

**MARIA & NATHALIA
MILSTEIN**
FRANZ SCHUBERT
(1797-1828)



CD 1

Sonatine pour violon et piano n°1 en Ré majeur/D major op. posth. 137, D. 384

1 - <i>Allegro molto</i>	4'36
2 - <i>Andante</i>	4'30
3 - <i>Allegro vivace</i>	4'29

Sonate pour violon et piano en La majeur/A major op. posth. 162, D. 574

4 - <i>Allegro moderato</i>	9'16
5 - <i>Scherzo: Presto</i>	4'25
6 - <i>Andantino</i>	4'16
7 - <i>Allegro vivace</i>	5'44

8 - <i>Rondo brillant en si mineur/B minor op. 70, D. 895</i>	14'06
---	-------

CD 2

Sonatine pour violon et piano n°3 en sol mineur/G minor op. posth. 137, D. 408

1 - <i>Allegro giusto</i>	5'03
2 - <i>Andante</i>	5'18
3 - <i>Menuetto: Allegro vivace</i>	2'24
4 - <i>Allegro moderato</i>	4'03

Sonatine pour violon et piano n°2 la mineur/A minor op. posth. 137, D. 385

5 - <i>Allegro moderato</i>	9'07
6 - <i>Andante</i>	7'00
7 - <i>Menuetto: Allegro</i>	2'02
8 - <i>Allegro</i>	4'51

Fantaisie pour violon et piano en Ut majeur/C major op. posth. 159, D. 934

9 - <i>Andante molto</i>	3'29
10 - <i>Allegretto</i>	5'16
11 - <i>Andantino</i>	10'20
12 - <i>Tempo primo - Allegro vivace - Allegretto - Presto</i>	6'07



Le choix du piano est l'une des étapes cruciales dans la préparation d'un enregistrement. Le violoniste aura le son de son propre instrument gravé sur le disque, alors que le pianiste doit retrouver «son» son, ou celui qu'il recherche en fonction du répertoire, sur un piano qu'il choisira et qu'il ne connaîtra probablement pas ou peu jusqu'à l'enregistrement.

Il est en outre d'usage d'enregistrer tout répertoire, allant du baroque à la musique contemporaine, sur un grand piano de concert, ou, pour ceux qui choisissent la démarche de l'interprétation historiquement informée, sur des instruments d'époque.

Cependant, pour cette intégrale nous avons décidé de prendre le risque d'aller chercher un univers sonore qui corresponde au mieux à ce que l'on se représente de la musique de Schubert, cette recherche nous menant à essayer des pianos du 19^{ème} siècle.

Nous sommes ainsi tombées sur un merveilleux Blüthner de 1857 dans la collection des pianos d'Andriessen (Pays-Bas). L'état de cet instrument de 2.20 mètres est exceptionnel - la table d'harmonie n'ayant jamais été refaite, on peut dire que le son est tel qu'il était il y a plus de 150 ans.

L'intimité et la sensibilité presque fragile que nous transmet le langage de Schubert nous ont paru encore plus évidentes quand elles furent transportées par la sonorité chantante de ce Blüthner aux cordes parallèles, sonorité à la fois riche, chaleureuse, et d'une clarté remarquable. L'alliance avec le violon est d'autant plus valorisée, les deux instruments se montrant compatibles et créant une complicité jusqu'aux nuances les plus subtiles.

Un coup de cœur qui nous a permis de créer une approche particulière à la sonorité de Schubert, et qui, nous l'espérons, fera voyager l'auditeur à son tour.

Nathalia Milstein

L'ŒUVRE POUR VIOLON ET PIANO DE FRANZ SCHUBERT : UNE HISTOIRE FRAGMENTAIRE ?

