et celui, plus profond, visant à donner à des sentiments imprégnés de l'esprit national une expression plus universelle au moyen d'un langage musical plus international et donc conforme à l'un des trois modèles dominants. De la sorte, encore dans le cas de la Russie, il est possible d'opposer les musiciens du Groupe des Cinq (Rimski-Korsakov, Borodine) aux « cosmopolites » (Rubinstein, Tchaïkovski) : les deux tendances ont manifesté leur identité russe, plus agressivement pour le Groupe des Cinq délibérément folklorisant, plutôt en esprit pour les « cosmopolites » attachés aux formes classiques allemandes dans lesquelles ils ont coulé une inspiration reflétant des sentiments et des idées propres à l'âme de leur patrie.

Cette dichotomie se retrouve dans l'École tchèque, qui s'est constituée une vingtaine d'années après l'École russe. Bedřich Smetana (1824-1884) relèverait ainsi davantage de la première tendance, et montre d'ailleurs une prédilection marquée pour la musique à programme, la musique descriptive ou l'opéra, avec l'influence prédominante du courant de la « musique de l'avenir » (Wagner et surtout Liszt), comme en témoignent l'opéra *Dalibor* ou le cycle de poèmes symphoniques intitulé *Ma Patrie*, dont fait partie le célèbre poème symphonique *La Moldau*. Au contraire, Antonín Dvořák (1841-1904) illustrerait plutôt la seconde tendance ; il a exprimé son identité tchèque au moyen des techniques et des formes musicales traditionnelles germaniques, qu'il s'est totalement assimilées ; son modèle sur le plan formel et technique est Brahms, qu'il a égalé dans le domaine de la symphonie et dans celui de la musique de chambre, alors que son abondante veine mélodique, fraîche et fluide, le situe dans la descendance de Mozart et de Schubert. Cette différence se retrouve dans la vie des deux hommes : Smetana, nationaliste affiché, a milité contre la domination autrichienne, alors que Dvořák, nationaliste en esprit, s'est accommodé de la domination sur l'Europe entière des formes classiques et du Romantisme germanique, se bornant à exprimer son identité slave par l'insertion dans les formes héritées de Beethoven et de Brahms des mélodies et des danses paysannes comme la *dumka*, le *furiant* ou la *skockna*. Des pages importantes telles que la 6^e et la 7^e symphonies, le trio avec piano n°3 en fa mineur ou le quintette avec piano, composées au début des années 1880, concrétisent cette assimilation. L'émancipation complète viendra au cours des trois années passées aux États-Unis, la célèbre *Symphonie du Nouveau monde* ou le *Quatuor américain* confirmant ses affinités avec les traditions folkloriques, celles glanées outre Atlantique se conjuguant alors avec l'hérédité slave en un langage d'une étonnante souplesse et d'une mélodieuse et irrésistible séduction. Délibérément traditionnaliste, il est parvenu, en sa maturité, à un langage musical beau, charmeur, savamment élaboré, dont la polyphonie très « vocale » met bien en valeur chaque voix instrumentale (pupitres de l'orchestre ou voix d'un ensemble de chambre), capable

de recréer un véritable folklore imaginaire complétant l'inspiration déjà tchèque « en esprit » de sa musique. En cela, il est une remarquable illustration de l'« ethno-romantisme », manifestation suprême des Écoles nationales en leur stade le plus abouti, telle que l'a défini et étudié Paul Gilbert Langevin (*Musiciens d'Europe*, La Revue musicale, 1986).

