



CD-521/524 STEREO

FRANZ SCHUBERT

THE COMPLETE
CHAMBER MUSIC
FOR PIANO
AND STRINGS

ARION TRIO
CLAUDIO VERESS, viola
ANDREAS CINCERA, double bass



digital

SCHUBERT, Franz (1797-1828)

Complete Chamber Music for Piano and Strings

BIS-CD-521

Total playing time: 64'18

**Quintet in A major, 'The Trout', for piano, violin,
viola, cello and double bass, D.667 (Op. posth.114)** 34'02

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Allegro vivace</i> | 9'00 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 6'35 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Presto</i> | 4'03 |
| 4 | IV. Tema con variazioni | 7'29 |
| | 4/1. Tema. <i>Andantino</i> 1'01 — 4/2. Variation I 0'54 — | |
| | 4/3. Variation II 1'00 — 4/4. Variation III 0'52 — | |
| | 4/5. Variation IV 1'01 — 4/6. Variation V 1'23 — | |
| | 4/7. <i>Allegretto</i> 1'18 | |
| 5 | V. <i>Allegro giusto</i> | 6'32 |

**Duo (Sonata) in A major for violin and piano,
D.574 (Op. posth.162)** 20'26

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 6 | I. <i>Allegro moderato</i> | 8'38 |
| 7 | II. Scherzo. <i>Presto</i> | 3'56 |
| 8 | III. <i>Andantino</i> | 3'53 |
| 9 | IV. <i>Allegro vivace</i> | 3'45 |

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Sonata (in one movement) in B flat major for piano,
violin and cello, D.28. <i>Allegro</i> | 8'56 |
|----|---|------|

Trio in B flat major for piano, violin and cello, 36'23
D.898 (Op.99)

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 11'10 |
| 2 | II. <i>Andante un poco mosso</i> | 9'45 |
| 3 | III. <i>Scherzo. Allegro</i> | 6'15 |
| 4 | IV. <i>Rondo. Allegro vivace</i> | 8'59 |

5 **Notturmo in E flat major for piano, violin and cello, 8'58**
D.897 (Op. posth.148). Adagio

6 **Fantasia in C major for violin and piano, 26'25**
D.934 (Op. posth.159)

6/1. *Andante molto* 3'43 — 6/2. *Allegretto* 5'23 —

6/3. *Andantino* 11'17 — 6/4. *Tempo I* 1'21 —

6/5. *Allegro vivace* 2'52 — 6/6. *Allegretto* 1'12 — 6/7. *Presto* 0'35

Sonatina in D major for violin and piano, 12'56
D.384 (Op. posth.137, No.1)

- | | | |
|----------|----------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro molto</i> | 4'21 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 4'18 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace</i> | 4'08 |

Sonatina in A major for violin and piano, 21'23
D.385 (Op. posth.137, No.2)

- | | | |
|----------|--------------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro moderato</i> | 6'51 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 7'37 |
| 6 | III. Menuetto & Trio. <i>Allegro</i> | 2'22 |
| 7 | IV. <i>Allegro</i> | 4'19 |

Sonatina in G minor for violin and piano, 15'34
D.408 (Op. posth.137, No.3)

- | | | |
|-----------|-----------------------------|------|
| 8 | I. <i>Allegro giusto</i> | 4'33 |
| 9 | II. <i>Andante</i> | 4'50 |
| 10 | III. Menuetto & Trio | 2'12 |
| 11 | IV. <i>Allegro moderato</i> | 3'46 |

Sonata in A minor for arpeggione and piano, D.821 21'06

- | | | |
|-----------|----------------------------|------|
| 12 | I. <i>Allegro moderato</i> | 7'54 |
| 13 | II. <i>Adagio</i> | 4'33 |
| 14 | III. <i>Allegretto</i> | 8'33 |

Trio in E flat major for piano, violin and cello, 45'19
D.929 (Op.100)

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 13'11 |
| 2 | II. <i>Andante con moto</i> | 10'18 |
| 3 | III. Scherzo. <i>Allegro moderato</i> | 7'01 |
| 4 | IV. <i>Allegro moderato</i> | 14'35 |

5 **Rondo in B minor for violin and piano, 14'46**
D.895 (Op.70)

5/1. *Andante* 3'21 — 5/2. *Allegro* 11'24

6 **Adagio and Rondo Concertante in F major for 12'59**
piano, violin, viola and cello, D.487

6/1. *Adagio* 4'22 — 6/2. Rondo concertante 8'36

ARION TRIO

Ilse von Alpenheim, piano

Igor Ozim, violin

Walter Grimmer, cello

Claudio Veress, viola

Andreas Cincera, double bass

Few composers have had a background as broad as **Franz Schubert's**. His first instruments were piano and violin, both of which he studied with family members until he outstripped them, long before his tenth birthday. He was a choir boy at the Imperial Court Chapel in Vienna, which included being a student at the Imperial and Royal College. It boasted a fine orchestra, and Schubert was its leader and assistant conductor, leading numerous overtures and symphonies by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven. At the same time, he was a frequent visitor to the opera, gaining exposure to the highest standards of singing. Solo playing, chamber music, choral singing, orchestral conducting, opera: Schubert was well versed in all of them by the age of sixteen.

Schubert grew up playing chamber music. From an early age, there was a family string quartet, with Franz on the viola, his brothers on the violins and his father on the cello; the quartets and trios of Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart (as well as some by Ludwig van Beethoven) were their standard fare. It was a time when people of the middle class were becoming active amateur musicians, and there was a surge of interest in music for the home, illustrated by the huge quantity of piano duets and arrangements published. A piano was a standard item in every parlour, and there were parties devoted to chamber music and song. Throughout his life, Schubert's genial nature and dedication made him a central figure in the musical circles of Vienna.

Schubert's first instrument was the piano, and chamber works with piano played an important rôle throughout his life. His earliest such work, the movement for piano trio (D.28), is an unabashedly young student piece. The title *Sonata* suggests that Schubert originally intended a more ambitious piece, but he abandoned it after this one movement. While the piece cannot be counted among his masterworks (no less a musician than Johannes Brahms, as editor of the first complete edition of Schubert's works, chose to omit it from the catalogue), it is a charming essay, full of the traits that became so characteristic in his later works.

The *Adagio and Rondo Concertante* (D.487), from 1816, is written for an ensemble of piano, violin, viola and cello. It is an early exercise in the concertante style that was popular at that time. There is no attempt to write true chamber music, with

complete equality of parts. Rather, it is closer to the early concertos of Mozart, with the piano set off as soloist against the other instruments. This approach is immediately apparent in the dramatic piano flourishes that open the work, and in the brilliance of the piano writing that dominates the rondo.

In the same year as the *Adagio and Rondo*, Schubert wrote his first three *Violin Sonatas* (D.384, 385 and 408). This was the year of the *Fourth* and *Fifth Symphonies* (respectively on BIS-CD-453 and 387), the year that he gave up schoolteaching to devote himself exclusively to composition, the year that his reputation was beginning to spread. The sonatas were published by Diabelli in 1836 under the title 'Sonatinas', the diminutive added no doubt to appeal to amateur players. But Schubert considered them full sonatas, following in the line of the Mozart violin sonatas, and while they are not yet fully mature works, they are certainly worthy of that tradition.

The *Sonata in D major*, the only one with only three movements, opens with a bold unison statement of the theme, a technique that Schubert was to use throughout his life. The theme is then treated canonically by the violin and the left hand of the piano, an idea which is thoroughly explored in the development section. The second movement opens with a dance-like theme in the gallant style, with the violin accompanying the piano (a standard texture in the early duos and piano trios of Haydn and Mozart). The mood of the middle section is entirely different, as a melancholy melody in the violin reminds us that Schubert was always a song composer. The return of the opening theme is again accompanied by the violin, this time playing an elaborate passage of arpeggios and scales. The last movement is a light and buoyant piece in 6/8, full of the simple charm that marks so many of Schubert's finales.

The *A minor Sonata* strikes a different tone. Its haunting opening passage hints at the powerful movement to come, with its huge leaps in the violin part. The second movement starts in the tempo and style of a minuet, but develops in quite other directions before the opening returns. The third movement, marked Minuet, is actually a scherzo. The rondo finale features extended passages of triplets, designed to display the virtuosity of the performers. It is a kind of writing that proved very important in Schubert's later works for piano and violin.

