

HAYDN

THE COMPLETE

PIANO TRIOS VOLUME 1

FISCHER: ONE BAR WONDER

CHANDOS



TRIO
GASPARD



Engraving by Johann Joseph Noddi (1776 – 1832) after painting by Johann Zitterer (1761 – 1840) / AKG Images, London / De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti

Franz Joseph Haydn, c. 1795

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Trios, Volume 1

Trio No. 32, Op. 70 No. 1 (Hob. XV: 18) (1794) **14:46**
in A major • in A-Dur • en la majeur
from *Trois Sonates...* Dédiées à Son Altesse Madame
La Princesse Douairière Esterhazy née Hohenfeldt

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Allegro moderato, Cantabile – Adagio – Tempo I | 7:22 |
| 2 | Andante, Staccato – | 3:16 |
| 3 | Allegro | 4:07 |

Trio No. 38, Op. 73 No. 1 (Hob. XV: 24) (1795) **12:26**
in D major • in D-Dur • en ré majeur
from *Trois Sonates...* Dédiées à Madame Schroeter

- | | | |
|---|------------------|------|
| 4 | Allegro | 7:22 |
| 5 | Andante – | 2:15 |
| 6 | Allegro ma dolce | 2:49 |

	Trio No. 40, Op. 73 No. 3 (Hob. XV: 26) (1795)	14:42
	in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur	
	from <i>Trois Sonates...</i> Dédiées à Madame Schroeter	
7	Allegro	5:59
8	Adagio	3:26
9	Tempo di Minuet – Adagio – [Tempo I] – Coda	5:15
	Trio No. 23, Op. 42 No. 3 (Hob. XV: 10) (1785)	10:30
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
10	Allegro moderato –	5:41
11	Presto	4:47
	Trio No. 20, Op. 40 No. 2 (Hob. XV: 7) (1785)	12:56
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	from <i>Trois Sonates...</i> Dédiées à Madame la Comtesse	
	Marianne de Witzay née Comtesse de Gräfsalkowics	
12	Andante	6:25
13	Andante –	2:57
14	Allegro assai – ad Libitum – Adagio – Tempo I	3:33

Johannes Julius Fischer (b. 1981)

première recording

15

one bar wonder (2021)

5:09

(Hob. XV: 7 remixed)

for Violin, Cello, and Piano

Version A

For Vashti, Jonian and Nicholas

Andante, precise and relentless

TT 70:28

Trio Gaspard

Jonian Ilias Kadesha violin

Vashti Mimosa Hunter cello

Nicholas Rimmer piano



© Andrej Grile

Trio Gaspard

Haydn: Piano Trios, Volume 1

Among Haydn's chamber music, the trios for piano, violin, and cello yield nothing in their importance except to the string quartets. They are fewer in number, but their musical quality is the same. If they are less well known, it is for a reason that has nothing to do with their intrinsic worth: the apparent imbalance among the instruments. It is a matter, in some ways – to adopt the terminology of that age – of sonatas for keyboard with violin and cello accompaniment. The cello is far from unnecessary, but this explains why some cellists are reluctant to tackle music that seems to reduce them more or less to doubling the left hand of the piano. In this respect only are the trios of Haydn linked to the baroque past. However, for him the strings are never optional, and the keyboard is always *obbligato*, soloistic. The style is 'modern'. These trios are spread over the same period of Haydn's career as the solo keyboard sonatas: from the 1750s to the middle of the 1790s, but with an interruption from the middle of the 1760s to 1784. For Haydn the keyboard composer they play somewhat the same role as the concertos do for Mozart. About one third of them date

from his young years, one third from 1784 to 1790, and one third from 1792 (or 1794) to 1796. The majority of the trios thus fall within Haydn's high maturity.

Up until the middle of the twentieth century, one numbered thirty-one of them, presented in the most up-to-date edition, that by Peters, in three volumes, in an order that had nothing to do with their chronology. They were those published between 1801 and 1806 by Breitkopf & Härtel as part of their Complete Haydn Edition. In 1939, they were enumerated by the Danish musicologist Jens Peter Larsen in a chronological order, an order replicated by Hoboken (Hob. XV: 1 – 31). Hoboken, however, expanded the total to forty-one, by adding nine early trios (Hob. XV: 33 – 41) and one from 1792, known until then as a sonata for piano and violin (Hob. XV: 32). In Hoboken's catalogue, the nine trios given the highest numbers are actually the oldest. Only in 1968 was the first chronological and critical edition of all the known trios undertaken, by H.C. Robbins Landon. It took the total to forty-five, by adding six more early works

and removing Hob. XV: 3 and 4, which are actually by Ignaz Pleyel. But Landon's edition, the numbering of which is followed here, includes two pieces that are lost and four that were not conceived by Haydn in this form, which leaves thirty-nine available trios: eleven early examples, thirteen from the period 1784–90 (the last three specifying flute or violin), and fifteen from 1792–96.

Trio in D major, No. 20

If in 1784 Haydn returned to the trio, it was not least because in Vienna the genre was rapidly burgeoning. According to Katalin Komlós (*Music & Letters* 68 / 3, 1987), seventy trios with keyboard, for the most part dedicated to women, were issued in Vienna between 1781 and 1790, with a notable increase in production from 1786 onwards. Fifty-two were first-time publications, and they were down to eight different composers: Clementi, Haydn, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Sterkel, and Vanhal. To this total one must add the publication, by Artaria, of eleven arrangements of works (all by Pleyel) that originated in other genres. On 25 October 1784, Haydn returned to the genre by sending to Forster, in London, two trios by his pupil Pleyel, which he passed off as his own (Hob. XV: 3 and 4), together with

one genuinely of his own composition, in G, No. 18 (Hob. XV: 5). He followed up with the three trios Nos 19–21 (Hob. XV: 6–8), published by Artaria in April 1786 as Opus 40. Artaria had been requesting trios from Haydn since 1782. There is talk of Trios Nos 19–21 for the first time in the letter from Haydn to Artaria of 26 November 1785. On 10 December, in a new letter, Haydn complained about and listed the numerous errors and omissions that he had discovered in the proofs sent to him by the publisher:

I devoted myself to these corrections all day yesterday and half of today, without having been able to cast more than a cursory glance upon the whole lot.

In a note in the right hand margin of the autograph, dated 1785, of the Trio in D, No. 20 (Hob. XV: 7), Haydn drew Artaria's attention to the principal ornaments as he wanted them to appear.

Trio No. 20, in three movements, is surrounded in Artaria's trilogy by two in only two movements. It begins with an *Andante* with variations in 2 / 4: a theme followed by five variations, all in the major mode. The theme, in which the piano predominates, consists of two sections of eight bars, both repeated. The violin dominates in variations 1 and 3, the piano in variations 2

(in demisemiquavers) and 4 (in sextuplet semiquavers), while in variation 5 the two instruments play an equal part. There follows an *Andante* in D minor, cast in 6/8 and *siciliano* rhythm, linked, after a pause, to a 2/4 *Allegro assai* in rondo form, balancing on its own the two preceding movements. The form is A (bars 1–16) – B (bars 17–103) – A' (bars 104–117) – C (bars 118–151) – piano cadenza – A' (bars 152–175) – coda (bars 176–186). The A refrain, in two sections, each of which is repeated, effectively comprises thirty-two bars, and in the A' refrain the first repeat is missing and the second one is written out. The extended episode B, formally in D minor, takes us beyond the halfway point of the movement and contains at its end one of the most eccentric passages in late Haydn. At bars 86–88, one is in E flat, and after two bars of silence the pianist strikes eight times the enharmonic note D sharp: This is the third degree of B major, the key in which the theme of the refrain is then presented (bar 93). This comes as a shock: the theme acts like an intrusion. After an extended trill in the right hand on the note F sharp, there follow a *fermata* and an elusive evocation of E minor, and in order finally to make way for refrain A' the tonic D major is emphatically

reintroduced in bars 103–104 with a sudden, brusque perfect cadence played *forte*.

Trio in E flat major, No. 23

Before correcting the proofs of Trios Nos 19–21 for Artaria, on 26 October 1785 Haydn sent a second batch of three to Forster, in London: Trios Nos 22, 17, and 23 (Hob. XV: 9, 2, and 10), which Forster published in February 1786 as Opus 42. Trio No. 17 was the transcription of a now lost *concertino* for harpsichord, baryton, and two violins dating back more than fifteen years; the other two were new works, both in two movements. Displaying relentless energy, the Trio in E flat major, No. 23 (Hob. XV: 10), opens with an *Allegro moderato* in 2/2, in sonata form. The first theme, rather complex, is repeated only partially, with suggestions of imitative writing and prominent treatment of the piano in its high register. Virtuoso quaver sextuplets traverse the middle of the exposition, which ends with emphatic chords on the dominant, B flat. The development begins by taking over this ending in B flat minor, then in the dominant of F minor. The virtuoso sextuplets lead towards distant tonalities and converge on a *fermata*. Thirteen bars, the final seven with trills in the right hand, lead to the recapitulation.