« Certes, ma vie est déjà pleine de morts. Mais le plus mort des morts est le petit garçon que je fus. Et pourtant, l'heure venue, c'est lui qui reprendra sa place à la tête de ma vie, rassemblera mes pauvres années jusqu'à la dernière, et comme un jeune chef ses vétérans, ralliant la troupe en désordre, entrera le premier dans la Maison du Père. »

Georges Bernanos, *Préface des Grands Cimetières sous la lune*¹.

Au printemps 1816, trois *Sonatines* pour violon et piano voient le jour : ce triptyque donne à Franz Schubert sa toute première occasion de composer pour cette formation, alors même qu'il est déjà l'auteur d'une œuvre abondante et variée ayant confiné à quelques sommets (*Marguerite au rouet*, 1814...), et qu'il pratique lui-même, depuis l'enfance, le violon, dont il a reçu de son père ses premières leçons. Il faudra attendre un peu plus d'un an, après ces premières esquisses, pour que Schubert – en août 1817 – compose pour le piano et le violon une nouvelle œuvre, de plus grande envergure cette fois : le *Grand Duo* en la majeur. C'est alors un silence d'une dizaine d'années – autant dire une éternité si l'on songe que Schubert ne vivra qu'à peine trente-deux ans – que Schubert inflige à la formation : il n'y revient qu'en 1826 avec le *Rondo brillant* en si mineur, qui sera suivi quelques mois plus tard (décembre 1827) par la sublime *Fantaisie* en ut majeur : chant du cygne venant, peu de temps avant la mort de Schubert, constituer la dernière pierre d'un édifice fascinant, qui semble laisser comme inachevée une histoire dont les épisodes se sont si lentement égrenés, et comble, pourtant, par son incroyable profondeur et par la variété des fenêtres qui s'y ouvrent sur l'univers de Schubert. L'on ne peut que s'interroger : à quoi tient le mystère et la grandeur de cet étrange corpus ? Quels secrets dialogues entretiennent les *Sonatines* de « jeunesse » avec la *Fantaisie* de la « maturité » ?

Car c'est bien en effet le « dernier » Schubert qui nous parle – ou nous hante – dans le *Rondo* et la *Fantaisie*, œuvres expressément composées à l'intention de deux interprètes : le violoniste Josef Slavík et le pianiste Karl Maria von Bocklet. La musique, comme si souvent chez Schubert, paraît avoir eu besoin du précieux terreau de l'amitié pour être fécondée, et s'élever évidemment bien au-delà

1 - BERNANOS, G., *Les Grands Cimetières sous la lune*, In *Essais et écrits de combat*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

de l'hommage rendu à la virtuosité de ses destinataires. Le *Rondo*, par-delà les prouesses techniques – et même physiques – qu'il appelle chez les deux interprètes à qui il ne laisse aucun répit, entraîne dans une véritable course à l'abîme en mineur (parente de l'implacable tarentelle qui clôt l'immense *Sonate* pour piano D. 958) et, cependant qu'ancré profondément dans ce terroir viennois que laisse deviner l'histoire de l'œuvre (qui nous parle de l'intimité de ces cercles privés où se partagent la musique, mais aussi le café, le vin, le punch) comme les accents tziganes qui s'y font entendre, emmène bien loin dans les arcanes de l'âme humaine. Il en est de même de la *Fantaisie*, dans laquelle tout est inouï – et poignant : le long trémolo qui l'ouvre et, d'emblée, suspend le temps avant même que rien ne soit amorcé ; le caractère cyclique et entêtant d'une écriture que nul n'aurait su concevoir auparavant ; les incroyables modulations qui cisèlent l'œuvre – jusqu'à l'en déchirer parfois, à l'instar de celle qui ramène, ou ressuscite, au moment où l'on s'y attend le moins, le thème précédemment varié : tout cela avait de quoi déstabiliser ; et la critique, précisément, n'a pas laissé, à la création de l'œuvre, de se montrer injustement sévère à son égard. Mais c'est bien Schubert qui se livre ici, tout entier, et qui, du reste, se cite lui-même : l'*Andantino* qui forme le cœur de l'œuvre n'est autre qu'une série de variations sur le thème d'un lied composé quelques années auparavant (en 1822), sur un poème de Rückert : *Sei mir gegrüsst*. Du thème de ce lied, Schubert choisit de mettre ici en majesté les notes qui portaient les mots « Sei mir gegrüsst, sei mir geküsst » : saluts et baisers adressés... à l'aimée qui s'est absentée à jamais. Mots d'adieu s'il en est... qui ne sont pas les derniers à conférer à la *Fantaisie* sa dimension testamentaire.