Le trio *Dumky* : un chef d'œuvre de l'ethno-romantisme tchèque

Le trio pour piano et cordes n°4, *Dumky*, op. 90 (1891) constitue un sommet particulièrement emblématique de l'ethno-romantisme tchèque. « Dumka » est un terme musical d'origine ukrainienne, diminutif de « дума » (littéralement « pensée »), qui désigne une ballade slave de style épique, d'un caractère en général songeur ou mélancolique. Ce vocable recouvre plusieurs significations : une pièce pensive ou rêveuse (une « Rêverie » au sens schumanien), susceptible de brusques sautes d'humeur (l'âme slave si versatile), à la façon d'une ballade ou de soudaines animations sur des rythmes de danse. La célèbre *Dumka* pour piano de Tchaïkovski illustre bien le caractère instable, éminemment slave, de ce type de morceau. De même, Dvořák s'approprié cette forme, dont l'origine slave est en accord avec son projet d'une musique tchèque « en profondeur », et l'adapte à son romantisme spécifique. Par ailleurs, substituer une séquence de telles *dumky* aux types de mouvements habituels traduit la volonté de composer une œuvre pour une formation de trio échappant à la forme sonate : une libre improvisation dont les humeurs capricieuses se moulent sur des profils mélodiques slavissants. Intervalles irréguliers, balancement constant majeur/mineur et fréquents changements de tempos introduisent dans la composition la spontanéité et l'imprévu de la vie. Le développement traditionnel du mouvement de sonate est esquivé par la répétition et l'alternance tension/détente ; à l'écoute, on conserve pourtant l'illusion d'une forme sonate si bien que certains ont même proposé la découpe suivante : les trois premières *dumky* regroupées pour constituer un premier mouvement en forme de ballade ; la quatrième tenant lieu de mouvement lent ; la cinquième jouerait le rôle d'un scherzo et le *Lento maestoso* de la dernière, en ut mineur, serait un rondo brahmsien. Il est peut-être préférable de jouer et d'écouter cette œuvre comme un vaste poème improvisé par un barde slave, en étant attentif aux traits spécifiques de chacune de ses strophes. La première (en mi mineur) propose un éventail exhaustif des possibilités expressives offertes par une *dumka*, avec ses alternances d'élans animés et d'épisodes lyriques lents. Dans la seconde (ut dièse mineur), prédominent les teintes sombres et le tempo lent, qui s'anime à deux reprises sur un air de danse. La troisième pièce contraste par son caractère lumineux : la phrase sereine du piano reprise par ses protagonistes qui l'animent jusqu'à un *Vivace* culminant sur un tutti ; la reprise aboutit cette fois à un épisode plus détendu, en forme de mouvement perpétuel. Dans la quatrième, une magnifique cantilène s'apparentant tantôt à une berceuse, tantôt à une élégie, alterne à trois reprises

avec un scherzo vif et léger avant de conclure sur une danse exubérante et un rappel de la berceuse élégiaque. La cinquième rompt avec la précédente par son rythme insistant et son agitation. Le thème énergique du début cède la place à une idée plus tendre et plus enjouée ; il se dégage une sorte de brutalité de son rythme rude et de ses harmonies sombres. La dernière dumka conclut et boucle le cycle en revenant à la forme et au sentiment de la première pièce. Le thème pathétique du grave *Lento* initial contraste avec un épisode rapide, et le caractère du morceau fait alterner sauvagerie et douce expressivité. La coda est une déploration large et pleine d'effet.

Au total, il émane du Trio *Dumky* un charme intense, qui tient pour une large part à ses inflexions populaires. La couleur sonore change d'un morceau à l'autre et dénote une science magistrale des possibilités de chaque instrument. L'importance accordée aux riches sonorités du violoncelle, d'un bout à l'autre, s'accorde bien avec l'atmosphère de l'œuvre.

Le trio de Smetana à la mémoire de sa fille bien aimée

Dvořák était un homme d'une nature solide, en profond accord avec lui-même, dont l'œuvre reflète la foncière bonté et l'inébranlable optimisme. Le tempérament tourmenté de Smetana, au contraire, fut mis de surcroît à l'épreuve par la vie : il perdit en bas âge trois des quatre filles que lui avait données sa première femme, cette dernière mourant peu après de la phtisie ; son second mariage avec une femme beaucoup plus jeune s'avéra malheureux ; il fut frappé de surdité vers 1875 ; enfin, atteint d'une démence sénile vraisemblablement occasionnée par la syphilis, il dut être interné dans un asile d'aliénés où il mourut peu après. Nationaliste déterminé, d'ailleurs engagé en 1848 dans la révolte contre l'État autrichien, il le fut également dans ses œuvres, principalement dans celles composées à partir des années 1870, tout particulièrement le cycle de six poèmes symphonique *Ma Patrie* (1874-1882), le *Premier quatuor* intitulé « De ma vie » (1876) ou l'opéra *Libuše*. La rencontre de l'œuvre de Liszt, devenu bientôt un ami et un soutien, fut déterminante pour ces orientations nationalistes. Auparavant, il avait subi l'influence de la musique allemande : Mozart pour qui il avait une religion, puis Beethoven et Schumann. C'est la marque de ce dernier qui domine dans sa seule œuvre de musique de chambre importante en dehors du quatuor n°1, le très beau trio avec piano en sol mineur (1855). Le commentaire qui suit se fonde sur l'excellente analyse qu'en donne Walter Willson Cobbett (*Panorama (Survey) encyclopédique de la musique de chambre*, OUP, 1929, pp. 425 - 427).