There follows an extraordinary *Presto* in 6/8 time, the opening theme of which, eight bars long, gives no hint of its dimensions or its spirit of adventure. Its form is A (bars 1 – 53) – B (bars 54 – 152) – A' (bars 153 – 212) – coda (bars 213 – 268), abounding in all kinds of surprises and false turns. Section A consists of two sub-sections, both repeated, respectively of 8 and (37 + 8 =) 45 bars. The eight bars from 38 to 45 prepare the return of the theme at bars 46 – 53, which are identical to bars 1 – 8. Structurally, we have here a rondo refrain, but the second sub-section is exceptionally long and at its centre strongly affirms the dominant, B flat. Thus, this refrain is itself clearly tripartite, and to begin with its second sub-section suggests (incorrectly) a first episode. The B section, which starts in C minor, forms a singular and highly extended episode, behaving as a whole like a development. At bars 76 – 88, the dominant, B flat, is affirmed yet again: one expects the return of the refrain, but the episode continues in diverse minor keys. Bars 138 – 152, an extension of bars 38 – 45, prepare the proper return of the refrain. This refrain, A', exceeds the length of A by seven bars, because of a new extension of bars 38 – 45 at bars 190 – 204, just before the coda, which therefore is slightly delayed. This coda,

nearly as long as the refrains, is crowned at last with an unequivocally conclusive gesture.

Trio in A major, No. 32

The fifteen trios composed after 1790 are split into three isolated works and four collections of three, all published in London. The first series – Trios Nos 32 – 34 (Hob. XV: 18 – 20) – was issued by Longman & Broderip on 15 November 1794, during Haydn's second visit to the British capital, with a dedication to Princess Maria Anna Esterházy, the widow of Prince Anton, who had died on 22 January that year. The announcement (in French) concerned 'Trois Sonates pour le Piano-Forte Avec Accompagnement de Violin & Violoncello [...] Op. 70' (Three Sonatas for the Piano with Accompaniment of Violin & Cello [...], Op. 70). All of them probably composed in London in 1794, Trios Nos 32 – 34 are the first expressly conceived by Haydn for English pianos, stronger, more powerful than Viennese instruments. The Trio in A, No. 32 (Hob. XV: 18), opens (*Allegro moderato* in 2/2) with three vigorous chords, paving the way for the song-like character of the principal theme, immediately repeated in tight counterpoint. A motif in dotted rhythm, followed by a cadential formula,

leads to a transition in quaver triplets, upon which the theme reappears in the dominant, E major. The development begins with the dotted rhythm, which one has almost forgotten, followed by the principal theme in the sub-dominant, D major, which is worked contrapuntally in remote keys. The recapitulation is more or less of the same length as the exposition, but diverges forcefully from it. This movement tends towards monothematicism.

A melancholic A minor *Andante* in 6/8 follows, in song form, A – B – A', the central section of which, in major, expansive and solemn, brings to mind Schubert. The A' section leads, after a pause, directly into the finale, an intrepid *Allegro* in 3/4, having all the character of a polonaise *à la hongroise*. Its form is highly original. A theme in two sections (A), each repeated, precedes an expansive section (B) in the dominant, which plays the role of the 'first episode' of a rondo. After a sustained dominant seventh chord, A returns in the tonic, but without repeats, as if it were the second refrain of a rondo; then it is B that follows, still in the tonic, but interspersing elements of development. We have here a rondo with a single return of the refrain, in which the second and third episodes are moulded into one.

Trio in D major, No. 38

The third group of three – Trios Nos 38 – 40 (Hob. XV: 24 – 26) – were published by Longman & Broderip as Opus 73 in October 1795, two months after the departure of Haydn from London, with a dedication to Rebecca Schroeter, the muse of the composer during his two stays in that city. In the Trio in D major, No. 38 (Hob. XV: 24), the radiance peculiar to this key characterises the first movement, while the two concluding ones are bathed in an atmosphere of nostalgia and reverie, sometimes inflected with torment. The *Allegro* in 2/2 opens with an assertive perfect tonic chord followed by a pause: an introduction distilled to its minimum, but capturing our attention, an allusion to public performance, as in many of the chamber works which Haydn composed in or intended for London (*cf.* the three chords at the beginning of Trio No. 32). The flexible principal theme (six bars leading to two new pauses) is immediately repeated (slightly modified) in E minor. Further on, only its initial notes are heard again, first in F major and G minor, and finally in A major, as a 'second theme'. The styles of the private chamber and the public concert hall are here combined as never before in Haydn's work.

The haunting D minor *Andante*, in 6 / 8, a kind of funeral procession *à la* Mahler, almost serving the function of an interlude (thirty-two bars), is endowed at bars 15 – 16 with an emphatic cadence in E minor. Dotted rhythms run through it, except at bars 20 – 23, which consist of vehement demisemiquavers (piano and violin in unison at the octave). The finale is launched without a break, a highly original *Allegro ma dolce* in 3 / 4, in song form, A – B – A. In this Schubert impromptu *avant la lettre*, the melodic lines interweave, except in the agitated, central episode, in minor. The music gradually fades away, leaving the listener entranced. The two closing movements act together as counterbalance to the first.

Trio in F sharp minor, No. 40

Contrary to the two previous works in F sharp minor – Symphony No. 45 ‘Farewell’ (1772) and the String Quartet, Op. 50 No. 4 (1787) – Trio No. 40 (Hob. XV: 26) begins not violently but in an elegiac atmosphere (*Allegro* in 4 / 4). This movement becomes more dramatic as it proceeds. From bar 9, one is in the relative key, A major (a variant of the opening theme). A vigorous transition leads first to the dominant of A minor, then A major is unequivocally reaffirmed by a

concluding theme of a folk-like quality. The movement is distinctly bithematic. The development passes initially through an assortment of minor keys, until an announcement of the concluding theme, in C sharp minor. This is treated afterwards in a highly poignant way, culminating in a harrowing diminished seventh chord. The recapitulation presents only the beginning of the principal theme, and then continues to develop, while remaining (like the actual development) in minor. The concluding theme quickly intervenes, making possible a new dramatic climax featuring at its centre, following an interrupted cadence, four bars in D major (a key which one will come across just as fleetingly in the two succeeding movements). The ending violently affirms F sharp minor.

In the 3 / 4 *Adagio*, in F sharp major, Haydn’s ornate pianistic style reaches its *nec plus ultra*. The marvellous melody at its opening is deployed many times in an ascending, then descending, progression, decorated with arabesques. The central episode begins with the same melody in A major, and shortly before the tranquil ending an interrupted cadence unfolds a powerful ascent in D major. Haydn would reuse this movement, transposed to F major,

orchestrated, and given a varied recapitulation *à la* Carl Philipp Emanuel Bach, in his Symphony in B flat major, No. 102, first performed on 2 February 1795.

The finale is a *Tempo di Minuet* in 3 / 4, with a central episode in F sharp major appearing as a variant of the minuet proper. The genre's dance-like aspect is preserved, thanks notably to an elegant dotted rhythm, but so is the seriousness of the two previous movements. From bar 7, an interrupted cadence intervenes, with the note D in the bass, which will return to introduce the coda. The conclusion strongly reaffirms F sharp minor.

© 2022 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

Johannes Fischer: one bar wonder

My little composition for Trio Gaspard takes the somewhat provocative repetition of the *ritornello* in the *Andante* of Haydn's Piano Trio, Hob. XV: 7, to another level. Hearing the original, I was baffled by how vigorously radical it is, and with what marvellous sense of humour Master Haydn relentlessly repeats the simple harmonic scheme, without even trying to develop the musical material through compositional means, apart from occasional appoggiaturas and simple variation

techniques. My *one bar wonder* focuses only on the first couple of seconds of this movement and lets it repeat in a non-stop loop. After a while, the material begins to undergo slight changes and extensions, the whole looped sample drifting away from the original until only a weird, distorted version remains. Depending on the dramaturgical aim, the piece can be performed in either of two directions, away from the original or towards it. While composing, I always had the infectious, inspiring, and joyful music making of Trio Gaspard in mind, and this is reflected, I hope in a humorous way, in the score.

© 2022 Johannes Fischer

A note by the performers

Introduction

This CD forms the first volume of our complete recording of Haydn's piano trios. The project is one incredibly dear to our hearts and we are thrilled and thankful to have found in Chandos such an ideal partner for this major undertaking.