The *G minor Sonata* continues in the mould of the previous two pieces: a strong unison opening, a lyrical and tender second movement, a minuet and a lighter finale with extroverted virtuosity. It was a standard formula of the time, established by the sonatas of Mozart, and the young Schubert, while adding numerous personal touches, did more imitating than innovating in these three pieces.

The *Sonata in A major*, D.574, is an altogether more ambitious work. Written in 1817, it too was published much later by Diabelli, under the false title 'Duo'. Unlike the other sonatas, this exposition ventures through several different keys and the development is correspondingly expanded. Schubert also experimented with the order of the movements, placing the scherzo second instead of third. It is a particularly light and fleet movement in E major, with sudden outbursts in unexpected keys. A chromatic scale leading into the trio erases all sense of key, ending in the distantly related key of C major. Following the *da capo* of the scherzo, Schubert brings the key of C major back for the *Andantino* third movement, which has a middle section in the even more remote key of A flat major. When the opening section returns at the end of the movement, Schubert accompanies the theme with a rhythmic figure borrowed from the middle section, a technique that he might well have learned from Ludwig van Beethoven. The scherzo mood returns for the finale, a typically light and brilliant piece.

With the *Quintet for Piano and Strings*, D.667, known as *The Trout*, we have Schubert's first mature masterpiece of chamber music. In the summer of 1819 Schubert was on holiday in the Austrian Alps, in the company of Sylvester Paumgartner, the leading musical patron of Styria. Himself an amateur cellist, Paumgartner owned a large house and hosted numerous soirées for friends and (largely amateur) musicians, where chamber music was played far into the night. He had always been fond of Schubert's song *Die Forelle* (The Trout), and requested a piece from Schubert that would be modelled on a piano quintet by Hummel and make use of the theme from the song. Schubert was more than happy to comply, and it was in this atmosphere of holiday good spirits and carefree joy that the *Trout Quintet* was conceived.

It is perhaps due to the specific players on hand that the piece received its unusual scoring: instead of a second violin, there is a double bass. Schubert makes a virtue out of necessity, frequently calling on the sound of the plucked bass to give a buoyancy and lightness to the texture in keeping with the spirit of the music. The piece is in five movements, the most notable aspect being the variations of the fourth movement. The huge number of editions and arrangements of Schubert's song *Die Forelle* bear witness to its immense popularity at the time. The graceful lilt of the melody makes it a natural choice for a set of variations as part of such a light-hearted work.

Another work written for a specific performer is the *Sonata for Arpeggione*, D.821, written in 1824 for Vincenz Schuster, a guitarist prominent in Schubert's musical circle. The arpeggione was a curious instrument invented by Georg Stauer in 1823. It is, in effect, a cross between a guitar and a cello, with the six strings and the frets of the former, but bowed like the latter. It never caught on, and would certainly be forgotten today were it not for this single piece. The *Sonata* is usually performed on the cello, a solution not without difficulties due to the substantially higher tuning of the extinct instrument. If the circumstance of writing for such an unusual instrument did not inspire Schubert to his greatest heights, he certainly responded with more than mere professionalism. The *Adagio* in particular contains some of Schubert's most poignant moments.

Unlike the *Trout Quintet* and the *Arpeggione Sonata*, the *Rondo* and the *Fantasy*, both for violin and piano, were composed for public performance. In 1826-27 Schubert had the occasion to write for one of the greatest virtuosos of his day, the Czech violinist Joseph Slavík. Sheer virtuosity plays a prominent rôle in these pieces, and while they have been much criticized for that, we can only imagine the effect that they had when they were on the cutting edge of instrumental technique.

The *Rondo* opens with a slow introduction that immediately sets the premise of drama and virtuosity. A series of powerful chords in the piano is answered by violin flourishes that take it to the top of its range. The rondo itself is a driving movement with long episodes that go through a bewildering range of keys. At one point, just before the first return of the rondo theme, Schubert brings back the material of the

introduction, but in the faster tempo of the rondo itself. A common device of romantic composers later in the nineteenth century, it is an innovative stroke for 1826. The piece closes with a coda in the major, marked *più mosso*. Here more than anywhere, the aesthetic of the piece is clear: the musical content is minimal, yet the musical effect is dazzling.

Reviewing the first performance of the *Fantasy*, a critic wrote: ‘The *Fantasy* occupies rather too much of the time a Viennese is prepared to devote to pleasures of the mind... the writer confesses that he is unable to say anything about the conclusion of this piece of music.’ It is indeed a long and elaborate piece, with an unprecedented form consisting of seven sections:

I. *Andante molto*, C major: the piece opens with an extended passage of very quiet piano tremolo, creating a mysterious background for the lyrical violin line. It is very free, almost like a recitative.

II. *Allegretto*, A minor to A flat major: a long and repetitive section with a dance-like character.

III. *Andantino*, A flat major, theme and variations: the theme is from Schubert’s song *Sei mir gegrüßt*. The variations are a veritable encyclopaedia of virtuosity.

IV. *Tempo primo*, C major: recapitulation of first section.

V. *Allegro vivace*, C major and A major: a robust and vigorous section, introducing yet more new material.

VI. *Allegretto*, A flat major: another variation on the theme of the third section.

VII. *Presto*, C major: a short and brilliant coda.

As with the *Rondo*, we must take this piece on its own terms. There are passages which, to our modern ears, sound quite hollow, and indeed, in a strictly compositional sense, they are. But the piece is clearly successful in what it attempts to be: a dazzling showcase for two of the leading soloists of the time.

Finally we come to the two trios, works from the end of Schubert’s life and a fitting culmination to his chamber music with piano. Composed in 1826-27, these works were also intended for leading performers, including Carl Maria von Bocklet (the pianist for the above-mentioned *Fantasy*) and Ignaz Schuppanzigh (leader of the quartet which premièred Ludwig van Beethoven’s last works). They are, as

expected, very challenging works, but unlike the *Rondo* and the *Fantasy*, they are not overtly virtuosic. The highest musical values reign here, and the instrumental technique is merely a means to that end.

The first movement of the *Trio in B flat major*, D.898, is one of Schubert's most straightforward sonata movements. The opening theme is played in octaves by the strings, accompanied by the piano. A short passage built around a neutral triplet figure and rising chromatic scales leads back to the main theme, this time with the rôles of the piano and the strings reversed. A similar passage of triplets and scales introduces the second theme, a broadly lyrical tune given out high in the cello's register. This kind of high cello writing is an important part of the characteristic sound of these trios. Together with the rich piano writing, it creates a warmth that is the foundation for the sound of piano chamber music throughout the nineteenth century.

It is appropriate at this point to mention the *Notturmo*, D.897. In the key of E flat major, it seems to have originally been intended to be the slow movement of the *B flat major Trio*, gaining its title only when it was published posthumously in 1845. One can see why Schubert discarded it. Although not up to his highest standards, it has undeniable virtues — but the character is wrong for the second movement of a serious work. It is a sprawling piece, long on repetition and figuration, thin on true melodic or harmonic interest, and nearly void of genuine development. It does create a special mood, and the designated title is not inappropriate, yet it stands better by itself than it does as part of a large work.

The movement Schubert wrote in replacement includes some of his most tender and affecting music. The theme, again in the high cello register, is coloured with the most delicate of chromaticism in the piano; its repeat in the violin is combined with an equally poignant counter-melody in the cello. Following a highly decorated middle section the theme returns, this time rendered all the more exquisite by a series of unexpected modulations.

The scherzo is in a light and humorous vein with many rhythmic and dynamic surprises, while the trio is a simple waltz. The rondo theme of the finale is a lively tune with beguiling charm. It does not promise the profundity or complexity of the

first two movements, nor does it make any attempt to provide them. Rather, it is a long and leisurely movement, perhaps lacking in depth but certainly not in pleasure.

The *Trio in E flat major*, D.929, opens with one of Schubert's typical unison statements, but the theme itself is not typical at all. Built around a descending tonic triad with a distinct rhythm, it has more the character of a motto than of a melody and Schubert begins developing it immediately. The primary second theme does not come until late in the exposition, but Schubert uses it almost exclusively in the development. Only just before the recapitulation do we hear an echo of the opening motto.