L'œuvre est dédiée « à la mémoire de notre fille aînée Bedriska (Frédérique), dont le rare talent pour la musique nous a tant ravis et que la mort nous a arrachée trop tôt, à l'âge de quatre ans et demi. » Elle

fut écrite sous l’emprise du chagrin occasionné par cette disparition. Elle comporte trois mouvements : *Moderato assai* ; *Allegro ma non agitato – Andante maestoso* ; Final, *Presto – Moderato assai*. Au début du premier mouvement, le violon, sans accompagnement, présente sur la corde de sol le thème principal teinté de mélancolie, bientôt rejoint par le violoncelle (contre-phrase en mouvement contraire), soutenus par les accords du piano, jusqu’à un bref climax de ce dernier, qui énonce la tête du thème, fortissimo. Le second thème entre au violoncelle et se poursuit au violon ; il fait l’effet d’un souvenir chaleureux et tendre. Au départ, sa tendresse est voilée. Mais elle se fait jour dans un épisode *pianissimo*, au cours duquel l’évocation de l’enfant, telle qu’elle était lorsqu’elle était vivante, semble pour un temps dissiper le chagrin. Dans ce passage, le violoncelle réitère une douce figuration en balancement, sous des phrases longuement étirées du violon, le piano accompagnant leur ensemble par de légers accords. Le piano présente alors une version en force du premier thème, en octaves, sur laquelle conclut l’exposition. Dans le développement, après un conflit des idées principales, la musique s’établit en la majeur. Ici intervient un passage piano dont on a suggéré qu’il représentait un message murmuré par l’âme de l’enfant tant aimée, auquel Smetana répondait lui-même par un récitatif du piano. Après quoi s’ensuit la réexposition, avec des modulations passagères nombreuses, le retour en sol mineur débouchant sur une conclusion vigoureuse et morose.

Pour Nejedli, spécialiste de Smetana, le second mouvement (un scherzo) serait un portrait musical de Frédérique, de temps à autre obscurci par l’ombre de la mort. Les deux instruments à cordes exposent le premier thème à l’unisson. Ils parcourent la gamme mineure alternativement du grave à l’aigu et inversement, s’interrompant de temps à autre pour de gracieuses imitations entre les parties. Il y a deux interludes (ou trios : les interludes de tempo moins vif destinés à introduire de la variété dans le cours précipité d’un scherzo sont également désignés sous le vocable de « trio ») : le premier, un *Andante* en ré mineur, est basé sur un motif tendre et enveloppant. Le second (*Maestoso* en mi bémol majeur) se distingue par un motif empreint de dignité. Le piano accompagne la déploration des cordes par un dessin rythmique plein de gravité. On dirait que la mort entoure la silhouette de l’enfant d’une étrange solennité. Cela confère un caractère encore plus poignant au premier thème presque enjoué du début, lorsqu’il revient pour conclure ce *Scherzo doloroso*.

Au début du Final (*Presto*), les nuages se dissipent sur le motif d’ouverture plein d’énergie. Le piano prend le relais avec des figurations d’arpèges persistantes, interrompues par l’élan du début et par des pizzicati des cordes. Après une répétition complète de ce premier thème sur une pédale du piano, un nouveau thème, à caractère d’hymne, entre au violoncelle, *Meno presto, tranquillo assai*, sur une mesure à 2/4. Le violon s’en empare bientôt, les deux instruments à cordes le traitant ensuite en imitations,

le piano tissant autour ses arpèges en un accompagnement plein de légèreté. Ces deux thèmes sont repris comme il est dû, pour aboutir à une nouvelle idée (*Grave, quasi marcia*). C'est une procession funèbre qui passe devant nous, dans l'écho d'un glas. Ce bref épisode constitue le sommet d'intensité de la tragédie. Un retour du premier thème plein d'élan, et une référence au motif hymnique servent de conclusion.