Haydn has been central to the repertoire of Trio Gaspard since its inception, in 2010, to the extent that it is rare that we do not feature his music in our concert programmes. We have experimented widely with the

placement of his trios in concert, aiming to go beyond their functioning as a generic 'light opener' – to which they can all too easily be degraded when programmed unthinkingly at the beginning of trio recitals. We have, for example, placed two contrasting Haydn trios in the first half of a concert, to bookend music composed in the twentieth or the twenty-first century. We have played a triptych of his trios before the interval, then switched to late romanticism in a contrasting second half. Haydn's music has proved compelling in combination with major works by composers as diverse as Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Beethoven, Lili Boulanger, Dvořák, Frank Martin, and Shostakovich. We may 'even' (yes, it feels almost controversial to do so!) end concerts with Haydn; and the encores that we most often play remain final movements from various Haydn trios.

Drawing on these experiences, we have decided to record the trios neither chronologically nor in the groups in which they were first published. Instead we have aimed to create an interesting and contrasted 'programme' of trios for each volume, so that it can be listened to in a single, satisfying sitting. In addition, we have asked a composer to write a short work inspired by one of the trios from each volume, and we are excited

by the contemporary perspectives on Haydn that these composers open up for us. This first CD features a work by our good friend, the percussionist and composer Johannes Fischer.

We hope that you, the listener, will share in this rich journey – spanning forty years of Haydn's life and more than forty brilliant works of music. Amazingly, each of these trios is unique enough to warrant individual attention and repeated listening.

The 'myth' of the leading role of the piano

Programme notes on Haydn's trios often observe that the piano has the dominant role; that the violin and cello are subordinate and function as a kind of support to the piano. Sometimes this view relates to the supposedly 'weak' sound of the fortepianos of Haydn's time, as if the string instruments are there mainly to mitigate a presupposed 'deficiency' of the early piano. We suspect that Haydn would have been amused, though probably also aghast, at such a superficial and reductionist view. For anyone intending to listen to Haydn's piano trios in any depth, it is sensible to disregard this type of thinking entirely. In fact, it quickly becomes obvious that all three instruments in the ensemble have much more fluctuating and complex roles to play than may appear to be the case at first glance.

The bass line

Haydn's treatment of the bass voice would merit an entire volume. If one listens carefully, one will notice that the bass lines are by no means always confined to the cello and the piano's left hand, as is usually stated. The bass regularly migrates into the tenor and alto regions of the piano, where it is often supported by the violin, such as at the opening of the Trio in A major, Hob. XV: 18. The cello may drop out for a few bars, leaving the piano temporarily alone, or *vice versa*. There are countless places where the cello plays variations of the material heard in the bass of the piano, additional quavers, octave leaps where the piano has repeated notes, extra upbeats. Even when there is doubling, the myriad ways which Haydn devises for the cello and piano left hand to complement each other are remarkable. There can be octave doubling (both ways around) or unison doubling, the exact constellations often changing from bar to bar. In the case of the opening of the A major Trio, first the violin, then the cello doubles the lower voice of the piano, except for the octave leap that ends each phrase, which, rather cheekily, the string instruments play *upwards* rather than downwards.

At other times, the cello may abandon the bass line entirely and highlight an inner voice.

Towards the end of the first movement of the Trio in F sharp minor, Hob. XV: 26, the cello has wide, hair-raising leaps of falling tenths, while the darkness of this trio's closing Minuet is underscored by the cello's insistent repetition of a long, low C sharp. This note supports a remarkable dissonant minor ninth chord, which Haydn uses as the principal harmony of the entire movement, the music torturously returning to the sonority again and again. Sometimes – as in the second movement of the Trio in D major, Hob. XV: 7 – the strings add *pizzicati* to the piano's left hand, changing the entire substance of the texture, whilst the piano right hand does something else entirely. In the middle movement of the other D major trio on this disc, Hob. XV: 24, the second half of the melody is given to the bass and is accompanied by strong chords in the violin and the right hand of the piano. A stroke of brilliance and wit is the cello's lone *pizzicato* 'A', which marks the long-anticipated return of the opening material in the first movement of Hob. XV: 18.

Interplay of the upper voices

The piano's right hand and the violin likewise engage in remarkably different forms of interplay, sharing the melodic material – some themes, especially in the slower movements, given entirely to the violin. Alternatively, the

violin often highlights, clarifies, or varies inner voices, forming a counterpoint to the right hand (as in the finale of the Trio in E flat, Hob. XV: 10). On the occasions when the violin does double the piano in unison, the combination of the two instruments gives an incredible crispness and vitality to the articulation. Very often the violin part combines all these techniques: an example would be the opening of the Trio in E flat (though it can become quite cumbersome to describe in words). In the first bar, violin and the right hand of the piano are in fanfare-like unison, but when the piano ascends into a higher register, in the third bar, the violin turns to supporting the middle voices. However, it does not double either of these exactly, instead forming a separate voice, different from anything the piano's left hand is playing. Then, on the last note of the piano phrase, the violin dives in, alone (but in the instrument's powerful lowest register), to begin contrapuntal treatment of the opening motif.

The question of instruments

We have decided to record Haydn's trios using a modern piano and at a modern pitch (440 Hz). Although we enjoy playing on period instruments, we do not feel that we require them in order to get to the heart of Haydn's music.

Rather, we feel that the way we play our modern instruments is to some extent informed by our knowledge of historical instruments, and that there is really very little that we cannot achieve on modern instruments if we search for it. Because we perform Haydn's works on modern instruments in the concert hall, we consider it a natural choice to use them in these recordings.

A note on editions

There are two modern critical editions of Haydn's trios, one published by Henle Urtext between 1971 and 1986, edited by Wolfgang Stockmeier and Irmgard Becker-Glauch, the other the edition by H.C. Robbins Landon, which is published by Doblinger. There are hundreds of differences, small and large, between the two, from tiny variations of articulation to major differences of dynamics and rhythm. This reflects the original source material, which contains many differences between the piano scores and the instrumental parts, forcing editors to choose between various plausible readings. We have generally, though not slavishly, followed Henle and tried to make sense of the sources, as they are presented to us, as best we could.

© 2022 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Celebrated by the press as a ‘magician amongst percussionists’, **Johannes Fischer** touches audiences with his effortless, sensitive, and energetic music making. He studied with Bernhard Wulff at the Musikhochschule Freiburg and Steven Schick at the University of California, San Diego, then pursued private studies in composition and conducting. He engages with music from the perspectives of percussionist, composer, improviser, teacher, and conductor. Besides his solo career, which has taken him to concert halls, orchestras, and festivals around the globe, he places an important focus on chamber music, as a regular long-term partner in groups such as the eardrum percussion duo, the Belli-Fischer-Rimmer trio, and in duet with Nari Hong (flutes), and as a guest at major chamber music festivals. Commissions from Bavarian Radio, the Lucerne Festival, Royal Philharmonic Society, BBC, and numerous ensembles, and collaborations as conductor with Ensemble Resonanz and Ensemble MusikFabrik NRW, bear witness to his artistic versatility. He is the recipient of numerous awards and scholarships, such as the Deutsche Musikwettbewerb and First Prize as well as four special prizes at the fifty-sixth Internationale Musikwettbewerb der ARD, in Munich. In 2009 Johannes

Fischer was appointed professor at the Musikhochschule Lübeck.

‘A truly refreshing performance! Richly coloured, honest, full of joy and with good agogics! This trio belongs to another league!’ So wrote *Ensemble Magazine* of **Trio Gaspard**, one of the most sought-after piano trios of its generation, whose members are praised for their unique and fresh approach to the score. The Trio is regularly invited to perform at concert halls throughout the world, such as Wigmore Hall, London, Berliner Philharmonie, Philharmonie Essen, Grafenegg Castle, Austria, Salle Molière, Lyon, NDR Rolf-Liebermann-Studio, Hamburg, and Shanghai Symphony Hall, and has also made appearances at Heidelberger Frühling, Mantua Chamber Music Festival, Boswiler Sommer, and PODIUM Festival Esslingen, among others. Founded in 2010, the Trio won top prizes at the International Joseph Joachim Chamber Music Competition, in Weimar, Fifth International Haydn Chamber Music Competition, in Vienna, and Seventeenth International Chamber Music Competition, in Illzach, France, and, in 2012, received the Preis der Stadt Baden, Austria, in the category ‘Wiener Klassik’. The Trio, whose members hail from Germany, Greece, and

the UK, has worked regularly with Hatto Beyerle, a co-founding member of the Alban Berg Quartet, and at the European Chamber Music Academy worked with Johannes Meissl (of the Artis-Quartett), Ferenc Rados, Avedis Kouyoumdjian, Jérôme Pernoo, and Peter Cropper (of the Lindsay String Quartet). The Trio has itself given master-classes at Kyung Hee University, in Seoul, South Korea, Royal Irish Academy of Music, in Dublin, Shanghai