Comme en miroir ou, pour mieux dire peut-être, en appel de ces œuvres grandioses, les trois *Sonatines* et le *Grand Duo*. Les trois « Sonates pour le pianoforte avec accompagnement de violon » s'écrivent en un seul souffle, en mars et avril 1816. On ne retient souvent de ces pièces « de jeunesse » que leur caractère « juvénile », précisément : leurs proportions modestes qui en font des miniatures ; la verve qu'elles paraissent nourrir des réminiscences à peine voilées de Mozart (dans la *Sonatine* en ré majeur) ou bien de Beethoven (les accords battus du début de la *Sonatine* en la mineur se souviennent, consciemment ou non, du début de la *neuvième Sonate* pour piano du maître vénéré...). Mais on en oublie trop souvent qu'elles sont déjà porteuses des preuves d'un génie proprement *schubertien* : quelle indicible nostalgie dans l'*Andante* de la *première Sonatine* !

Que de visions hallucinées dans le premier mouvement de la *deuxième Sonatine* ! Très *schubertienne* aussi, dans le menuet et le finale de la *troisième Sonatine*, cette étrange cohabitation de vigueur populaire (assez sensiblement préfiguratrice de la *Sonatine* que Dvořák écrira pour le violon et le piano à la fin du siècle) et d'errances inquiètes. C'est ici l'enfant qui parle, sans doute – par la voix d'un compositeur qui, rappelons-le, n'a alors que dix-neuf ans – mais cet enfant sait tout, déjà, de la condition humaine. Et c'est bien lui qui reprendra, dans le *Grand Duo*, le fil du discours interrompu : si l'*Andantino* y est emprunt de l'esprit d'enfance le plus candide, c'est *in fine* qu'il chante ; bien après que le mouvement initial nous a enjoint dès les premières mesures à emprunter les pas du *Wanderer*, en quête de sentiers inexplorés. Schubert sait mieux que quiconque que l'enfance a ses attermoissements et ses effrois (c'est en 1815 qu'il dit en musique les cauchemars et la mort de l'enfant dans le terrible *Erlkönig – Le Roi des Aulnes*). Comment donc ne pas entendre que ce *Grand Duo*, dont Schubert, par les codes d'écriture qu'il y convoque, fait un immense lied, trouve à l'évidence son pendant émotionnel dans les « adieux » qui se disent en une chanson, elle aussi enfantine pour ainsi dire, au cœur de la *Fantaisie* ?

C'est bien un même chant qui lie ces pièces d'apparence clairsemée, et la relative modestie de la place qu'occupe, au sein de l'œuvre de Schubert, le corpus qu'elles forment ne doit pas nous faire oublier que ce programme est à l'image exacte de l'ensemble de l'œuvre : tantôt épique (comme dans les grandes sonates ou les grandes symphonies), tantôt fragmentaire (à l'instar des centaines de lieder, ou encore des innombrables esquisses que Schubert laissa inachevées) ; mais, que le génie se donne en un éclair ou que le souffle soit plus ample, c'est « toujours, chez [Schubert], ce quelque chose qui vient d'ailleurs, quelque chose d'étrange, d'étranger, par rapport à nous en ce monde ». Ces mots de l'écrivain Julien Green² résument tout : les *Sonatines*, comme le *Grand Duo*, comme le *Rondo*, comme la *Fantaisie* nous disent, chacun en son langage, la joie et la déchirure d'être ici – à Vienne, dans la chaleur des Schubertiades – et, en même temps, ailleurs ; d'être encore un jeune homme, et déjà au seuil de l'autre monde : pour Franz Schubert, jeunesse et maturité se seront données en un seul geste, et « je » aura toujours été un autre.