Josef Suk, le fils spirituel de Dvořák

Dans le sillage de ses deux aînés, Josef Suk représente le sommet absolu de l'ethno-romantisme tchèque. Élève de Dvořák, il en est le fils spirituel. Il devint aussi son gendre, ayant épousé sa fille Otilia. La mort de cette dernière en 1905 l'a durablement marqué au moment où sa carrière de violoniste, professeur et compositeur s'ouvrait sous les auspices les plus favorables, ce dont témoigne le grandiose et très cinématographique poème symphonique *Prague*, célébrant la glorieuse histoire de la vieille cité. Il surmonte cette crise, qui lui inspire la sombre et macabre symphonie *Asraël*, par la retraite au sein d'une nature consolatrice, au plein apogée de sa maturation et de ses beautés (l'été), qui lui apporte l'apaisement et lui dicte l'admirable et impressionniste symphonie panthéiste du *Conte d'été* op. 29 (1909), dont l'hédonisme à la fois spiritualisé et séducteur fait son chef d'œuvre absolu. Ses deux dernières fresques symphoniques, *Maturation* (1917) et *Épilogue* (1933), affirment sa foi en une sérénité atteinte au terme d'une longue maturation, durement acquise au prix des tribulations de la vie. Leur écriture ultra-chromatique, jointe à un travail polyphonique aussi intense que subtil, montre une audace sans équivalent dans la musique tchèque de cette époque, qui peut dérouter à la première audition.

Remontant à 1902, l'*Élégie* pour piano et cordes op. 23 témoigne déjà de la profonde réceptivité de l'auteur vis-à-vis de l'idée de la mort. Elle était destinée à une cérémonie à la mémoire de Julius Zeyer, écrivain pour une légende dramatique duquel Suk avait écrit une musique de scène (*Raduz et Mahulena*, 1900), finalement adaptée en une suite symphonique intitulée *Conte* op. 16. Initialement écrite pour violon, violoncelle, harmonium, quatuor à cordes et harpe, elle fut remaniée pour une formation de trio pour piano et cordes, portant le sous-titre « Sous l'impression de Vysehrad, poème de Zeyer ». Ce chant funèbre (není) est en trois parties. Une première strophe, d'un sentiment assombri, est confiée aux deux instruments à cordes. Dans la seconde (la procession funèbre), le piano contribue largement à la solennité et à l'ampleur du discours. Dans la troisième, le thème élégiaque s'élève dans des registres de plus en plus élevés au violoncelle, porté par le contre-chant du violon et les accords du piano. Cette œuvre brève et émouvante contient en germe tous les ingrédients des vastes compositions sépulcrales de la maturité.

TRIO PASCAL

DENIS PASCAL, piano
ALEXANDRE PASCAL, violon
AURÉLIEN PASCAL, violoncelle

Chez les Pascal, la musique se pratique en famille. On ne présente plus le père, Denis Pascal, pianiste d'exception tant en soliste qu'en partenaire apprécié de musique de chambre, qui a mis en route un cycle d'enregistrements de Schubert pour le label La Música, et professeur parmi les plus estimés du Conservatoire National Supérieur de Paris.

Les mélomanes connaissent aussi déjà bien son fils Aurélien Pascal, l'une des étoiles les plus brillantes de la nouvelle génération du violoncelle français, qui a triomphé au Concours International Feuermann en 2014 à la Philharmonie de Berlin en remportant le Grand Prix, le Prix Spécial du Public et le Prix de la meilleure interprétation du concerto d'Ernst Toch — entre autres ! — et qui se produit aujourd'hui dans le monde entier en soliste avec les orchestres les plus prestigieux. Il a livré en 2019 un CD « All'Ungarese » pour le label La Música unanimement salué par la critique, récompensé d'un CHOC de Classica et d'un Diapason Découverte.

Mais la famille compte aussi un violoniste, Alexandre Pascal, d'un an l'aîné d'Aurélien, révélation Classique ADAMI et lauréat de la Fondation Banque Populaire, qui a pour sa part travaillé auprès d'Olivier Charlier au Conservatoire National Supérieur de Paris avant de se perfectionner avec Augustin Dumay à la prestigieuse Chapelle Reine Elisabeth, et qui se produit désormais dans les salles et festivals les plus réputés.

En 2021 paraît chez le label La Música le premier enregistrement du Trio Pascal, consacré aux Trios n°1 op. 99 et n°2 op. 100 de Schubert. Cet enregistrement démontre à merveille comment les liens familiaux unissant ces trois instrumentistes d'exception suscitent une complicité et une osmose musicale à nulles autres pareilles. En 2024, le Trio Pascal s'associe avec le jeune contre-ténor Paul Figuier pour un album de créations contemporaines, « Anima Mea ».