International Chamber Music Festival, and, as fellow in 2017 – 19, Royal Northern College of Music. All three members of Trio Gaspard continue to pursue their successful solo careers, giving recitals and performing concertos in prestigious venues such as Tonhalle Zürich, Mégaron Mousikis, Athens, Teatro Verdi di Firenze, Wiener Konzerthaus, Berliner Philharmonie, Rudolfinum, Prague, and Royal Festival Hall, London. www.triogaspard.com

Haydn: Klaviertrios, Teil 1

In Joseph Haydns kammermusikalischem Schaffen sind die Trios für Klavier, Violine und Violoncello in ihrer Bedeutung höchstens den Streichquartetten nachgeordnet. Zwar ist ihre Zahl geringer, in ihrer musikalischen Qualität bewegen sie sich jedoch auf derselben Höhe. Wenn sie weniger bekannt sind als die Quartette, so liegt dies keinesfalls an ihrem inneren Wert, sondern an der offenkundigen Unausgewogenheit der Instrumente. Es handelt sich – um es in der Terminologie der damaligen Zeit auszudrücken – um Klaviersonaten mit Violin- und Cellobegleitung. Das Cello ist keinesfalls überflüssig, aber so erklärt sich, warum einige Cellisten zögern, sich mit Musik zu beschäftigen, die sie mehr oder weniger darauf zu beschränken scheint, die linke Hand des Klaviers zu verdoppeln. Nur in dieser Hinsicht sind Haydns Trios noch der barocken Vergangenheit verpflichtet. Allerdings sind die beiden Streichinstrumente nie optional, und das Klavier wird immer obligat, also solistisch behandelt. Der Stil ist „modern“. Haydns Trios entstanden in demselben Zeitraum wie seine Klaviersonaten – von den 1750er bis Mitte

der 1790er Jahre, mit einer Unterbrechung von den mittleren 1760ern bis 1784. Für Haydn als Klavierkomponisten spielen sie etwa die gleiche Rolle wie für Mozart die Konzerte. Etwa ein Drittel entstand in seiner Jugendzeit, ein weiteres Drittel zwischen 1784 und 1790 und ein letztes Drittel in den Jahren von 1792 (oder 1794) bis 1796. Die Mehrzahl seiner Trios gehört mithin in Haydns reife Schaffensperiode.

Bis um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zählte man insgesamt einunddreißig Werke in dieser Gattung, die in der bis dahin aktuellen dreibändigen Peters-Ausgabe in einer Reihenfolge enthalten sind, die mit der Chronologie ihrer Entstehung nichts zu tun hat. Es handelt sich um die zwischen 1801 und 1806 bei Breitkopf & Härtel als Teil von deren *Œuvres complètes* erschienenen Werke. 1939 wurden sie von dem dänischen Musikwissenschaftler Jens Peter Larsen in chronologischer Ordnung verzeichnet, die später von Hoboken aufgegriffen wurde (Hob. XV: 1 – 31). Allerdings erweiterte Hoboken die Gesamtzahl auf einundvierzig, indem er

neun frühe Trios (Hob. XV: 33 – 41) hinzufügte sowie eines von 1792, das bis dahin als Sonate für Klavier und Violine galt (Hob. XV: 32). In Hobokens Katalog sind die neun Trios mit den höchsten Nummern allerdings die frühesten. Erst im Jahr 1968 unternahm H.C. Robbins Landon die erste chronologische und kritische Ausgabe sämtlicher bekannter Trios. Die Gesamtzahl war nun fünfundvierzig – sechs weitere frühe Werke kamen hinzu, während Hob. XV: 3 und 4 ausgeschieden wurden, da es sich bei diesen beiden Werken um Kompositionen von Ignaz Pleyel handelt. Allerdings enthält Landons Edition – deren Nummerierung die vorliegende Einspielung folgt – zwei mittlerweile verschollene Stücke sowie vier weitere, die in dieser Form nicht von Haydn stammen; mithin sind gegenwärtig neununddreißig Trios greifbar: elf frühe, dreizehn aus den Jahren 1784 – 1790 (von denen die drei letzten Flöte oder Violine spezifizieren) und fünfzehn aus den Jahren 1792 – 1796.

Trio in D-Dur Nr. 20

Dass Haydn sich 1784 erneut dem Trio zuwandte, war nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass die Gattung in Wien gerade einen raschen Aufschwung erlebte. Wie

Katalin Komlós festgestellt hat (*Music & Letters* 68 / 3, 1987), erschienen in Wien allein zwischen 1781 und 1790 (mit spürbar zunehmender Frequenz ab 1786) siebzig Klaviertrios, die in der Mehrzahl Frauen gewidmet waren. Bei zweiundfünfzig Werken handelte es sich um Erstveröffentlichungen, die sich auf acht verschiedene Komponisten verteilten – Clementi, Haydn, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Sterkel und Vanhal. Hinzu kommen noch elf bei Artaria erschienene Bearbeitungen (alle von der Hand Pleyels) von Werken, die ursprünglich anderen Gattungen angehörten. Am 25. Oktober 1784 wandte Haydn sich der Gattung erneut zu, indem er dem Verleger Forster in London zwei Trios seines Schülers Pleyel zusandte, die er als eigene Kompositionen ausgab (Hob. XV: 3 and 4), und außerdem ein genuines Werk aus seiner Feder, das Trio in G-Dur Nr. 18 (Hob. XV: 5). Als Nächstes folgten die drei Trios Nr. 19 – 21 (Hob. XV: 6 – 8), die Artaria im April 1786 als Opus 40 herausgab. Artaria hatte Haydn bereits seit 1782 um Trios gebeten. Haydn erwähnt die Trios Nr. 19 – 21 erstmals in einem Brief an Artaria vom 26. November 1785. In einem weiteren Brief, vom 10. Dezember, beklagt er sich über die Qualität der Korrekturbögen und zählt die vielen Fehler und Auslassungen auf, die er in

den ihm vom Verleger zugesandten Fahnen entdeckt hat:

Ich hab gestern den ganzen und heut den
halben tag mit Corgiren zugebracht, und
da hab ich es nur obenhin überschaut.

In einer Notiz am rechten Rand des auf das Jahr 1785 datierten Autographs des Trios in D-Dur Nr. 20 (Hob. XV: 7) weist Haydn den Verlag auf die wichtigsten von ihm gewünschten Verzierungen und ihre korrekte Form hin.

Das dreisätzige Trio Nr. 20 ist in Artarias Trilogie von zwei jeweils nur zweisätzigen Werken flankiert. Es beginnt mit einem *Andante* mit Variationen im 2/4-Takt – ein Thema, gefolgt von fünf Variationen, alle in Dur. Das Thema, in dem das Klavier vorherrscht, besteht aus zwei Abschnitten von jeweils acht Takten, die beide wiederholt werden. Die Violine dominiert in Variation 1 und 3, das Klavier in Variation 2 (in Zweiunddreißigsteln) und in Variation 4 (in Sechzehntel-Sextolen), während in Variation 5 den beiden Instrumenten gleichwertige Partien zugewiesen sind. Nun folgt ein *Andante* in d-Moll im 6/8-Takt und *siciliano*-Rhythmus; nach einer Fermate schließt sich ein *Allegro assai* im 2/4-Takt in Rondo-Form an, das zu den beiden vorausgehenden Sätzen ein Gegengewicht bildet. Die Form ist wie folgt: A (T. 1 – 16) –

B (T. 17 – 103) – A' (T. 104 – 117) – C (T. 118 – 151) – Klavierkadenz – A' (T. 152 – 175) – Coda (T. 176 – 186). Der A-Refrain mit seinen jeweils wiederholten zwei Abschnitten umfasst insgesamt zweiunddreißig Takte, während im A'-Refrain die erste Wiederholung fehlt und die zweite ausgeschrieben ist. Mit der in d-Moll stehenden ausgedehnten Episode B erreichen wir bereits die zweite Satzhälfte; an ihrem Ende findet sich eine der exzentrischesten Passagen in Haydns gesamtem Spätwerk. Bei T. 86 – 88 befinden wir uns in Es-Dur und nach zwei Takten Pause schlägt der Pianist acht Mal den enharmonischen Ton dis an, die große Terz in H-Dur, also der Tonart, in der sodann das Thema des Refrains präsentiert wird (T. 93). Dies kommt als eine Art Schock, das Thema wirkt wie ein Eindringling. Nach einem langen Triller auf dem Ton fis in der rechten Hand folgt eine Fermate und ein flüchtiges Ausweichen nach e-Moll, bevor schließlich zur Vorbereitung des Refrains A' in T. 103 – 104 die Musik mit einer plötzlichen und ebenso brüskten wie perfekten, *forte* gespielten Kadenz energisch wieder zur Tonika D-Dur zurückkehrt.