Julie Sandler

2 - GREEN, J., *Journal*, Volume XIV, *L'Expatrié* (4 mai 1985), Paris, Seuil, 1990.

MARIA ET NATHALIA MILSTEIN

Les sœurs Maria et Nathalia Milstein sont nées dans une famille de musiciens russes installés en France.

En 2017, Maria et Nathalia sortent leur premier album *La Sonate de Vinteuil* avec le label français Mirare. Le CD apporte une reconnaissance internationale au Duo, reçoit des critiques élogieuses de la part de la presse internationale et est élu en 2017 CD de l'Année par le quotidien néerlandais *De Volkskrant*. Le deuxième album de Maria et Nathalia, *Ravel Voyageur*, sorti en 2019 est couronné par un Diapason d'Or.

Le Duo se produit en France et en Europe à La Roque d'Anthéron, à La Folle Journée de Nantes, au Concertgebouw d'Amsterdam, à BOZAR (Bruxelles), Diligentia à La Haye, De Bijloke à Gand, la Philharmonie d'Essen ou encore le Teatro Ristori de Vérone, et est également invité par des festivals internationaux tels que les Thüringer Bachwoche, le MozartFest Schwetzingen (Allemagne) ou encore le Wonderfeel Festival aux Pays-Bas.

Maria joue sur un violon de Michelangelo Bergonzi, fait à Crémone (Italie) vers 1750, prêté par la Fondation Néerlandaise d'Instruments de Musique (Nationaal Muziekinstrumenten Fonds).

o



The choice of the piano is one of the crucial stages in the preparation of a recording. The violinist will have the sound of their own instrument immortalised on the disc, whereas the pianist has to find 'their' sound, or the sound they are looking for according to the repertory in question, on a piano they choose for the occasion and which they will probably know very little or indeed not at all until the recording sessions.

What's more, it is also standard practice to record any repertory, from Baroque music to contemporary, on a modern concert grand, or, for those who choose the approach of historically informed performance, on instruments of the same period as the music.

For this recording, however, we decided to take the risk of seeking out a sound world that most closely corresponded to our idea of Schubert's music, and this search led us to try out nineteenth-century pianos.

So it was that we came across a wonderful Blüthner of 1857 in the Andriessen piano collection in the Netherlands. This 2.20-metre instrument is in exceptional condition – since the soundboard has never been rebuilt, we can say that the tone is just as it was over 150 years ago.

The intimacy and almost fragile sensibility expressed in Schubert's musical language became even more apparent when they were conveyed by the singing tone of this Blüthner with its parallel stringing, a sound that is at once rich, warm and remarkably clear. It greatly enhances the combination of violin and keyboard: the two instruments prove easily compatible, developing a rapport that extends to the most subtle nuances.

We fell in love with this piano as soon as we heard it, and we feel it has enabled us to create a very individual approach to the Schubert sound, one that we hope will lead the listener on a similar voyage of discovery.

Nathalia Milstein

FRANZ SCHUBERT'S MUSIC FOR VIOLIN AND PIANO: A FRAGMENTARY STORY?