Alexandre Pascal, violon



Denis Pascal, piano



Aurélien Pascal, violoncelle

ELEGY

From time immemorial, the Orpheus myth has identified music as the supreme expression of suffering and tears. Orphic katabasis seems to be the essential catalyst that inspired the greatest works in the history of art, especially music. These masterpieces are the manifestation of our highest aspirations, uplifting the soul and transcending the wrench of parting, the suffering of separation, the anguish of death.

EN

Hence the sublime power of Johann Sebastian Bach’s music to bring solace, or Mozart’s operas shedding an extraordinary light on the slightest nuances of human feelings. The joy that attends their creation and their performance is a response to our limitations, a horizon constantly renewed, an erasure of finitude. It turns musicians into seers, poets, witnesses, their eyes finally and forever turned to the light.

Anabasis and tears of joy. So there is nothing morbid about Josef Suk’s *Elegy* op. 23: its gentleness and the untroubled beauty of D flat major set the piece in complete opposition to French or Russian elegies. Suk — familiar with the angel of death — has written one of the most limpid and lyrical pieces in the piano trio repertoire.

There is no trace of indulgence, either, in Dvořák’s sublime *dumky*, or even in Smetana’s poignant *Trio* op. 15, which was dictated by the ghost of a lost child. Nothing, then, other than joy and light. So no need for the trio to weep their performance of these works in a surfeit of emotion. They are heartbreaking only if light attends them, and that light is in part the inner joy of sharing the music’s beauty, not just its pain.

That measured joy remains, precious, timeless and eternal; it belongs to no nation, to no country, no longer even to the composer. Dances, *dumky*, lullabies and marches all seem to contain a universal message that each of us will receive as the answer to our quest, an echo from a place dear to the heart, as Dvořák murmurs to us in his op. 55 no. 4 “Když mne stará matka zpívá učívala” (*Songs My Mother Taught Me*).

Denis Pascal

SMETANA, DVOŘÁK AND SUK, ILLUSTRATIONS OF CZECH ETHNO-ROMANTICISM

Michel Fleury

During the second half of the 19th century most peoples of Europe began to assert an individual identity often stifled by their membership of larger groupings of multiple nationalities, such as the Austro-Hungarian, Russian or Ottoman empires, or Sweden. A key feature of that period's history, it generally culminated in those peoples gaining their independence after various processes and at the expense of convulsions that resulted in the splintering and fragmentation of the political entities of which they had been a part. The political turmoil was reflected in the arts, especially literature, where use of the mother tongue was a symbol of the aspiration for independence, but also in the visual arts and in music. Until the 1850s, music was dominated by three models: Austro-German, Italian and, to a lesser extent, French. (It is a paradox that Germany and Italy were politically fragmented, and that in their case the emergence of a sense of nationhood led to the unification of their people in a single state.) In music, the quest for national identity took the form of emancipation from the prevailing model, which did not necessarily coincide with the political domination from which the various peoples sought release. Indeed, at a time when the Russian empire held sway over several eastern European countries, it was in Russia that the first attempts to assert a specific musical identity were made. Starting in the 1840s, they set off the movement, led by composers like Glinka, Dargomyzhsky and Serov, which has since become known as the National Schools.

Asserting national identity in music

The simplest and most direct way of expressing national identity in music is by using the native musical language, i.e. harmonic, melodic or rhythmic elements taken from folk traditions, in place of the stereotypical academic formulas provided by the three dominant models. A complementary, deeper and more subtle alternative lay in using one of the three models (mostly the Austro-German one) to convey feelings, ideas or events typical of or associated with the national identity. National School composers took advantage of both options simultaneously, in varying proportions. As a result the entire spectrum is covered, from a more formal, open nationalism expressed in borrowings from the folk tradition, to a

more profound form that seeks to give feelings imbued with national spirit more universal expression through a more international language consistent with one of the dominant models. Taking Russia as an example, the Five (Rimsky-Korsakov, Borodin, Balakirev, Mussorgsky, Cui) can be contrasted with the more cosmopolitan composers such as Tchaikovsky and Rubinstein. Both groups proclaimed their Russian identity, the Five more aggressively, openly advertising their affinity with folk tradition, the cosmopolitans more in spirit, embracing classical German forms into which they poured feelings and ideas inspired by the soul of their fatherland.