Trio in Es-Dur Nr. 23

Bevor er sich den Korrekturen der Trios

Nr. 19 – 21 für Artaria zuwandte, sandte Haydn am 26. Oktober 1785 eine zweite Gruppe von drei Stücken an Forster in London – die Trios Nr. 22, 17 und 23 (Hob. XV: 9, 2 und 10), die Forster im Februar 1786 als Opus 42 veröffentlichte. Das Trio Nr. 17 ist die Übertragung eines heute verschollenen *Concertino* für Cembalo, Baryton und zwei Violinen, das bereits fünfzehn Jahre zuvor entstanden war; bei den beiden anderen Werken handelt es sich um Neukompositionen, die jeweils zwei Sätze umfassen. Das von geradezu unerbittlicher Energie geprägte Trio in Es-Dur Nr. 23 (Hob. XV: 10) beginnt mit einem *Allegro moderato* in 2/2-Takt in Sonatenhauptsatzform. Das recht komplexe erste Thema wird nur zum Teil wiederholt; es zeichnet sich durch Anklänge von imitativer Satztechnik und eine Bevorzugung der hohen Klavierlage aus. Virtuose Achtel-Sextolen durchqueren den Mittelteil der Exposition, die mit emphatischen Akkorden auf der Dominante B-Dur endet. Die Durchführung greift zunächst diesen Schluss in b-Moll auf und wechselt sodann zur Dominante von f-Moll. Die virtuoson Sextolen führen in entfernte Tonarten, bevor sie sich in einer Fermate stauen. Dreizehn weitere Takte, von denen die letzten sieben von Trillern in der

rechten Hand begleitet werden, geleiten uns zur Reprise.

Nun folgt ein außergewöhnliches *Presto* im 6/8-Takt, dessen achttaktiges Eröffnungsthema noch keinerlei Hinweis auf die Dimensionen des Satzes oder auf dessen experimentierfreudige Stimmung enthält. Das Formschema A (T. 1 – 53) – B (T. 54 – 152) – A' (T. 153 – 212) – Coda (T. 213 – 268) steckt voller Überraschungen und irreführenden Wendungen. Teil A setzt sich aus zwei Unterabschnitten zusammen, die beide wiederholt werden und 8 bzw. $(37 + 8 =) 45$ Takte umfassen. Die letzten acht Takte (38 – 45) bereiten die Wiederholung des Themas in T. 46 – 53 vor, welche mit T. 1 – 8 identisch sind. Strukturell handelt es sich hier um einen Rondo-Refrain, allerdings ist der zweite Unterabschnitt außergewöhnlich lang und bestätigt in seiner Mitte emphatisch die Dominante B-Dur. Damit ist dieser Refrain selbst auch eindeutig dreigeteilt, und sein zweiter Unterabschnitt suggeriert zunächst (fälschlich) eine erste Episode. Der B-Teil beginnt in c-Moll und bildet eine einzigartige und überaus ausgedehnte Episode; damit verhält er sich insgesamt wie eine Durchführung. In Takt 76 – 88 wird die Dominante B-Dur erneut bekräftigt; man erwartet also die

Wiederholung des Refrains, doch die Episode fährt in verschiedenen Molltonarten fort. Die Takte 138 – 152, eine Erweiterung des Abschnitts T. 38 – 45, bereiten die eigentliche Wiederkehr des Refrains vor. Dieser Refrain (A') übertrifft die Länge von A um sieben Takte, da bei T. 190 – 204, unmittelbar vor der – leicht verzögerten – Coda, eine erneute Erweiterung von T. 38 – 45 erfolgt. Diese Coda, die nahezu ebenso lang ist wie die Refrains, ist zu guter Letzt von einer absolut überzeugenden Schlussgeste gekrönt.

Trio in A-Dur Nr. 32

Die fünfzehn nach 1790 komponierten Trios teilen sich auf in drei Einzelwerke und vier Sammlungen von jeweils drei Stücken; sie wurden sämtlich zuerst in London veröffentlicht. Die erste Serie – die Trios Nr. 32 – 34 (Hob. XV: 18 – 20) – erschien am 15. November 1794 bei Longman & Broderip, also während Haydns zweitem Aufenthalt in der britischen Metropole, und ist der Fürstin Maria Anna Esterházy gewidmet, der Witwe von Fürst Anton, der am 22. Januar des Jahres verstorben war. Die (auf Französisch formulierte) Ankündigung des Drucks lautet: “Trois Sonates pour le Piano-Forte Avec Accompagnement de Violin & Violoncello [...] Op. 70” (Drei Sonaten

für das Klavier mit Begleitung von Violine und Violoncello [...] op. 70). Alle drei Werke entstanden wahrscheinlich 1794 in London und sind die ersten von Haydn ausdrücklich für englische Klaviere bestimmten Kompositionen – diese waren wesentlich stärker und kraftvoller als die Wiener Instrumente. Das Trio in A-Dur Nr. 32 (Hob. XV: 18) beginnt (*Allegro moderato* im 2 / 2-Takt) mit drei kräftigen Akkorden, die den Weg bereiten für den liedhaften Charakter des Hauptthemas, das unmittelbar in strengem Kontrapunkt wiederholt wird. Ein Motiv in punktiertem Rhythmus, auf das eine Kadenzformel folgt, führt zu einer Überleitung in Achteltriolen, woraufhin das Thema erneut erklingt, diesmal in der Dominante E-Dur. Die Durchführung beginnt wiederum mit dem – inzwischen fast vergessenen – punktierten Rhythmus, gefolgt von dem Hauptthema in der Subdominate D-Dur, das sodann in entfernteren Tonarten kontrapunktisch verarbeitet wird. Die Reprise hat etwa dieselbe Ausdehnung wie die Exposition, weicht aber wesentlich von dieser ab. Dieser Satz ist eher monothematisch gehalten.

Nun folgt ein melancholisches *Andante* in a-Moll und im 6 / 8-Takt. Der in Dur stehende ausgedehnte Mittelteil des in

Liedform (A – B – A') gefassten Satzes erinnert in seiner getragenen Stimmung an Schubert. Der A'-Teil leitet nach einer Pause unmittelbar zum Finale über, einem resoluten *Allegro* im 3 / 4-Takt, das gänzlich dem Stil einer Polonaise *à la hongroise* verpflichtet ist. Auch formal ist dieser Satz ausgesprochen originell. Auf ein zwei Abschnitte umfassendes Thema (A), die jeweils wiederholt werden, folgt ein ausgedehnter B-Teil in der Dominante, der die Funktion der "ersten Episode" eines Rondos hat. Nach einem lang ausgehaltenen Dominantseptakkord kehrt Teil A in der Tonika zurück, allerdings ohne Wiederholungen, als handle es sich um den zweiten Refrain eines Rondos; nun folgt B, immer noch in der Tonika, jedoch durchsetzt von Elementen der Durchführung. Wir haben hier also ein Rondo mit einer einzigen Wiederholung des Refrains vor uns, in dem die zweite und dritte Episode miteinander verschmolzen sind.

Trio in D-Dur Nr. 38

Die dritte Werksammlung – die Trios Nr. 38 – 40 (Hob. XV: 24 – 26) – wurde von Longman & Broderip im Oktober 1795 als Opus 73 veröffentlicht, zwei Monate nachdem Haydn London verlassen hatte. Die Serie ist Rebecca Schroeter gewidmet, die

dem Komponisten während seines Aufenthalts in der Stadt als Muse gedient hatte. Im Trio in D-Dur Nr. 38 (Hob. XV: 24) ist der erste Satz von der ganz eigenen Strahlkraft dieser Tonart durchdrungen, während die beiden nachfolgenden Sätze in eine nostalgisch-verträumte Atmosphäre getaucht sind, die sich gelegentlich zu schmerzhafter Qual steigert. Das *Allegro* im 2 / 2-Takt beginnt mit einem selbstbewussten, perfekten Akkord in der Tonika, auf den eine Pause mit Fermate folgt – eine auf ihr Minimum reduzierte Einleitung, die gleichwohl unsere Aufmerksamkeit weckt und damit auf eine öffentliche Darbietung verweist; so verfuhr Haydn in vielen seiner kammermusikalischen Kompositionen, die er in London schuf oder für die Metropole bestimmt hatte (siehe auch die drei Akkorde am Beginn des Trios Nr. 32). Das wandelbare Hauptthema (sechs Takte, die zu zwei weiteren Fermaten führen) wird (in leicht abgewandelter Form) unmittelbar in e-Moll wiederholt. Im weiteren Verlauf erklingen nur seine Anfangsnote weitere Male, zunächst in F-Dur und g-Moll und schließlich in A-Dur, als ein "zweites Thema". Die Stilwelten der privaten Kammer und des öffentlichen Konzertsaals sind hier auf eine bis dahin in Haydns Oeuvre unbekannte Weise miteinander verwoben.