'To be sure, my life is already full of dead people. But the deadest of the dead is the little boy that I once was. And yet, when the time comes, it is he who will resume his place at the head of my life, gather up my poor years right to the last, and, rallying the disorderly troop as a young leader does his veterans, will be the first to enter his Father's House.'¹

Georges Bernanos, Preface to *Les Grands Cimetières sous la lune*

In the spring of 1816, Franz Schubert wrote three Sonatinas for violin and piano: the triptych marked the very first time he had composed for these forces, even though he had already produced an abundant and varied oeuvre that had attained a number of peaks (one need only think of *Gretchen am Spinnrade* from 1814) and had himself played the violin since childhood, having received his first lessons from his father. It was not until a little over a year after these initial essays, in August 1817, that Schubert composed a further sonata for piano and violin, this time on a larger canvas: the 'Grand Duo' in A major. He then inflicted a silence of nearly ten years – in other words, an eternity, when one thinks that he was to live less than thirty-two years in all – on the violin-piano duo, before returning to it. In 1826 came the *Rondo brillant* in B minor, followed a year or so later (December 1827) by the sublime Fantasy in C major: a 'swansong' that, shortly before Schubert's death, was to constitute the final stone in a fascinating edifice, yet seems to leave unfinished a story whose episodes were so slow to unfold, and which nevertheless fills the listener with wonder at its incredible profundity and the variety of windows it opens onto Schubert's universe. One can only wonder: what explains the mystery and grandeur of this strange corpus? What secret dialogues link the 'early' Sonatinas and the 'mature' Fantasy?

For it is indeed 'late' Schubert who speaks to us – or haunts us – in the Rondo and the Fantasy, works composed for two specific musicians: the violinist Josef Slavík and the pianist Karl Maria von Bocklet. As is so often the case with Schubert, the music seems to have needed the precious soil of friendship in order to be fertilised, and (of course) to rise so obviously above the homage paid to the virtuosity of its recipients. Beyond the technical – and even physical – feats it demands from the two players,

¹ - Georges Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune*, Essais et écrits de combat, volume I (Paris: Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1971).

to whom it grants no respite, the Rondo hustles us on a veritable race to the abyss in the minor key (akin to the implacable tarantella that closes the towering Piano Sonata D958); and, while remaining deeply rooted in the Viennese landscape hinted at by the history of the work (which tells of the intimacy of those private circles where music was shared, but so were coffee, wine and punch) and the Gypsy strains perceptible therein, it leads us far into the secrets of the human soul. The same is true of the Fantasy, in which everything is (literally) unheard of – and poignant: the long tremolo that opens the work and, from the outset, suspends time before anything has even begun; the cyclic, insistent character of a style of writing that no one could have conceived of before; the incredible modulations that chisel the contours of the work – sometimes to the point of tearing it apart, like the modulation that brings back, or resurrects, the theme which has just been varied at precisely the moment when one least expects it: all of this had the potential to destabilise the listener; and the critics, when the work was premiered, were unjustly hard on it. But it is undoubtedly Schubert who confides in us here, wholly and completely, and who, moreover, quotes himself: the Andantino that forms the heart of the work is none other than a series of variations on the theme of a lied composed a few years earlier (in 1822), on a poem by Rückert, *Sei mir gegrüsst*. From the theme of this song, Schubert chose to magnify here the notes set to the words ‘Sei mir gegrüsst, sei mir geküsst’: greetings and kisses addressed... to the beloved who has departed for ever. Words of farewell indeed, and not the least significant element that confers on the Fantasy its testamentary dimension.

The three Sonatinas and the Duo mirror or, perhaps more accurately, call out for these grandiose works. The three ‘Sonatas for the pianoforte with violin accompaniment’ were written in a single burst of energy, in March and April 1816. These ‘youthful’ pieces are often thought of only in terms of their ‘juvenile’ character: their modest proportions, which make them miniatures; the verve they seem to nourish on thinly veiled reminiscences of Mozart (in the Sonatina in D major) or Beethoven (the strummed chords at the beginning of the Sonatina in A minor recall, consciously or unconsciously, the opening of the revered master’s Piano Sonata no.9, op.14 no.1). But all too often we forget that they already bear the hallmarks of a specifically *Schubertian* genius: what indescribable yearning