The same dichotomy can be found in the Czech school, which emerged twenty years or so after the Russian school. Bedřich Smetana (1824-1884) belongs more to the first tendency and shows a clear predilection for programme music, descriptive music and opera. His chief influence was “music of the future” (Wagner and above all Liszt), demonstrated in his opera *Dalibor* and the cycle of symphonic poems *Ma Vlast*, including the well-known *Vltava*. Anton Dvořák (1841-1904), in contrast, is more typical of the second tendency. He expressed his Czech identity using the musical techniques and forms typical of the Germanic style, which he had thoroughly assimilated. In formal and technical terms his model was Brahms, whom he equalled in the realm of symphonic and chamber music, while his fresh and easy melodic fluency recalls Mozart and Schubert. That difference is apparent in the two men’s lives: Smetana, a declared nationalist, militated against Austrian domination, while Dvořák, a nationalist in spirit, was prepared to accommodate the Europe-wide domination of classical forms and German romanticism, expressing his Slav identity by incorporating peasant tunes and dances like the *dumka*, *furiant* or *skočná* into the forms inherited from Beethoven and Brahms. The assimilation is complete in major works like the *Sixth* and *Seventh Symphonies*, the *Piano Trio no. 3 in F minor* and the *Piano Quintet*, composed in the early 1880s. Full emancipation was achieved during the three years Dvořák spent in the United States: the famous *New World Symphony* and the *American Quartet* confirm his affinities with folk traditions. In those works, combining his gleanings from America with his Slav inheritance, he creates an astonishingly supple language, tuneful and irresistibly attractive. Consciously cleaving to traditional methods, in his maturity he attained a beautiful, charming, skilfully worked-out musical language whose very vocal polyphonic style highlights each instrumental voice (sections of an orchestra or parts of a chamber ensemble), capable of conjuring up an imaginary folklore to complement his music’s already Czech-infused inspiration. To that extent he is a remarkable illustration of ethno-romanticism, the supreme manifestation of the National Schools at their apogee, as defined and explored by Paul-Gilbert Langevin (*Musiciens d’Europe*, La Revue Musicale, 1986).

The *Dumky* trio: a masterpiece of Czech ethno-romanticism

The *Piano Trio no. 4, op. 90 (Dumky)*, composed in 1891, is a particularly iconic example of Czech ethno-romanticism. *Dumka* is a musical term of Ukrainian origin. Literally meaning “thought”, it is a diminutive of *duma*, a Slavic epic ballad, generally thoughtful or melancholic in character. The term is relatively broad in application: it can refer to a piece that is pensive or dreamy (a Schumannesque *Reverie*), prone to abrupt changes of mood (the Slav soul is so mutable), in the manner of a ballad, or suddenly enlivened by dance rhythms. Tchaikovsky’s famous *Dumka* for piano is a good illustration of the unstable, typically Slav character of this kind of piece. Dvořák likewise took the *dumka*, whose Slavic origin was consistent with his plan for a deeply Czech style of music, and adapted it to his own particular brand of romanticism. Replacing the usual movements with a set of *dumky* reflects the composer’s intention to write a trio that eschews sonata form, preferring a free improvisation whose capricious moods are moulded to fit Slavlike melodic figures. Irregular intervals, frequent tempo changes and constant shifts between major and minor introduce the spontaneity and unpredictability of life into the composition. Dvořák alternates between tension and relaxation to sidestep the traditional development section of a sonata movement. Yet on hearing the piece the illusion of sonata form persists, to the extent that some commentators have even suggested the following division: the first three *dumky*, grouped, make a first movement in ballad form, the fourth serves as a slow movement, the fifth as a scherzo and the *Lento maestoso* of the last, in C minor, is a sort of Brahmsian rondo. However, it may be preferable to perform and listen to the work as a long poem improvised by some Slavic bard, paying attention to the particular features of each stanza. The first, in E minor, runs the whole gamut of expressive possibilities afforded by a *dumka*, alternating lively passages with slow, lyrical episodes. Dark colours and a slow tempo predominate in the second, in C sharp minor, twice livened up by a dance tune. The luminous third piece comes as a contrast: the serene piano melody is taken up by the other instruments, which quicken it into a *Vivace* that culminates in a tutti, the recapitulation this time ending in a more relaxed episode with a perpetual motion motif. In the fourth, a magnificent cantilena, now lullaby, now elegy, alternates three times with a light, bright scherzo before ending with an exuberant dance and a reminder of the elegiac lullaby. The fifth, with its insistent rhythm and agitation, marks a break. The energetic first theme gives way to a more tender and playful motif; a sort of brutality emerges from its rough rhythm and dark harmonies. The last *dumka* concludes the cycle with a return to the form and atmosphere of the first. The pathos of the initial *Lento* contrasts with a fast passage and wildness alternates with gentle expressiveness throughout the piece, which culminates in an expansive and striking lamentation.