Das ergreifende *Andante* in d-Moll ist mit seinem 6/8-Takt eine Art Trauerprozession *à la* Mahler und hat fast die Funktion eines Zwischenspiels (zweiunddreißig Takte), wobei die Takte 15 – 16 eine emphatische Kadenz in e-Moll enthalten. Punktierte Rhythmen durchziehen den Satz, mit Ausnahme von T. 20 – 23, die aus vehementen Zweiunddreißigsteln bestehen (Klavier und Violine spielen unisono in der Oktave). Das ohne Pause unmittelbar folgende Finale ist ein überaus originelles *Allegro ma dolce* im 3/4-Takt in Liedform (A – B – A). In diesem Schubertschen Impromptu *avant la lettre* sind die Melodielinien kunstvoll miteinander verwoben, außer in der in Moll gehaltenen aufgewühlten mittleren Episode. Schließlich verklingt die Musik allmählich und lässt einen verzückten Hörer zurück. Die Sätze zwei und drei bilden gemeinsam ein Gegengewicht zum ersten.

Trio in fis-Moll Nr. 40

Anders als die beiden vorangehenden Werke in fis-Moll – die Sinfonie Nr. 45 „Abschied“ (1772) und das Streichquartett op. 50/4 (1787) – beginnt das Trio Nr. 40 (Hob. XV: 26) nicht leidenschaftlich, sondern in elegischer Stimmung (*Allegro* im 4/4-Takt). Erst in seinem Verlauf nimmt der Satz an Dramatik zu. Ab T. 9 befinden

wir uns in der Paralleltonart A-Dur (eine Variante des Eröffnungsthemas). Eine lebhaft überleitend führt zunächst zur Dominante von a-Moll, bevor ein abschließendes Thema von folkloristischer Natur die Tonart A-Dur zweifelsfrei bestätigt. Der Satz ist klar zweithemig. Die Durchführung durchläuft zunächst eine Reihe von Molltonarten, bevor das abschließende Thema in cis-Moll angekündigt wird. Dieses wird sodann auf höchst eindringliche Weise verarbeitet und gipfelt in einem aufwühlenden verminderten Septakkord. Die Reprise präsentiert lediglich den Beginn des Hauptthemas und fährt dann sogleich mit der Durchführung fort, wobei sie (wie die eigentliche Durchführung) in Moll verharrt. Nun setzt sich rasch das Schluss thema durch und ermöglicht einen erneuten dramatischen Höhepunkt, in dessen Zentrum nach einer trugschlüssigen Kadenz vier Takte in D-Dur erklingen (einer Tonart, die auch in den beiden nachfolgenden Sätzen jeweils nur kurz berührt wird). Zum Schluss setzt sich wieder kraftvoll fis-Moll durch.

In dem *Adagio* im 3/4-Takt in Fis-Dur erreicht Haydns ornamentaler Klavierstil sein *non plus ultra*. Die wundervolle Melodie am Beginn des Satzes wird viele Male in einer aufsteigenden und sodann abfallenden Progression und mit Arabesken ausgeschmückt

präsentiert. Die mittlere Episode beginnt mit derselben Melodie in A-Dur, und kurz vor ihrem ruhigen Ausklingen entfaltet eine trugschlüssige Kadenz einen kraftvollen Aufstieg in D-Dur. Haydn verwendete diesen Satz – nach F-Dur transponiert, orchestriert und mit einer variierten Reprise im Stile Carl Philipp Emanuel Bachs versehen – ein weiteres Mal in seiner Sinfonie Nr. 102 in B-Dur, die am 2. Februar 1795 uraufgeführt wurde.

Das Finale ist ein *Tempo di Minuet* im 3/4-Takt mit einem Mittelteil in Fis-Dur, der sich als Variante des eigentlichen Menuetts erweist. Der Tanzcharakter dieser Gattung kommt vor allem in dem eleganten punktierten Rhythmus zum Ausdruck, doch auch der ernsthafte Duktus der beiden vorangehenden Sätze ist weiterhin zu spüren. In T. 7 setzt sich eine trugschlüssige Kadenz mit dem Ton D im Bass durch, der am Beginn der Coda wiederkehrt. Der Schluss bestätigt wieder kraftvoll die Tonart fis-Moll.

© 2022 Marc Vignal

Übersetzung: Stephanie Wollny

Johannes Fischer: one bar wonder

Meine kleine Komposition für das Trio Gaspard versetzt die recht provokante Wiederholung des Ritornells im *Andante* von

Haydns Klaviertrio Hob. XV: 7 auf eine andere Ebene. Beim Anhören des Originals war ich verblüfft von dessen stürmischer Radikalität – unglaublich, mit welch wundervollem Humor Meister Haydn die simple harmonische Wendung unerbittlich wiederholt, ohne jeglichen Versuch, das musikalische Material – abgesehen von gelegentlichen Vorschlägen und einfachen Variationstechniken – kompositorisch zu entwickeln. Mein *one bar wonder* konzentriert sich auf die beiden ersten Sekunden dieses Satzes und wiederholt diese in einer ununterbrochenen Schleife. Nach einer Weile wird das Material ganz leichten Veränderungen und Erweiterungen unterzogen und die ganze Endlos-Schleife driftet immer weiter weg von der Vorlage, bis nur noch eine eigenwillig verzerrte Fassung bleibt. Je nach dramaturgischem Ziel kann das Stück in einer von zwei Richtungen aufgeführt werden, entweder weg vom Original oder als Annäherung an dieses. Während des Komponierens hatte ich immer die mitreißend inspirierende und fröhliche Musizierart des Trio Gaspard im Sinn, und ich hoffe, dass sich dies auf humorvolle Weise auch in meiner Musik niedergeschlagen hat.

© 2022 Johannes Fischer

Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen der Interpreten

Einleitung

Diese CD ist die erste Folge unserer Gesamteinspielung von Haydns Klaviertrios. Das Projekt liegt uns ganz besonders am Herzen und wir sind hocherfreut und dankbar, in Chandos einen solch idealen Partner für dieses gewichtige Unterfangen gefunden zu haben.

Haydn ist seit der Gründung unseres Ensembles im Jahr 2010 ein zentraler Schwerpunkt im Repertoire von Trio Gaspard – so sehr, dass seine Musik nur selten in unseren Konzertprogrammen fehlt. Wir haben ausgiebig mit der Platzierung seiner Trios im Konzert experimentiert und wollen über ihre Funktion als allgemeine „leichte Eröffnung“ hinausgehen – worauf sie allzu gerne reduziert werden, wenn man sie, ohne darüber nachzudenken, an den Anfang von Trio-Recitals setzt. So haben wir zum Beispiel zwei kontrastierende Haydn-Trios in der ersten Hälfte so platziert, dass sie Musik aus dem zwanzigsten oder einundzwanzigsten Jahrhundert umrahmen. Oder wir haben ein Triptychon seiner Trios vor der Pause gespielt, um dann in der kontrastierenden zweiten Konzerthälfte zur späten Romantik zu wechseln. Tatsächlich hat sich Haydns Musik als besonders faszinierend in der Kombination

mit Werken von so unterschiedlichen Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Beethoven, Lili Boulanger, Dvořák, Frank Martin und Schostakowitsch erwiesen. Wir können Konzerte „sogar“ (ja, es erscheint fast kontrovers, das zu tun) mit Haydn beenden; und die Zugaben, die wir am häufigsten spielen, sind weiterhin Schlusssätze aus verschiedenen Haydn-Trios.

Auf diesen Erfahrungen aufbauend haben wir beschlossen, die Trios weder chronologisch noch in den Serien einzuspielen, in denen sie zuerst veröffentlicht wurden. Stattdessen haben wir versucht, für jede Folge ein interessantes und abwechslungsreiches „Programm“ von Trios zu gestalten, so dass die jeweilige CD in einer einzigen befriedigenden Sitzung vollständig angehört werden kann. Außerdem haben wir verschiedene Komponisten gebeten, sich von jeweils einem Trio der einzelnen Folgen inspirieren zu lassen und eine kurze Komposition zu verfassen, und wir sind erfreut über die zeitgenössischen Perspektiven auf Haydn, die diese Künstler uns eröffnet haben. Diese erste CD enthält ein Stück von einem guten Freund, dem Schlagzeuger und Komponisten Johannes Fischer.

Wir hoffen, dass unsere Zuhörer uns auf dieser anregenden Reise begleiten, die vierzig Jahre von Haydns Leben und mehr als

vierzig brillante Kompositionen umspannt. Erstaunlicherweise ist jedes dieser Trios so einzigartig, dass es auch bei wiederholtem Anhören unsere ganze Aufmerksamkeit verdient.