The theme of the second movement is reportedly a Swedish folk-song entitled *See, the Sun is Sinking*. It is a believable story, as the melody is too fragmented in its profile to be particularly Schubertian. Yet the treatment is indeed characteristic. Schubert writes a steady, tramping accompaniment much like the second movement of the '*Great*' *C major Symphony*. It is a rondo form, with dramatic episodes that develop aspects of the theme, most prominently the off-beat drop of an octave.

The scherzo is unusual for Schubert in the extent to which he uses canonic imitation. The theme, starting in the piano, overlaps with its own imitation in the strings, which starts one bar later. This idea of imitation is pursued and developed to the fullest throughout the scherzo, with all three instruments taking turns in the lead.

The last movement opens with the kind of theme that we have come to expect in Schubert's finales, but this movement has some unique features: a second theme, heard first in the violin, is built on a series of repeated notes, reminiscent of a mandolin. This returns several times during the movement, eventually being heard in all of the instruments. Even more surprising is the return of the Swedish theme from the second movement, played *sotto voce* by the cello. This gives the trio a cyclic aspect, an innovative example of a technique that was to become central during the later part of the nineteenth century. It is common to malign Schubert's last movements as being long on repetition and empty passage work and short on

substance, but this is not fair to their context. They invariably achieve exactly what they aspire to be: satisfying, pleasurable finales, composed with superb craftsmanship.

The Arion Trio was founded in 1985 by three friends who have been making music together in various formations for many years. They decided to form a piano trio at a birthday party for a famous colleague, on which occasion they played a 'Ständchen' for him. Being well-known individually as soloists on their own instruments, the trio rapidly gained an international reputation through appearances at several festivals. On the same label: BIS-CD-513/514 (the *Trios* by Mozart).

Ilse von Alpenheim was born in Innsbruck, Austria and studied at the conservatory there and later at the Mozarteum in Salzburg. She started giving concerts at the age of nine; her later career took her to four continents. She has appeared as a soloist with most of the leading orchestras of Europe, the United States, Australia, New Zealand and Japan. Chamber music has always been an important part of her career.

Igor Ozim was born in Ljubljana, Yugoslavia. After starting to play the violin at the age of five, he studied in his native city and later in London. Since winning several international competitions he has been in constant demand as a soloist in Europe, Australia, New Zealand and Japan. He is also an internationally recognized pedagogue, heading the violin departments of the conservatories in Cologne and Bern and holding masterclasses all over the world. Several contemporary concertos have been written for and dedicated to him.

Walter Grimmer received his musical education at the conservatory in Zürich and in the masterclasses of Maurice Gendron. A former principal cellist of the Bern Symphony Orchestra and of Camerata Bern, he was a founder member of the Bern String Quartet. The fourteen years spent with this ensemble, immersed in the classical, romantic and contemporary styles of chamber music, have had a profound influence upon the development of his musicianship. Today, Walter

Grimmer heads the cello department of the Zürich conservatory and is frequently heard as a soloist in repertoire ranging from Haydn to Lutosławski and Ysang Yun.

* * *

Claudio Veress, viola, was born in Zürich, Switzerland, in 1956. He studied philosophy and music simultaneously, the latter with Alexander van Wijnkoop and Igor Ozim. Most of his musical activity is nowadays centred around chamber music. Although he is a regular member of various groups, he is also leader of a chamber orchestra in Vaduz. On the same label: BIS-CD-513/514.

Andreas Cincera, double bass, was born in Zürich, Switzerland, in 1960. After finishing his studies with Harald Friedrich, he continued studying with Gary Karr in the U.S.A. and Duncan McTier in London. Since 1988 he has taught at the conservatory in Zürich and his concert activities include solo appearances as well as chamber music. This is his first BIS recording.

Nur wenige Komponisten hatten eine so umfassende Erziehung wie **Franz Schubert**. Klavier und Geige waren die beiden Instrumente, die er zuerst beherrschte, von Familienmitgliedern unterrichtet, bis er diese dann alsbald überflügelte, was lange vor seinem zehnten Lebensjahr geschah. Er war Sängerknabe an der kaiserlichen Hofkapelle in Wien, was gleichbedeutend mit dem Umstand war, daß er Schüler des kaiserlich-königlichen Kollegiums wurde. Dieses besaß ein gutes Orchester und Schubert war sein Konzertmeister und zweiter Dirigent und leitete als solcher eine Anzahl Ouvertüren und Symphonien von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven. Daneben war er ein häufiger Besucher der Oper und erwarb sich damit Einblick in die hohe Kunst des Gesanges. Im Alter von 16 Jahren besaß er somit bereits Erfahrung im Solospiel, in der Kammermusik, im Chorgesang, Dirigieren und der Oper.

Schubert wuchs inmitten von Kammermusik auf. Schon in seiner frühesten Jugend gab es ein Familienquartett mit Franz als Bratschisten, seinen Brüdern als Geigern und dem Vater als Cellisten. Die Quartette und Trios von Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart, auch einige von Ludwig van Beethoven, waren ein ständiger Gradmesser. Es war die Zeit, in der das Bürgertum aktive Amateurmusiker hervorbrachte und eine Woge des Interesses für Hausmusik ist durch die Unmenge vierhändiger und anderer Arrangements, die damals erschienen, erkennbar. Ein Klavier gehörte in jeden Salon und es gab viele Einladungen, in deren Zentrum Kammermusik und Gesang standen. Während seines ganzen Lebens war Schubert durch seinen Genius und seiner Hingabe an die Kunst eine zentrale Figur der musikalischen Kreise Wiens.

Schuberts wichtigstes Instrument war das Klavier und Kammermusik mit Klavier spielte in seinem ganzen Leben eine zentrale Rolle. Sein frühestes Werk, der *Satz für Klaviertrio (Sonate, D.28)* ist ein keckes, junges Schülerstück. Sein Titel „Sonate“ deutet darauf hin, daß Schubert ursprünglich ein anspruchsvolleres Stück geplant hatte. Er gab es aber nach diesem einen Satz auf. Obwohl es nicht zu seinen Meisterwerken gezählt werden kann (kein Geringerer als Johannes Brahms, als Herausgeber der ersten kompletten Ausgabe von Schuberts Werken, beschloß, das Stück aus dem Katalog wegzulassen), ist es ein reizender Versuch voll der Merkmale, die so charakteristisch für seine späteren Werke waren.

Das *Adagio und Rondo Concertante* (D.487) aus dem Jahre 1816, geschrieben für ein Ensemble von Klavier, Geige, Bratsche und Cello, ist eine frühe Übung im konzertanten Stil, der damals populär war. Es ist kein Versuch wirklicher Kammermusik mit voller Gleichberechtigung aller Beteiligten, eher ist es den frühen Klavierkonzerten Mozarts verwandt, in denen das Klavier als Soloinstrument gegenüber den anderen Stimmen hervortritt. Diese Annäherung wird sofort durch die dramatischen Verzierungen am Anfang des Stückes gegenwärtig und der brillante Klaviersatz dominiert das *Rondo* durchgehend.

Im gleichen Jahr schrieb Schubert seine ersten drei *Violinsonaten* (D.384, 385 und 408). Dies war auch das Jahr seiner *vierten* und *fünften Symphonien* (BIS-CD-453/-BIS-CD-387), das Jahr, in welchem er aufhörte zu unterrichten, um sich ausschließlich dem Komponieren zu widmen, das Jahr, in dem sich sein Ruf zu verbreiten begann. Die *Sonaten* wurden 1836 von Diabelli unter dem Titel „Sonatinen“ verlegt. Das Diminutiv sollte zweifellos Amateurspieler anwerben. Schubert betrachtete sie voll als Sonaten, die der Linie von Mozarts Violinsonaten folgten, und obwohl sie noch keine völlig reifen Werke sind, waren sie dieser Tradition gewiß würdig.

Die *Sonate in D-Dur*, die einzige mit nur drei Sätzen, beginnt mit einer kühlen unisono Darstellung des Themas, eine Technik, die Schubert sein Leben lang anwandte. Das Thema wird dann als Kanon von der Geige und der linken Klavierhand behandelt, ein Einfall, der in der Durchführung ausgiebig verarbeitet wird. Der zweite Satz beginnt mit einem tänzerischen Thema im galanten Stil. Die Geige begleitet das Klavier, eine gängige Struktur in Duos und Trios des frühen Haydns und Mozarts. Die Stimmung des Mittelteils ist völlig anders: eine melancholische Melodie der Geige erinnert daran, daß Schubert immer ein Liederkomponist war. Die Wiederholung des Anfangsthemas wird wieder von der Geige begleitet, diesmal mit sorgfältig ausgearbeiteten Arpeggien und Skalen. Der letzte Satz ist ein heiteres Stück im 6/8 Takt, voll einfachen Charms, der so bezeichnend für viele Finale von Schubert ist.