The irresistible appeal of the *Dumky* Trio owes much to its popular cast. The colours change from one *dumka* to the next, demonstrating complete mastery of each instrument's possibilities. The importance placed on rich cello sound from start to finish is entirely consistent with the overall atmosphere of the piece.

Smetana's Trio in memory of his beloved daughter

Dvořák was a man of robust character and profound integrity whose music reflects his fundamental goodness and unshakeable optimism. In contrast, Smetana's tormented temperament was further tested by the events of his life. Three of the four daughters given him by his first wife died at an early age and she, suffering from tuberculosis, followed them not long after; his second marriage, to a much younger woman, was unhappy; he went deaf in 1875; and finally, suffering from senile dementia probably caused by syphilis, he was interned in a mental institution and died shortly afterwards. A fierce nationalist who took part in the revolt against the Habsburg authorities in 1848, his patriotic fervour also shines through in his works, especially those composed in the 1870s and after, above all the cycle of six symphonic poems *Ma Vlast* (1874-1882), the first string quartet entitled *From My Life*, and the opera *Libuše*. The works of Liszt, who soon became a friend and supporter, had a decisive influence on his nationalist bent. Before that he had been influenced by German music: that of Mozart, for whom he had a religious devotion, then Beethoven and Schumann. It is the latter whose hallmark is to be found in Smetana's only major chamber music work apart from the first string quartet, the very lovely G minor piano trio (1855). The following commentary draws on the excellent analysis by Walter Willson Cobbett in his *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, OUP, 1929, 2nd ed., Vol. II, pp. 425-427).

The work is inscribed "in memory of our eldest child Bedřiška (Frederica), whose rare musical talent gave us such delight; too early snatched from us by death at the age of 4½ years". Composed in the throes of grief, it is in three movements: *Moderato assai*; *Allegro ma non agitato – Andante maestoso*; *Finale, Presto – Moderato assai*. At the start of the first movement the violin, unaccompanied, presents the melancholy chief theme on the G string, soon joined by the cello with a counter-phrase in contrary motion accompanied by sustained chords on the piano, leading to a short climax as the piano repeats the opening theme *fortissimo*. The second subject enters on the cello and is continued on the violin, the expression of a warm and tender memory. At first its tenderness is overshadowed. But the feeling grows brighter in a *pianissimo* section, in which the thought of the child as she was in life seems momentarily to efface grief. Here the cello reiterates a soft, rocking figure against long-drawn phrases for the violin, while the piano is occupied with a light chord-accompaniment. Presently the piano introduces a forcible

version of the first subject, in octaves, which closes the exposition. In the working-out, after a conflict of the main ideas, the music settles down into A major. Here occurs a *piano* passage which has been held to suggest an utterance from the spirit of the beloved child to which, in a solo recitative for piano, Smetana himself makes answer. After this, recapitulation follows, with various transitory modulations, returning to G minor for a vigorous and somewhat gloomy ending.

Nejedlý, an authority on Smetana, considers that the second movement (a scherzo) evokes the image of Frederica, darkened at times by the shadow of death. The strings state the opening theme in unison, moving up and down the minor scale, breaking from time to time into graceful imitations in the various parts. The movement has two *alternativos* (or trios, as the slower interludes that introduce variety into the scurry of a scherzo are also known). The first (*andante*, in D minor) has a tender, clinging motif, while the second (*maestoso*, in E flat major) is full of dignity. The grave, rhythmic movement of the piano accompanies the lament of the strings, as though death had surrounded the memory of the child with an unfamiliar solemnity. This gives an added poignancy to the half-playful opening theme when it recurs at the close of this *Scherzo doloroso*.

The clouds lift at the beginning of the Finale (*Presto*), its opening bars full of energy. The piano continues with persistent arpeggio figures, broken by the return of the initial motif and by occasional pizzicati from the strings. After a full repetition of the opening subject over a pedal on the piano, a new, hymn-like theme enters on the cello, marked *meno presto, tranquillo assai, 2/4*. The violin takes over the theme, which is continued by both stringed instruments, in imitation, the piano weaving a light arpeggio accompaniment. The two themes are duly recapitulated, leading into a new idea (*Grave, quasi marcia*). A funeral procession passes by, in the echo of tolling bells. The episode is brief, but it is the climax of the tragedy. A return to the energetic first subject and a further reference to the hymn-like theme bring the trio to an end.