Der “Mythos” der führenden Rolle des Klaviers

In Programmtexten zu Haydns Trios wird oft angemerkt, dass dem Klavier die dominante Rolle zukomme, während Violine und Cello eher nachrangig seien und als eine Art Unterstützung für das Klavier fungierten. Gelegentlich bezieht sich diese Ansicht auf den angeblich “schwachen” Klang der in Haydns Zeit gefertigten Fortepianos, als seien die Streichinstrumente vor allem dazu da, ein vermeintliches “Defizit” des frühen Klaviers zu mildern. Wir nehmen an, dass Haydn über eine solch oberflächliche und reduktionistische Haltung amüsiert, zugleich aber wahrscheinlich auch entsetzt gewesen wäre. Jedem, der sich mit Haydns Klaviertrios ernsthaft auseinandersetzen möchte, sei angeraten, diese Denkweise gänzlich zu ignorieren. In der Tat wird schnell offensichtlich, dass allen drei Instrumenten des Ensembles wesentlich komplexere Rollen zukommen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Die Bassstimme

Über Haydns Behandlung der Bassstimme müsste man eigentlich ein ganzes Buch schreiben. Wenn man genau hinhört, wird man bemerken, dass die Basslinien sich keineswegs immer nur auf das Cello und die linke Hand des Klaviers beschränken, wie allgemein behauptet wird. Der Bass wandert regelmäßig in die Tenor- und Altregionen des Klaviers, wo er häufig von der Violine unterstützt wird – siehe zum Beispiel die Eröffnung des Trios in A-Dur Hob. XV: 18. Das Cello mag für einige Takte verstummen und das Klavier sich selbst überlassen, oder umgekehrt. Es gibt zahllose Stellen, wo das Cello Variationen des zuvor im Bass des Klaviers gehörten Materials spielt, sowie zusätzlichen Achtelnoten, Oktavsprünge, wo das Klavier Tonwiederholungen hat, und zusätzliche Auftakte. Selbst bei Verdopplungen ist bemerkenswert, wie Haydn unendlich viele verschiedene Möglichkeiten findet, das Cello und die linke Hand des Klaviers sich einander ergänzen zu lassen. Es kann Oktavdopplungen (in beiden Richtungen) oder Unisono-Dopplungen geben, wobei die genaue Konstellation sich oft von Takt zu Takt ändert. In der Eröffnung des A-Dur-Trios doppelt zunächst die Violine und dann auch das Cello die untere

Stimme des Klaviers, ausgenommen ist nur der Oktavsprung am Ende der Phrase, den die Streichinstrumente recht keck *aufwärts* anstelle von abwärts spielen.

Anderswo verlässt das Cello die Basslinie vollständig und verstärkt eine der inneren Stimmen. Zum Ende des ersten Satzes des Trios in fis-Moll Hob. XV: 26 hat das Cello weite, haarsträubende Sprünge von abwärts gerichteten Dezimen, während die dunkle Stimmung des abschließenden Menuetts dieses Trios von insistierenden Wiederholungen eines langen tiefen Cis im Cello noch betont wird. Dieser Ton stützt einen bemerkenswert dissonanten verminderten Nonenakkord, den Haydn als bestimmende Harmonie des gesamten Satzes einsetzt, wobei die Musik auf qualvolle Weise immer wieder zu diesem Klang zurückkehrt. Gelegentlich – so etwa im zweiten Satz des Trios in D-Dur Hob. XV: 7 – verstärken die Streicher die linke Hand des Klaviers durch *pizzicati* und verändern damit die gesamte Satztechnik, während die rechte Hand des Klaviers etwas ganz anderes spielt. Im Mittelsatz des anderen D-Dur-Trios auf dieser CD, Hob. XV: 24, übernimmt der Bass die zweite Hälfte der Melodie, begleitet von kraftvollen Akkorden in der Violine und der rechten Hand des Klaviers. Ein brilliant

geistreicher Einfall ist das einsame, *pizzicato* ausgeführte "A", das im ersten Satz von Hob. XV: 18 die lange erwartete Wiederkehr des Eröffnungsmaterials ankündigt.

Wechselspiel der Oberstimmen

Die rechte Hand des Klaviers und die Violine partizipieren an bemerkenswert unterschiedlichen Formen des Zusammenspiels, indem sie sich das melodische Material teilen, wobei die Themen – vor allem in den langsameren Sätzen – in einigen Fällen vollständig der Violine zufallen. Alternativ kommt es auch vor, dass die Violine eine der inneren Stimmen betont, verdeutlicht oder variiert und damit einen Kontrapunkt zur rechten Hand des Klaviers bildet (zum Beispiel im Finale des Trios in Es-Dur Hob. XV: 10). In den Fällen, wo die Violine das Klavier unisono verstärkt, verleiht die Kombination der beiden Instrumente der Artikulation eine unglaubliche Frische und Vitalität. Es kommt auch sehr häufig vor, dass die Violinpartie all diese Techniken kombiniert; ein Beispiel hierfür wäre der Beginn des Trios in Es-Dur (dies mit Worten zu beschreiben, kann allerdings recht beschwerlich sein). Im ersten Takt verschmelzen die Violine und die rechte Hand des Klaviers in einem fanfarenhaften unisono, doch wenn das Klavier im dritten

Takt in ein höheres Register aufsteigt, übernimmt die Violine die Unterstützung der Mittelstimmen, die sie allerdings nicht genau verdoppelt; vielmehr entwickelt sie nun eine separate Stimme, die sich von dem, was die linke Hand des Klaviers spielt, gänzlich unterscheidet. Mit der letzten Note der Klavierphrase taucht die Violine wieder hervor und beginnt allein (aber in dem kraftvollen tiefsten Register des Instruments) eine kontrapunktische Verarbeitung des Eröffnungsmotivs.

Zur Frage der Instrumente

Wir haben uns entschieden, Haydns Trios mit einem modernen Klavier und moderner Tonhöhe (440 Hz) einzuspielen. Obwohl wir sehr gerne auf historischen Instrumenten spielen, sind wir der Meinung, dass wir sie nicht wirklich benötigen, um ins Innerste von Haydns Musik vorzudringen. Eher scheint es, dass die Art, wie wir unsere modernen Instrumente spielen, in gewissem Maße von unserer Vertrautheit mit historischen Instrumenten beeinflusst ist und dass es wirklich kaum etwas gibt, das wir nicht auf modernen Instrumenten umsetzen können, wenn wir uns darum bemühen. Da wir Haydns Werke im Konzertsaal auf modernen

Instrumenten darbieten, empfinden wir es als eine natürliche Wahl, diese auch in unseren Tonaufnahmen zu verwenden.

Eine Bemerkung zu den Notenausgaben

Es gibt zwei moderne kritische Ausgaben von Haydns Trios – die zwischen 1971 und 1986 bei Henle erschienene Urtext-Edition, herausgegeben von Wolfgang Stockmeier und Irmgard Becker-Glauch, und die bei Doblinger erschienene Ausgabe von H.C. Robbins Landon. Zwischen den beiden gibt es hunderte Unterschiede, große wie kleine, von winzigen Abweichungen in der Artikulation bis zu größeren Abweichungen in Dynamik und Rhythmus. Dies reflektiert das ursprüngliche Quellenmaterial, welches zahlreiche Divergenzen zwischen den Klavierpartituren und den Instrumentalpartien aufweist und die Herausgeber zwingt, zwischen verschiedenen plausiblen Lesarten zu wählen. Wir haben uns generell, aber nicht sklavenhaft, an Henle gehalten und versucht, die Quellen, wie sie sich uns darstellen, bestmöglich zu verstehen.

© 2022 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Übersetzung: Stephanie Wollny

Haydn: Trios avec piano, volume 1

Dans la musique de chambre de Haydn, les trios pour piano, violon et violoncelle ne le cèdent en importance qu'aux quatuors à cordes. Il y en a moins, mais leur qualité musicale est la même. S'ils sont moins célèbres, c'est pour une raison n'ayant rien à voir avec leur valeur intrinsèque: l'apparent déséquilibre entre les instruments. Il s'agit, par certains aspects, pour reprendre la terminologie de l'époque, de sonates pour clavier avec accompagnement de violon et de violoncelle. Le violoncelle n'y est pas inutile, mais cela explique que certains violoncellistes hésitent à aborder une musique qui semble les réduire à plus ou moins doubler la main gauche du piano. À cet égard seulement, les trios de Haydn se rattachent au passé baroque. Chez lui, cependant, les cordes ne sont jamais facultatives, et le clavier est toujours "obligée", concertant. Le style est "moderne". Ces trios couvrent dans la carrière de Haydn la même période que les sonates pour clavier seul: des années 1750 au milieu des années 1790, mais avec une interruption du milieu des années 1760 à 1784. Ils jouent chez Haydn compositeur pour clavier un peu le même

rôle que chez Mozart les concertos. Un tiers environ se situe dans sa jeunesse, un tiers de 1784 à 1790 et un tiers de 1792 (ou 1794) à 1796. Dans leur majorité, les trios relèvent donc de haute maturité de Haydn.