Die *a-moll Sonate* schlägt einen anderen Ton an. Die unruhige Eröffnungspassage weist auf einen mächtigen Satz mit großen Sprüngen im Geigenpart hin. Der

zweite Satz beginnt im Stil und Tempo eines Menuettes, entwickelt sich aber in andere Richtungen, bevor der Anfang wiederkehrt. Der dritte Satz, mit *Menuett* bezeichnend, ist in Wahrheit ein Scherzo. Das Rondo-Finale zeichnet sich durch ausgedehnte Triolenpassagen aus, die der Zurschaustellung der Virtuosität des Spielers entgegenkommen. Dies ist eine Art des Schreibens für Geige und Klavier, die sich in späteren Werken von Schubert als äußerst wichtig bestätigt.

Die *g-moll Sonate* ist die Fortsetzung des Musters der beiden vorangegangenen Stücke: ein robuster unisono Anfang, ein lyrischer, zarter zweiter Satz, ein Menuet und ein Finale leichteren Gewichtes mit extravertierter Virtuosität. Das war eine Standardform dieser Zeit, durch die Sonaten Mozarts eingeführt, und der junge Schubert, obwohl zahlreiche persönliche Spuren hinzufügend, übte sich hier in diesen drei Stücken eher in Nachahmung denn in Eigenerfindung.

Die *Sonate in A-Dur* (D.574) ist im ganzen gesehen ein ambitiöseres Werk. 1817 geschrieben, wurde sie viel später, auch von Diabelli, unter dem falschen Titel „Duo“ verlegt. Ungleich den anderen Sonaten wagt sich hier die Exposition durch verschiedene Tonarten hindurch und die Durchführung ist dementsprechend erweitert. Schubert experimentiert hier auch mit der Reihenfolge der Sätze, indem er das Scherzo als zweiten anstatt dritten Satz einfügt. Es ist ein besonders leichter, schwebender Satz in E-Dur mit plötzlichen Ausbrüchen in unerwartete Tonarten. Eine chromatische Tonleiter, die in das Trio überleitet, löscht jedes Gefühl von Tonart aus und endet im entfernt verwandten C-Dur. Dem Da capo des Scherzos folgend, bringt Schubert die Tonart C-Dur für den dritten Satz, *Andantino*, zurück, der einen Mittelteil im noch entlegeneren As-Dur hat. Bei der Wiederholung des Anfangsthemas am Ende des Satzes begleitet Schubert dieses mit einer rhythmischen Figur aus dem Mittelteil — eine Technik, die er wohl bei Ludwig van Beethoven gelernt haben mag. Die Stimmung des Scherzos kehrt im Finale wieder, einem charakteristisch leichten, brillanten Stück.

Mit dem *Quintett für Klavier und Streicher* (D.667), bekannt als *Foxtotte*, besitzen wir Schuberts erstes reifes Werk der Kammermusik. Im Sommer 1819 verbrachte Schubert in Begleitung von Sylvester Paumgartner, dem musikalischen Schutzherrn der Steiermark, seine Ferien in den österreichischen Alpen. Paumgartner,

selbst Amateurcellist, besaß ein großes Haus und veranstaltete zahlreiche Soireen für Freunde und Musiker, hauptsächlich Amateurmusiker, an denen bis tief in die Nacht gespielt wurde. Er liebte Schuberts Lied *Die Forelle* und bat ihn um ein Stück, das nach dem Muster des *Klavierquintettes* von Hummel gemacht und das Thema des Liedes beinhalten sollte. Schubert war mehr als glücklich über den Wunsch des Freundes und so wurde denn in dieser Atmosphäre von bester Ferienlaune und sorgloser Freude das *Forellenquintett* geschaffen.

Vielleicht wegen der speziellen Spieler, die dort greifbar waren, erhielt das Stück seine ungewöhnliche Besetzung: an Stelle einer zweiten Geige eine Kontrabaß. Schubert machte aus der Not eine Tugend, indem er dem Baß vielfach Pizzicati zuteilte, die dem Ganzen eine Leichtigkeit und Heiterkeit verleihen, die dem Geist dieser Musik so sehr gerecht wird. Das Stück ist in fünf Sätzen, wovon der bemerkenswerteste der Variationensatz (4. Satz) ist. Schuberts Lied *Die Forelle* war damals ungemein populär, was man an der großen Menge von Ausgaben und Arrangements, die angeboten wurden, ermessen kann. Die anmutige Linie dieser Melodie war wie geschaffen, darüber Variationen zu schreiben als Teil dieses fröhlichen Stückes.

Ein weiteres Werk für einen bestimmten Interpreten geschrieben ist die *Sonate für Arpeggione* (D.821), komponiert 1824 für Vincenz Schuster, einem prominenten Gitarristen aus Schuberts musikalischem Kreis. Das Arpeggione war ein seltsames, von Georg Staufer 1823 erfundenes Instrument. Es ist in der Tat eine Kreuzung zwischen Gitarre und Cello, mit den sechs Saiten und Bündlen der ersteren, jedoch mit dem Bogen gestrichen wie das Cello. Es hat sich nie durchgesetzt und wäre ohne dieses Stück heute sicherlich vergessen. Die Sonate wird gewöhnlich vom Cello gespielt, eine Wahl nicht ohne Schwierigkeiten, die auf der höheren Stimmung des ausgestorbenen Instrumentes beruhen. Wenn auch die Umstände zum Schreiben für ein so ungewöhnliches Instrument Schubert nicht besonders inspirieren konnten, so glich er das doch mit mehr als nur Professionalismus aus. Das *Adagio* im besonderen enthält einige von Schuberts ergreifendsten Momenten.

Im Unterschied zum *Forellenquintett* und der *Arpeggione-Sonate* sind *Rondo* und *Fantasie*, beide für Geige und Klavier, für öffentliche Aufführungen komponiert worden. 1826-27 hatte Schubert Gelegenheit, für einen der großen Virtuosen jener Tage, den tschechischen Geiger Joseph Slavík, zu schreiben. Pure Virtuosität spielt in diesen Stücken eine Hauptrolle und obwohl sie dafür sehr kritisiert wurden, können wir uns die Wirkung, die sie hervorriefen, nur vorstellen, da sie sich am äußersten Rande der damaligen instrumentalen Technik bewegten.

Das *Rondo* beginnt mit einer langsamen Einleitung, die plötzlich in Drama und Virtuosität umschlägt. Eine Reihe kraftvoller Akkorde am Klavier wird von Schnörkeln in der Geige beantwortet, die diese bis zu den äußersten Möglichkeiten führen. Das *Rondo* selbst ist ein schwungvoller Satz mit langen Episoden, die eine verblüffende Reihe von Tonarten durchlaufen. An einem Punkt, gerade vor der ersten Wiederkehr des *Rondo*-Themas, bringt Schubert das Material der Einleitung, nur in einem schnelleren Tempo als das des Rondos, zurück. Ein üblicher Kunstgriff der späteren romantischen Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts, war es im Jahre 1826 eine Novität. Das Stück endet mit einer Coda in Dur, *più mosso*. Hier ist, mehr als anderswo, die Ästhetik des Stückes offenbar: der musikalische Inhalt ist minimal, doch die musikalische Wirkung hinreißend.

In einer Besprechung der ersten Aufführung der *Fantasie* schrieb ein Kritiker: „Die *Fantasie* nimmt mehr Zeit in Anspruch als der Wiener darauf vorbereitet und geneigt ist, diese Zeit der Unterhaltung seines Geistes zu widmen... Der Schreiber bekennt, daß er unfähig ist, irgendetwas Entscheidendes über dieses Musikstück auszusagen.“ Es ist in der Tat ein langes und kompliziertes Stück mit einer noch nie dagewesenen Form, die sieben Teile enthält:

I. *Andante molto*, C-Dur: das Stück beginnt mit einem sehr ruhigen Klavier-Tremolo, das einen mysteriösen Hintergrund für die lyrische Geigenstimme bildet. Es ist sehr frei, fast wie ein Rezitativ.