Josef Suk, Dvořák's spiritual son

Following on from his two predecessors, Josef Suk stands at the pinnacle of Czech ethno-romanticism. A pupil of Dvořák, Suk was also his spiritual heir and became his son-in-law after marrying his daughter Otilie. Her death in 1905 left a lasting scar just as his career as a violinist, teacher and composer was taking off – witness the large-scale and highly cinematographic symphonic poem *Praga* (1904), celebrating the Czech capital's glorious history. Otilie's death inspired his dark and macabre *Asrael Symphony*, but he was able to weather the crisis by retreating into nature at its ripest and most beautiful, in summer. The

solace he found there led to the admirable and impressionist *A Summer's Tale* op. 29 (1909), a pantheist tone poem whose spiritualised yet seductive hedonism makes the work his undisputed masterpiece. His last two symphonic poems, *Ripening* (1917) and *Epilogue* (1933), affirm his faith in a serenity achieved after long maturing, wrought from the tribulations of life. Their highly chromatic style, combined with polyphonic writing as intense as it is subtle, show a boldness unparalleled in Czech music of the time that the listener may find confusing on a first hearing.

Dating back to 1902, the *Elegy* for piano and strings op. 23 already shows how receptive the composer was to the idea of death. It was written for a ceremony to commemorate Julius Zeyer, the author of a dramatic legend for which Suk had provided incidental music (*Radúz and Mahulena* (1900)), finally adapted as an orchestral suite entitled *Fairy Tale* op. 16. The *Elegy*, subtitled "Under the Impression of Julius Zeyer's Vyšehrad", was initially intended for violin, cello, harmonium, string quartet and harp but was subsequently re-scored for piano trio. A funeral lament, it is in three parts. The first section, sombre in mood, is given to the two stringed instruments. In the second, a funeral procession, the piano contributes significantly to the solemnity and breadth of the musical language. In the third, the elegiac theme rises higher and higher in the cello register, supported by a violin counter-melody and piano chords. A short but moving piece, it contains the seeds of all the great sepulchral compositions of Suk's maturity.

TRIO PASCAL

DENIS PASCAL, piano

ALEXANDRE PASCAL, violin

AURÉLIEN PASCAL, cello

Music is a family affair in the Pascal household. Denis Pascal, the father, needs no introduction. An accomplished solo pianist and valued chamber music partner, he has embarked on a cycle of Schubert recordings for La Música and is one of the most highly regarded teachers at Paris National Conservatoire.

Music lovers are also familiar with his son Aurélien Pascal, one of the brightest stars in the new generation of French cellists. Having triumphed at the 2014 Feuermann International Competition in Berlin, winning the Grand Prize, the Special Audience Prize and the prize for the best performance of Ernst Toch's concerto, he now performs as a soloist with leading orchestras worldwide. In 2019 he released a CD titled *All'Ungarese* for La Música to unanimous critical acclaim.

The family also includes a violinist, Alexandre Pascal. A year older than Aurélien, he was named an outstanding classical music talent by French performers' rights body Adami and was a grantholder of the Banque Populaire Foundation. A student of Olivier Charlier at Paris National Conservatoire, he perfected his skills with Augustin Dumay in the prestigious Queen Elisabeth Music Chapel programme and now performs at the most prestigious venues and festivals.

The Trio Pascal's first recording, of Schubert's Trios no. 1 op. 99 and no. 2 op. 100, released on the La Música label in 2021, is a wonderful demonstration of how the family ties between these three exceptional musicians create a complicity and musical osmosis like no other. In 2024, the Trio Pascal teamed up with the young counter-tenor Paul Figuier to record *Anima Mea*, an album of new music by contemporary composers.

LES AUTRES DISQUES DU TRIO PASCAL DISPONIBLES



la  música

www.lamusica.fr

Enregistrement du 16 au 18 avril 2025 à Immanuelkirche de Uppertal, Allemagne

Piano Steinway D-274

Prise de son et direction artistique, montage, mixage et mastering : Christoph Martin Frommen

Photos : © Bernard Martinez, © Christoph Frommen, © Alamy

Livret : Michel Fleury

Traductions : Adrian Shaw (anglais)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Arnaud Bahuaud

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris

www.lamusica.fr

© La Música © La Música 2025 – LMU038


SOCIÉTÉ CIVILE DES PRODUCTEURS
PHONOGRAPHIQUES