in the Andante of the First Sonatina! What hallucinatory visions in the opening movement of the Second! Eminently *Schubertian*, too, in the minuet and finale of the Third, is the strange cohabitation of folklike vigour (quite distinctly prefiguring the Sonatina for violin and piano that Dvořák would write at the end of the century) and uneasy wanderings. It is very likely the child who speaks here – through the voice of a composer who, let us not forget, was only nineteen at the time – but that child already knows all there is to know about the human condition. In the Grand Duo, it is he who picks up the thread of the interrupted discourse: if its Andantino is imbued with the most ingenuous spirit of childhood, it is only *in fine* that he sings; long after the opening movement has enjoined us from the very first bars to follow in the footsteps of the Wanderer, in search of unexplored paths. Schubert knows better than anyone that childhood has its prevarications and its fears (it was in 1815 that he set to music the nightmares and death of the child in the terrifying *Erlkönig*). How, then, can we fail to hear that this Grand Duo, which Schubert turns into an immense lied by virtue of the stylistic codes he deploys there, clearly finds its emotional counterpart in the ‘farewells’ uttered in a song, also childlike in a sense, at the heart of the Fantasy?

Yes, there is but one song that links these apparently scattered pieces, and the relative modesty of the place occupied, within Schubert’s oeuvre, by the corpus they form should not blind us to the fact that this programme is the exact image of his output as a whole: sometimes epic (as in the great sonatas or symphonies), sometimes fragmentary (like his hundreds of lieder, or the countless sketches he left unfinished); but, whether the genius is expressed in a flash or the scale is larger, there is ‘always, in [Schubert], that something which comes from elsewhere, something strange, foreign, compared to us who live in this world’. These words of the writer Julien Green² sum it all up: the Sonatinas, like the Grand Duo, the Rondo and the Fantasy, each in its own language, tell us of the joy and heartbreak of being here – in Vienna, in the warmth of the Schubertiads – and, at the same time, elsewhere; of being a young man still, and already on the threshold of the other world. For Franz Schubert, youth and maturity were granted in a single gesture, and ‘I’ was always another.

2 - Julien Green, *Journal*, Volume XIV, ‘L’expatrié’, 4 May 1985 (Paris: Seuil, 1990).

MARIA AND NATHALIA MILSTEIN

Maria and Nathalia Milstein are sisters, born into a family of Russian musicians settled in France.

In 2017, Maria and Nathalia released their debut album *La Sonate de Vinteuil* on the Mirare label. The CD gained international recognition for their duo, was widely praised in the international press and was voted CD of the Year 2017 by the Dutch newspaper *De Volkskrant*. Maria and Nathalia's second album, *Ravel Voyageur*, released in 2019, was awarded a Diapason d'Or.

The duo performs in France and elsewhere in Europe at such venues as La Roque d'Anthéron, La Folle Journée de Nantes, the Amsterdam Concertgebouw, BOZAR in Brussels, Diligentia in The Hague, De Bijloke in Ghent, the Essen Philharmonie, and the Teatro Ristori in Verona, and is also a guest at international festivals including the Thüringer Bachwoche, the MozartFest Schwetzingen (Germany) and the Wonderfeel Festival in the Netherlands.

Maria plays on a violin by Michelangelo Bergonzi, made in Cremona (Italy) around 1750, on loan from the Dutch Music Instruments Foundation (Nationaal Muziekinstrumenten Fonds).

Translations: Charles Johnston





Enregistrement réalisé en novembre 2023 au MuziekHaven Zaandam / Directeur artistique et Ingénieur du son : Franck Jaffrès / Piano Blüthner : Andriessen Piano's - Vleugels / Accordeurs : Ronald de Jong et Bart Houtgraf / Photos : Lyodoh Kaneko / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Coralie Laigle / Design : Jean-Michel Bouchet / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2024, MIRARE, MIR738 www.mirare.fr