II. *Allegretto*, von a-moll nach As-Dur: ein langer und sich wiederholender Teil mit tänzerischem Charakter.

III. *Andantino*, As-Dur, Thema und Variationen: das Thema ist aus Schuberts Lied *Sei mir gegrüßt*. Die Variationen sind eine wahre Enzyklopädie von Virtuosität.

IV. *Tempo primo*, C-Dur: Wiederholung des ersten Teils.

V. *Allegro vivace*, C-Dur und A-Dur: ein robuster, energischer Teil, noch mehr neues Material vorstellend.

VI. *Allegretto*, As-Dur: eine weitere Variation auf das Thema des dritten Teils.

VII. *Presto*, C-Dur: eine kurze und brillante Coda.

Wie auch das *Rondo*, müssen wir dieses Stück in seinen eigenen Grenzen sehen. Es sind Passagen darin, die für unser heutiges Ohr ziemlich hohl klingen, und tatsächlich sind sie es auch im streng kompositorischen Sinn. Aber das Stück ist eminent erfolgreich in dem, was es zu sein versucht — ein verblüffendes Bravourstück für zwei der führenden Solisten der damaligen Zeit.

Zum Schluß kommen wir zu den zwei Trios, die Schubert am Ende seines Lebens schrieb, und die den Höhepunkt seiner Kammermusik mit Klavier darstellen. 1826-27 komponiert, waren auch diese Werke führenden Künstlern wie Carl Maria von Bocklet (der Pianist für die oben erwähnte *Fantasie*) und Ignaz Schuppanzigh (Primarius des Streichquartetts, das Ludwig van Beethovens letzte Quartette uraufführte) zugeordnet. Es sind, wie zu erwarten, äußerst herausfordernde Werke, aber im Gegensatz zum *Rondo* und der *Fantasie*, nicht unverhohlenen virtuos. Höchste musikalische Werte herrschen hier, die instrumentale Technik ist lediglich Mittel zum Zweck.

Der erste Satz des *Trios in B-Dur* (D.898) ist einer von Schuberts eindeutigsten Sonatensätzen. Das Anfangsthema wird von den Streichern in Oktaven gespielt, begleitet vom Klavier. Ein kurzer Teil, um eine neutrale Triolenfigur herumgebaut, und aufsteigende chromatische Skalen führen zurück zum Hauptthema, diesmal mit vertauschten Rollen von Klavier und Streichern. Eine ähnliche Passage von Triolen und Tonleitern stellt das zweite Thema vor, eine breite lyrische Melodie, im hohen Register des Cellos gespielt. Diese Art von Cellobehandlung ist ein wichtiger Bestandteil des charakteristischen Klangs dieser Trios. Zusammen mit dem vollen Klavierpart erzeugt es eine Wärme, die das Fundament der Klavierkammermusik des neunzehnten Jahrhunderts bilden wird.

An diesem Punkt ist es angebracht, das *Notturmo* (D.897) zu erwähnen. Geschrieben in Es-Dur, scheint es ursprünglich als langsamer Satz des *B-Dur Trios*

geplant gewesen zu sein. Es erhielt seine Bezeichnung erst posthum, nachdem es 1845 verlegt wurde. Man kann verstehen, warum Schubert es beiseite gelegt hatte. Wenn auch nicht auf dem höchsten Standard, hat es doch unleugbare Vorzüge; aber der Charakter ist falsch für den zweiten Satz eines ernsthaften Werkes. Das Stück ist zerdehnt, lang in Wiederholungen und Figuren, etwas dürftig an echter Melodie oder interessanter Harmonie und entbehrt fast vollständig jeglicher Entwicklung. Es hat eine besondere Stimmung und der verliehene Titel ist genau richtig, doch steht das Stück besser für sich allein denn als Teil eines großen Werkes.

Der Satz, den Schubert als Ersatz schrieb, enthält einiges seiner zartesten und ergreifendsten Musik. Das Thema, wieder im hohen Cello-Register, wird von der delikatesten Chromatik vom Klavier untermalt; seine Wiederholung in der Geige ist kombiniert mit einer ebenso eindringlichen Gegenmelodie im Cello. Nach einem wunderbar gestalteten Mittelteil erscheint wieder das Thema, diesmal noch subtiler durch eine Serie von unerwarteten Modulationen.

Das Scherzo ist leicht und humorvoll in der Stimmung, mit vielen rhythmischen und dynamischen Überraschungen, das Trio ein einfacher Walzer. Das Rondo-Thema des Finales ist eine lebensvolle Melodie voll verlockendem Charmes. Es verspricht nicht die Tiefe oder Kompliziertheit der ersten zwei Sätze, noch macht es den Versuch, etwas besonderes auszusagen. Es ist eher ein langer, gemächlicher Satz, vielleicht große Tiefe vermissend, aber nicht Vergnügen.

Das *Es-Dur Trio* (D.929) beginnt mit einer der typischen unisono Aussagen Schuberts, doch ist das Thema keineswegs typisch. Um einen absteigenden Dreiklang mit klarem Rhythmus aufgebaut, hat es mehr den Charakter eines Mottos als den einer Melodie und Schubert beginnt es sofort zu entwickeln. Das zweite Hauptthema erscheint erst spät in der Exposition, doch verwendet Schubert dieses fast ausschließlich in der Durchführung. Nur kurz vor der Wiederkehr hören wir ein Echo des Anfangsmottos.

Das Thema des zweiten Satzes ist angeblich ein schwedisches Volkslied mit dem Titel: *Sieh, die Sonne geht unter*. Die Geschichte ist glaubwürdig, weil die Melodie einen zu fragmentarischen Umriß hat, um besonders schubertisch zu sein. Die

Behandlung der Melodie jedoch ist in der Tat charakteristisch. Schubert schreibt eine gleichmäßig tretende Begleitung dazu, dem zweiten Satz der großen *C-Dur Symphonie* sehr ähnlich. Eine Rondoform mit dramatischen Episoden, die Formen des Themas entwickeln, besonders hervorstechend der Oktavensprung auf dem leichten Taktteil.

Das Scherzo ist ungewöhnlich für Schubert durch die Häufigkeit der kanonischen Imitation. Das Thema, im Klavier beginnend, überschneidet sich durch eigene Imitation mit den Streichern, die einen Takt später einsetzen. Dieser Einfall der Imitation wird durch das ganze Scherzo hindurch fortgesetzt und entwickelt, indem alle drei Instrumente abwechselnd die Führung übernehmen.

Der letzte Satz beginnt mit einem Thema, das unserer Erwartung von einem Schubert-Finale entspricht, doch weist dieser Satz einige einmalige Besonderheiten auf: ein zweites Thema, zuerst von der Geige zu hören, ist auf eine Reihe von wiederholten Noten aufgebaut, erinnernd an eine Mandoline. Das wiederholt sich einige Male in diesem Satz, schließlich von jedem der Instrumente gespielt. Noch überraschender ist die Wiederkehr des schwedischen Themas aus dem zweiten Satz, vom Cello *sotto voce* gespielt. Das gibt dem Trio einen zyklischen Aspekt, die Einführung einer Technik, die im Laufe der späteren Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts von zentraler Bedeutung wurde. Es ist üblich, Schuberts letzte Sätze als zu lang zu verleumden, zu viele Wiederholungen, leeres Passagenwerk und wenig Substanz darin findend. Das ist aber in diesem Zusammenhang nicht fair. Sie erreichen stets das, was sie erstreben zu sein: zufriedenstellende, vergnügliche Finale, mit überragendem handwerklichen Können geschrieben.

Das Arion Trio wurde 1985 von drei Freunden gegründet, die bereits seit vielen Jahren in verschiedenen Formationen zusammen musizierten. Sie schlossen sich zum Trio anlässlich eines Geburtstagsständchens für einen berühmten Kollegen. Alle drei individuell als Solisten ihrer jeweiligen Instrumente bekannt, gewann das Trio rasch Fuß auf den internationalen Podien durch vermehrte Konzerttätigkeit auch in verschiedenen Festivals. Auf demselben Label: BIS-CD-513/514 (Gesamtaufnahme der Klaviertrios von Mozart).

Ilse von Alpenheim wurde in Innsbruck, Österreich geboren und studierte am dortigen Konservatorium, später am Mozarteum in Salzburg. Ihre Konzerttätigkeit begann im Alter von neun Jahren. Ihre spätere Karriere trug sie durch vier Kontinente, wo sie mit den meisten führenden Orchestern musizierte. Kammermusik war immer ein wichtiger Teil ihres musikalischen Lebens.

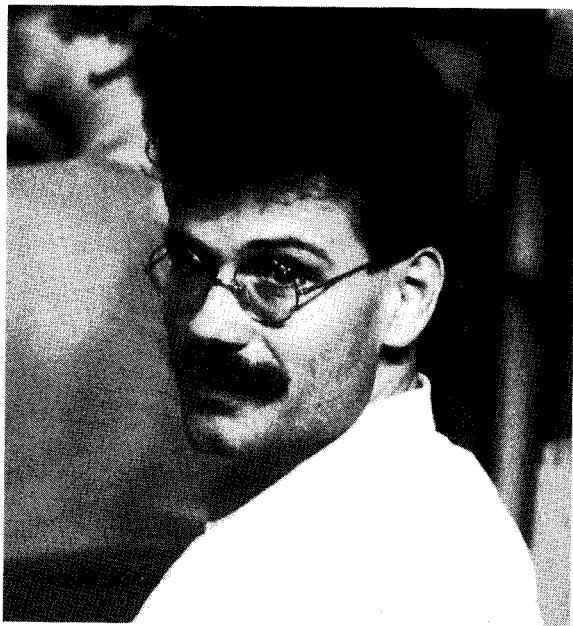
Igor Ozim wurde in Ljubljana, Jugoslawien, geboren. Er begann mit fünf Jahren Geige zu spielen und verbrachte seine Studienjahre in seiner Heimatstadt, sowie später in London. Seitdem er einige wichtige internationale Preise an Violinwettbewerben gewonnen hatte, breitete sich seine Tätigkeit in Europa, Australien und Neuseeland sowie Japan immer mehr aus. Igor Ozim gehört zur Elite der Violin-Pädagogen. Gegenwärtig leitet er die Geigenklasse in Bern und Köln, sowie zahlreiche Meisterklassen überall auf der Welt. Mehrere zeitgenössische Werke sind für ihn persönlich geschrieben worden.

Walter Grimmer erhielt seine musikalische Ausbildung am Konservatorium im Zürich und später in der Meisterklasse von Maurice Gendron. Einige Stationen seiner musikalischen Tätigkeit sind: Solocellist des Bernischen Symphonieorchesters und der Camerata Bern und Gründermittglied des Berner Streichquartetts. Seine 14-jährige Tätigkeit in diesem Ensemble hatte großen Einfluß auf seine weitere kammermusikalische Tätigkeit. Gegenwärtig leitet er die Celloklasse am Konservatorium im Zürich. Sein Solorepertoire reicht von Bach bis Ysang Yun.

* * *

Claudio Veress, Viola, wurde in Zürich, Schweiz, geboren. Er studierte Philosophie und Musik, letzteres bei Alexander van Wijnkoop und Igor Ozim. Seine hauptsächliche musikalische Tätigkeit bewegt sich heute in der Kammermusik. Er ist ständiges Mitglied verschiedener Ensembles, aber auch Konzertmeister eines Kammerorchesters in Vaduz. Auf demselben Label: BIS-CD-513/514.

Andreas Cincera, Kontrabaß, wurde in Zürich geboren. Nach seinen Studien bei Harald Friedrich folgten Studienaufenthalte in den USA bei Gary Karr sowie in London bei Duncan McTier. Seit 1988 unterrichtet er am Konservatorium in Zürich und ist als Solist und Kammermusiker tätig. Dies ist seine erste BIS-Aufnahme.



Claudio Veress

(photo: Margarete Redl-von Peinen)

Peu de compositeurs ont été doués de talents aussi variés que **Franz Schubert**. Ses premiers instruments furent le piano et le violon qu'il étudia avec des membres de sa famille jusqu'à ce qu'il les dépasse, bien avant son dixième anniversaire. Il fut un des petits chanteurs de la Chapelle de la cour impériale de Vienne, ce qui impliquait qu'il étudiait au Conservatoire Impérial et Royal dont l'orchestre était réputé; Schubert en devint le premier violon puis le chef associé, ce qui l'amena à diriger des ouvertures et des symphonies de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven. Il courait aussi l'opéra, entendait des chanteurs de toute première classe. Jeu solo, musique de chambre, chant choral, direction d'orchestre, opéra: Schubert était à l'aise dans tous ces domaines à l'âge de 16 ans.

Schubert grandit au milieu de la musique de chambre. Encore très jeune, il jouait de l'alto dans le quatuor à cordes familial, ses frères étaient les violonistes et leur père, le violoncelliste; les quatuors et trios de Joseph Haydn et de Wolfgang Amadeus Mozart (ainsi que quelques-uns de Ludwig van Beethoven) étaient régulièrement au menu musical. C'était l'époque où les gens de la classe moyenne devenaient des musiciens amateurs actifs et l'intérêt pour la musique "de maison" allait en s'accroissant, preuve à l'appui l'énorme quantité de publications de duos pour piano et d'arrangements. Un piano était un meuble de base dans chaque petit salon et on arrangeait des rencontres dédiées à la musique de chambre et aux lieder. Le génie de Schubert et sa passion pour son art firent de lui toute sa vie une figure centrale dans les cercles musicaux viennois.

Le premier instrument de Schubert fut le piano et les œuvres de musique de chambre avec piano occupèrent une place importante tout au long de sa vie. La première de ses œuvres dans ce genre, le morceau pour trio pour piano (D.28), est écrite avec assurance par le jeune étudiant. Le titre *Sonate* suggère que Schubert avait l'intention de composer une pièce plus ambitieuse qu'il abandonna cependant après un mouvement unique. Quoique cette pièce ne soit pas rangée parmi ses chefs-d'œuvre (Johannes Brahms lui-même, le premier éditeur de l'intégrale des œuvres de Schubert, choisit de l'omettre du catalogue), elle est un essai charmant rempli des traits qui devaient tant caractériser ses compositions ultérieures.

L'*Adagio et Rondo Concertante* (D.487) de 1816 est écrit pour piano, violon, alto et violoncelle. C'est un exercice hâtif du style concertante, alors populaire, mais non un essai de composer de la vraie musique de chambre avec des parties absolument égales. Il se rapprocherait plutôt des premiers concertos de Mozart avec le piano comme soliste opposé aux autres instruments. Cette technique est tout de suite reconnaissable dans les fioritures dramatiques du piano au début de l'œuvre et dans le brillant de l'écriture pour piano qui domine dans le rondo.

En plus de l'*Adagio et Rondo*, Schubert écrit ses trois premières *sonates pour violon* (D.384, 385 et 408) en 1816. Ce fut aussi l'année des *quatrième* et *cinquième symphonies* (respectivement sur BIS-CD-453 et 387), l'année de sa démission comme maître d'école afin de pouvoir se consacrer entièrement à la composition, l'année où sa réputation commença à se faire. Diabelli édita les sonates en 1836 sous le titre de "Sonatines"; le diminutif attira certainement les violonistes amateurs. Schubert cependant les considérait comme de vraies sonates, dans la lignée des sonates pour violon de Mozart et, même si elles n'étaient pas encore des œuvres de maturité, elles sont certainement dignes de cette tradition.

La *Sonate en ré majeur*, la seule sonate en trois mouvements seulement, s'ouvre sur une exposition vigoureuse du thème à l'unisson, une technique que Schubert devait employer toute sa vie. Le thème est ensuite traité en canon par le violon et la main gauche du piano, une idée exploitée à fond dans le développement. Le second mouvement commence par un thème dansant dans le style galant avec le violon accompagnant le piano (une écriture fréquente dans les premiers duos et trios pour piano de Haydn et Mozart). L'atmosphère de la section intermédiaire est tout à fait différente: une mélodie mélancolique au violon nous rappelle que Schubert a toujours été un compositeur de chansons. Le retour du thème d'ouverture est accompagné encore une fois par le violon, jouant cette fois un passage travaillé de gammes et d'arpèges. Le dernier mouvement est une pièce légère et entraînant en 6/8, remplie du charme simple marquant de nombreux finales de Schubert.

La *Sonate en la mineur* est tout autre. Son passage d'ouverture obsédant donne une idée de la force du mouvement à venir avec ses énormes sauts dans la partie de violon. Le second mouvement commence dans le tempo et le style d'un menuet

mais se développe dans des directions bien différentes avant le retour du début. Marqué Menuet, le troisième mouvement est en fait un scherzo. Le finale, un rondo, fait montre de longs passages en triolets destinés à étaler la virtuosité des exécutants. C'est une écriture qui devait devenir très importante dans les œuvres ultérieures de Schubert pour piano et violon.

La *Sonate en sol mineur* sort du même moule que les deux pièces précédentes: un début unisson puissant, un second mouvement lyrique et tendre, un menuet et un finale plus léger à la virtuosité extravertie. C'était une formule acceptée à l'époque, établie par les sonates de Mozart et le jeune Schubert, quoiqu'il ajoutât plusieurs touches personnelles, fit plus d'imitation que d'innovation dans ces trois pièces.

La *Sonate en la majeur*, D.574, est une œuvre beaucoup plus ambitieuse. Ecrite en 1817, elle aussi fut publiée beaucoup plus tard par Diabelli sous le faux titre de "Duo". A la différence de celle des autres sonates, son exposition se hasarde dans plusieurs tonalités et le développement est étendu en conséquence. Schubert expérimenta aussi avec l'ordre des mouvements, plaçant le scherzo en second au lieu d'en troisième. C'est un mouvement particulièrement léger et rapide en mi majeur avec de soudaines éruptions dans des tonalités inattendues. Une gamme chromatique menant au trio efface tout sens de tonalité et se termine dans la tonalité éloignée de do majeur. Suivant le *da capo* du scherzo, Schubert ramène do majeur pour le troisième mouvement, *Andantino*, dont la section du milieu amène la tonalité encore plus éloignée de la bémol majeur. A la réexposition à la fin du mouvement, Schubert accompagne le thème avec une figure rythmique empruntée à la section du milieu, une technique qu'il aurait peut-être apprise de Ludwig van Beethoven. L'atmosphère de scherzo se retrouve dans le finale, une pièce typiquement légère et brillante.

Nous avons le premier chef-d'œuvre de musique de chambre mûre de Schubert dans le *Quintette pour piano et cordes*, D.667, connu sous le nom de *La Truite*. Schubert prit des vacances en été 1819 dans les Alpes autrichiennes en compagnie de Sylvester Paumgartner, le principal protecteur musical de la Styrie. Lui-même un violoncelliste amateur, Paumgartner possédait une grande maison et donnait de

nombreuses soirées pour des amis et musiciens (la plupart amateurs) où on jouait de la musique de chambre jusque tard dans la nuit. Il avait toujours aimé la chanson *Die Forelle* (La Truite) de Schubert et il demanda à Schubert une pièce basée sur le modèle d'un quintette pour piano de Hummel et utilisant le thème du lied. Schubert fut plus qu'heureux d'accéder à la demande et le *Quintette de la Truite* fut ainsi conçu dans cette atmosphère détendue de vacances et de joyeuse insouciance.

C'est peut-être à cause des musiciens alors disponibles que cette pièce fut écrite sans second violon mais avec une contrebasse. Schubert fit contre mauvaise fortune bon cœur et fit souvent appel aux *pizzicati* de la contrebasse pour donner de l'entrain et de la légèreté au tissu dans l'esprit de la musique. La pièce compte cinq mouvements dont le quatrième avec ses variations est le plus remarquable. Le grand nombre d'éditions et d'arrangements de la chanson *Die Forelle* de Schubert témoigne de son immense popularité à cette époque. L'élégance du rythme de la mélodie en fait un choix naturel pour une série de variations comme partie d'une œuvre d'un cœur aussi léger.

Une autre œuvre composée spécialement pour un musicien précis est la *Sonate pour guitare d'amour*, D.821, écrite en 1824 pour Vincenz Schuster, un guitariste éminent dans le cercle musical de Schubert. La guitare d'amour était un curieux instrument inventé par Georg Stauffer en 1823. C'est en fait un croisement entre une guitare et un violoncelle avec les six cordes et les touchettes de la première mais joué avec un archet comme ce dernier. L'instrument ne gagna jamais la faveur populaire et cette unique pièce le sauve d'un oubli total aujourd'hui. La sonate est normalement jouée sur un violoncelle, une solution non sans difficultés vu l'accord passablement plus haut de l'instrument disparu. Si les circonstances entourant la composition pour un instrument d'une telle rareté n'ont pas été les plus favorables à l'inspiration de Schubert, ce dernier a néanmoins fait montre de plus que de simple professionnalisme. L'*Adagio* surtout renferme certains des moments les plus touchants de Schubert.

Contrairement au *Quintette de la Truite* et à la *Sonate pour guitare d'amour*, le *Rondo* et la *Fantaisie*, tous deux pour violon et piano, furent composés pour être joués en

public. Schubert eut l'occasion, en 1826-27, de composer pour l'un des plus grands virtuoses de son temps, le violoniste tchèque Joseph Slavík. De la pure virtuosité tient un rôle de tout premier plan dans ces pièces et, même si ce fait fut l'objet de critiques, nous ne pouvons qu'imaginer l'effet produit par cette virtuosité exécutée sur le tranchant de la technique instrumentale.

Le *Rondo* s'ouvre sur une introduction lente qui constitue immédiatement les prémisses du drame et de la virtuosité. A une série d'accords puissants au piano répondent des fioritures au violon menant ce dernier à la limite de l'aigu. Le rondo lui-même est un mouvement entraînant avec de longs épisodes passant dans des tonalités des plus surprenantes. A un certain point, juste avant le premier retour du thème du rondo, Schubert ramène le matériel de l'introduction mais dans le tempo accéléré du rondo lui-même. Une formule courante des compositeurs romantiques plus tard dans le 19^e siècle, c'était une innovation en 1826. La pièce se termine par une coda en majeur marquée *più mosso*. Ici plus qu'ailleurs, l'esthétique de l'œuvre est claire: en dépit du contenu musical minime, l'effet musical est éblouissant.

Un critique écrivit dans son compte rendu de la création de la *Fantaisie*: "La *Fantaisie* absorbe un peu trop du temps qu'un Viennois est préparé à consacrer aux plaisirs de l'esprit... l'auteur avoue qu'il est incapable de dire quoi que ce soit au sujet de la conclusion de ce morceau de musique." C'est assurément une pièce longue et compliquée avec une forme sans précédent consistant en sept sections:

I. *Andante molto*, do majeur: la pièce s'ouvre sur un long passage d'un trémolo très calme au piano créant un fond mystérieux pour la ligne lyrique du violon. Il est très libre, presque à la manière d'un récitatif.

II. *Allegretto*, la mineur à la bémol majeur: une section longue et répétitive au caractère dansant.

III. *Andantino*, la bémol majeur, thème et variations: le thème provient de la chanson de Schubert *Sei mir gegrüßt*. Les variations sont une véritable encyclopédie de virtuosité.

IV. *Tempo primo*, do majeur: réexposition de la première section.

V. *Allegro vivace*, do majeur et la majeur: une section robuste et vigoureuse introduisant pourtant du matériel nouveau.

VI. *Allegretto*, la bémol majeur: une autre variation sur le thème de la troisième section.

VII. *Presto*, do majeur: une coda brève et brillante.

Comme c'est le cas pour le *Rondo*, nous devons prendre cette pièce telle qu'elle est. Elle renferme des passages qui, pour nos oreilles modernes, sonnent assez creux et ils le sont assurément, dans le sens strictement compositionnel du terme. Mais l'œuvre réussit clairement ce qu'elle essaie d'être: une vitrine éblouissante pour deux des principaux solistes de l'époque.

Nous arrivons finalement à deux trios datant de la fin de la vie de Schubert, une digne culmination de sa musique de chambre avec piano. Composées en 1826-27, ces œuvres furent destinées à des musiciens éminents dont Carl Maria von Bocklet (le pianiste de la *Fantaisie* ci-haut nommée) et Ignaz Schuppanzigh (le premier violon du quatuor qui créa les dernières œuvres de Ludwig van Beethoven). Ce sont, comme on s'y attend, des compositions très stimulantes mais, contrairement au *Rondo* et à la *Fantaisie*, elles ne sont pas ouvertement virtuoses. C'est ici le domaine des plus hautes valeurs musicales et la technique instrumentale n'est qu'un moyen d'arriver à ces fins.

Le premier mouvement du *Trio en si bémol majeur*, D.898, est un des mouvements de Schubert en forme sonate toute simple. Le thème d'ouverture est joué en octaves par les cordes accompagnées par le piano. Un bref passage bâti autour d'un groupement neutre de triolets et de gammes chromatiques ascendantes amène le thème principal, cette fois avec les rôles inversés du piano et des cordes. Un passage semblable de triolets et de gammes amène le second thème, un air très lyrique joué par le violoncelle dans le registre aigu. Cette écriture aiguë pour violoncelle est une partie importante de la sonorité caractéristique de ces trios. En compagnie de la riche écriture pour piano, elle est une source de chaleur sur laquelle repose la sonorité de la musique de chambre avec piano tout au long du 19^e siècle.

Il est à propos à ce point de mentionner le *Notturmo* (Nocturne), D.897. En mi bémol majeur, il aurait d'abord été destiné à être le mouvement lent du *Trio en si bémol majeur*, obtenant son titre indépendant seulement lors de son édition posthume en 1845. On peut comprendre pourquoi Schubert l'abandonna. Quoiqu'il ne soit pas au même niveau que les meilleures compositions de ce dernier, le *Notturmo* possède des qualités indéniables — mais le caractère est impropre à un second mouvement d'une œuvre sérieuse. C'est une pièce étalée, aux longues répétitions et figures rythmiques, d'un intérêt mélodique et harmonique réel mince et presque dénuée de développement authentique. Elle crée une atmosphère spéciale et le titre y est approprié mais elle gagne plus comme composition indépendante que comme mouvement d'une œuvre majeure.

Le mouvement que Schubert écrit à sa place renferme des passages de sa musique la plus tendre et émouvante. Encore une fois dans l'aigu du violoncelle, le thème est coloré du chromatisme le plus délicat au piano; sa reprise par le violon est accompagnée d'une mélodie contrapuntique tout aussi touchante au violoncelle. Suivant une section médiane très ornée, le thème revient, rendu encore plus exquis par une série de modulations inattendues.

Le scherzo, dans une veine légère et humoresque, contient plusieurs surprises rythmiques et dynamiques alors que le trio est une simple valse. Le thème rondo du finale est un air vif au charme ensorcelant. Il ne promet pas la profondeur ni la complexité des deux premiers mouvements et il n'essaie pas de les fournir. C'est plutôt un mouvement long et mesuré manquant peut-être de profondeur mais non d'agrément.

Le *Trio en mi bémol majeur*, D.929, s'ouvre sur un passage à l'unisson typiquement schubertien mais le thème lui-même n'est pas typique du tout. Bâti autour d'un accord parfait descendant de tonique avec un rythme distinct, il a plus le caractère d'une devise que d'une mélodie et Schubert commence tout de suite à le développer. Le thème secondaire n'arrive que tard dans l'exposition et Schubert l'emploie presque exclusivement dans le développement. On entend finalement un écho de la devise d'ouverture juste avant la réexposition.

Le thème du second mouvement est supposément une chanson folklorique suédoise intitulée “Vois, le soleil descend”. C’est plausible car la mélodie présente un profil trop fragmenté pour être particulièrement schubertien. Son traitement est par contre bien caractéristique. Schubert écrit un développement stable, martelé, très semblable à celui du second mouvement de la “Grande” *symphonie en do majeur*. La forme est un rondo avec des épisodes dramatiques qui développent des aspects du thème, le plus marquant étant le saut descendant d’une octave sur un temps faible.

Dans son imitation canonique, le scherzo est inhabituel pour Schubert. D’abord au piano, le thème enchevauche sa propre imitation dans les cordes, imitation commencée une mesure plus tard. L’idée d’imitation est poursuivie et développée au complet tout au long du scherzo, les trois instruments prenant à tour de rôle le commandement.

Le dernier mouvement s’ouvre sur le genre de thème attendu dans les finales de Schubert mais ce mouvement possède des traits uniques: un second thème, d’abord entendu au violon, est bâti sur une série de notes répétées évoquant une mandoline. Ceci revient plusieurs fois dans le mouvement pour finalement être entendu dans tous les instruments. Plus surprenant encore est le retour du thème suédois du second mouvement, joué *sotto voce* par le violoncelle. Ceci confère au trio un aspect cyclique, un exemple innovateur d’une technique qui devait devenir centrale dans la seconde moitié du 19^e siècle. Il est commun de diffamer les derniers mouvements de Schubert comme renfermant trop de répétitions et de passages creux et pas assez de substance mais cela ne rend pas justice à leur contexte. Ils sont toujours ce qu’ils essaient d’être: des finales satisfaisants, agréables, composés avec une maîtrise superbe.

Le **Trio Arion** fut fondé en 1985 par trois amis qui avaient fait de la musique ensemble dans différentes formations pendant plusieurs années. Ils décidèrent de former un trio pour piano lors d’une fête d’anniversaire d’un collègue célèbre alors qu’ils exécutèrent “Ständchen” pour lui. Le trio, dont les membres sont reconnus comme des virtuoses de leur instrument respectif, acquit rapidement une

réputation internationale grâce à des apparitions lors de plusieurs festivals. Dans la même collection: BIS-CD-513/514 (l'intégrale des trios pour piano de Mozart).

Née à Innsbruck en Autriche, **Ilse von Alpenheim** a d'abord étudié au conservatoire de sa ville natale puis au Mozarteum à Salzbourg. Elle a commencé à donner des concerts à l'âge de 9 ans. Sa carrière l'a amenée sur quatre continents; elle a joué en soliste avec la plupart des grands orchestres d'Europe, des Etats-Unis, d'Australie, de Nouvelle-Zélande et du Japon. La musique de chambre a toujours occupé une place de choix dans sa carrière.

Igor Ozim est né à Ljubljana, Yougoslavie. Après avoir commencé à apprendre le violon à l'âge de cinq ans, il étudia dans sa ville natale, puis à Londres. Il gagna plusieurs concours internationaux et il est constamment en demande en Europe, en Australie, en Nouvelle-Zélande et au Japon. M. Ozim est devenu un professeur de renommée internationale; il dirige le département de violon des conservatoires de Cologne et de Berne. Il donne des cours de maître partout dans le monde. Plusieurs concertos contemporains ont été composés pour lui et lui sont dédiés.

Walter Grimmer reçut son éducation musicale au conservatoire de Zurich et dans la classe de Maurice Gendron. Il a été le premier violoncelle de l'Orchestre Symphonique de Berne et de la Camerata de Berne ainsi que l'un des membres fondateurs du Quatuor à cordes de Berne. Quatorze ans de collaboration avec cet ensemble, immergé dans les styles classique, romantique et contemporain de la musique de chambre, exercèrent une profonde influence sur son développement musical. Walter Grimmer est aujourd'hui à la tête du département de violoncelle du conservatoire de Zurich; on l'entend fréquemment comme soliste dans un répertoire s'étendant de Haydn à Lutosławski et Ysang Yun.

* * *

Claudio Veress, alto, est né à Zurich en Suisse en 1956; il a mené de front des études de philosophie et de musique, ces dernières avec Alexander van Wijnkoop et Igor Ozim. Il fait maintenant surtout de la musique de chambre et il est le premier violon d'un orchestre de chambre à Vaduz. Dans la même collection: BIS-CD-513/514.

Andreas Cincera, contrebasse, est né à Zurich en Suisse en 1960. Après avoir terminé ses études avec Harald Friedrich, il en poursuit de nouvelles avec Gary Karr aux Etats-Unis et Duncan McTier à Londres. Il enseigne au conservatoire de Zurich depuis 1988 et sa carrière englobe des concerts solos et de la musique de chambre. Ceci est son premier disque BIS.



Andreas Cincera

Recording data: 1988-09-01/02/05/06/07; 1989-05-23/24; 1989-08-15/16 at
Blumenstein Church, Switzerland
Recording engineer: Prof. Jakob Stämpfli
3 Schoeps BLM3 microphones; Studer 962 mixer;
Sony PCM2000 DAT recorder
Producer: Prof. Jakob Stämpfli
Digital editing: Prof. Jakob Stämpfli
Remastering: Siegbert Ernst
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Type setting, lay-out: Andrew & Kyllikki Barnett, Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & © 1988, 1989 & 1991, BIS Records AB



Arion Trio
(photo: Mario Tschabold)