Jusqu'au milieu du vingtième siècle, on en dénombrait trente-et-un, présentés dans l'édition la plus courante, celle de Peters en trois volumes, dans un ordre n'ayant rien à voir avec la chronologie. Il s'agissait de ceux publiés de 1801 à 1806 par Breitkopf & Härtel dans le cadre des *Œuvres complètes* de Haydn. En 1939, ils furent numérotés par le musicologue danois Jens Peter Larsen dans un ordre chronologique, ordre repris par Hoboken (Hob. XV: 1 – 31). Hoboken porta toutefois le total à quarante-et-un en ajoutant neuf trios de jeunesse (Hob. XV: 33 – 41) et un de 1792 connu jusque là comme sonate pour piano et violon (Hob. XV: 32). Chez Hoboken, les neuf trios aux numéros d'ordre les plus élevés sont en réalité les plus anciens. En 1968 seulement, une première édition chronologique et critique de tous les trios connus fut entreprise par Robbins Landon. Elle porta la total à quarante-cinq en ajoutant six nouvelles œuvres de jeunesse

et en supprimant Hob. XV: 3 et 4, en réalité d'Ignaz Pleyel. Mais chez Landon, dont la numérotation est reprise ici, se trouvent deux œuvres perdues et quatre non conçues par Haydn sous cette forme, ce qui donne trente-neuf trios disponibles: onze de jeunesse, treize de 1784 – 1790 (les trois derniers avec flûte ou violon) et quinze de 1792 – 1796.

Trio en ré majeur no 20

Si en 1784, Haydn revint au trio, ce fut notamment parce que le genre était en pleine expansion à Vienne. Selon Katalin Komlós (*Music & Letters* 68 / 3, 1987), soixante-dix trios avec clavier, pour la plupart dédiés à des dames, parurent à Vienne entre 1781 et 1790, avec un net accroissement à partir de 1786. Cinquante-deux étaient des premières éditions, et ils étaient dus à huit compositeurs différents: Clementi, Haydn, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Sterkel et Vanhal. À ce total, il faut ajouter la parution chez Artaria de onze arrangements d'œuvres (toutes de Pleyel) relevant à l'origine d'autres genres. Haydn revint au genre en envoyant le 25 octobre 1784 à Forster à Londres deux trios de son élève Pleyel en les faisant passer pour siens (Hob. XV: 3 et 4) et un de sa propre composition, en sol no 18 (Hob. XV: 5). Il poursuivit avec les

trois trios no 19 – 21 (Hob. XV: 6 – 8), parus chez Artaria en avril 1786 comme opus 40. C'est dès 1782 qu'Artaria avait demandé des trios à Haydn. Des trios no 19 – 21, il est question pour la première fois dans la lettre de Haydn à Artaria du 26 novembre 1785. Le 10 décembre, dans une nouvelle lettre, Haydn déplora et énuméra les nombreuses fautes et omissions décelées par lui dans les épreuves envoyées par l'éditeur:

J'ai consacré à ces corrections toute
la journée d'hier et la moitié de celle
d'aujourd'hui, sans même avoir pu jeter
sur l'ensemble plus qu'un simple coup
d'œil.

Sur l'autographe daté de 1785 du trio en ré no 20 (Hob. XV: 7), Haydn nota dans la marge du côté droit à l'intention d'Artaria les principaux ornements tels qu'il les souhaitait.

En trois mouvements, le trio no 20 est entouré dans la trilogie Artaria par deux en seulement deux mouvements. Il s'ouvre par un *Andante* varié à 2 / 4: thème suivi de cinq variations toutes en majeur. Le thème, où domine le piano, est fait de deux sections de huit mesures, l'une et l'autre répétées. Le violon domine dans les variations 1 et 3, le piano dans les variations 2 (triples croches) et 4 (sextolets de doubles croches), dans la variation 5 les deux instruments font part égale.

Suit un *Andante* en ré mineur à 6 / 8 au rythme de sicilienne s'enchaînant après un point d'orgue sur un *Allegro assai* à 2 / 4 en rondo équilibrant à lui seul les deux mouvements précédents. La forme est A (mesures 1 – 16) – B (mesures 17 – 103) – A' (mesures 104 – 117) – C (mesures 118 – 151) – cadence de piano – A' (mesures 152 – 175) – coda (mesures 176 – 186). Le refrain A, en deux sections l'une et l'autre reprises, fait en réalité 32 mesures, et dans les refrains A' la première reprise manque et la seconde est écrite. Le vaste couplet B, officiellement en ré mineur, mène au delà de la moitié du mouvement et contient sur sa fin un des épisodes les plus excentriques du dernier Haydn. Aux mesures 86 – 88, on est en mi bémol, et après deux mesures de silence est frappée huit fois au piano la note enharmonique ré dièse: c'est la tierce de si majeur, tonalité dans laquelle est alors énoncé le thème du refrain (mesure 93), ce qui crée un choc: le thème agit comme un intrus. Après un long trille de main droite sur la note fa dièse, un point d'orgue et une fugitive évocation de mi mineur, et pour enfin faire place au refrain A', la tonique ré majeur est aux mesures 103 – 104 réintroduite de force par une soudaine et brusque cadence parfaite dans la nuance *forte*.

Trio en mi bémol majeur no 23

Avant de corriger pour Artaria les épreuves des trios no 19 – 21, Haydn envoya le 26 octobre 1785 à Forster à Londres un second lot de trois: les trios no 22, 17 et 23 (Hob. XV: 9, 2 et 10), publiés par Forster en février 1786 comme opus 42. Le trio no 17 était la transcription d'un concertino perdu pour clavecin, baryton et deux violons remontant à plus de quinze ans, les deux autres des œuvres nouvelles, l'une et l'autre en deux mouvements. D'une constante énergie, le trio en mi bémol no 23 (Hob. XV: 10) débute par un *Allegro moderato* à 2 / 2 de forme sonate. Le premier thème, assez compliqué, est repris partiellement avec des velléités d'écriture en imitation et un trait pointu du piano vers l'aigu. Des sextolets de croches virtuoses parcourent le centre de l'exposition, qui prend fin sur des vigoureux accords de dominante si bémol. Le développement pour commencer reprend cette fin en si bémol mineur, puis à la dominante de fa mineur. Les sextolets virtuoses mènent vers des tonalités éloignées, et débouchent sur un point d'orgue. Treize mesures, dont les sept dernières sur des trilles de main droite, mènent à la réexposition.

Suit un extraordinaire *Presto* à 6 / 8 dont le thème initial de huit mesures ne laisse prévoir

ni les dimensions, ni l'esprit d'aventure. Il s'agit d'une forme A (mesures 1 – 53) – B (mesures 54 – 152) – A' (mesures 153 – 212) – coda (mesures 213 – 268) abondant en surprises de toutes sortes et en fausses pistes. La section A est faite de deux sous-sections l'une et l'autre répétées, respectivement de 8 et $(37 + 8 =)$ 45 mesures. Les huit mesures 38 – 45 préparent le retour du thème aux mesures 46 – 53, identiques aux mesures 1 – 8. Structurellement, on a là un refrain de rondo, mais la seconde sous-section est exceptionnellement longue et affirme fortement en son centre la dominante si bémol. Ce refrain est donc lui-même nettement tripartite, et sa seconde sous-section fait d'abord penser (à tort) à un premier couplet. La section B, qui débute en ut mineur, forme un couplet unique et très étendu agissant globalement comme un développement. Aux mesures 76 – 88, la dominante si bémol est de nouveau affirmée: on s'attend à un retour du refrain, mais le couplet se poursuit dans diverses tonalités mineures. Les mesures 138 – 152, extension des mesures 38 – 45, préparent le véritable retour du refrain. Ce refrain A' dépasse A de sept mesures, à cause d'une nouvelle extension des mesures 38 – 45 aux mesures 190 – 204, juste avant la coda, ainsi quelque peu retardée.

Cette coda, à peu près de même longueur que les refrains, est enfin dotée d'une formule vraiment conclusive.

Trio en la majeur no 32

Les quinze trios postérieurs à 1790 se répartissent en trois ouvrages isolés et en quatre séries de trois, toutes publiées à Londres. La première série – trios no 32 – 34 (Hob. XV: 18 – 20) – parut chez Longman & Broderip le 15 novembre 1794, pendant le second séjour de Haydn dans la capitale britannique, avec une dédicace à la princesse Maria Anna Esterházy, veuve du prince Anton décédé le 22 janvier précédent. Étaient annoncées (en français) "Trois Sonates pour le Piano-Forte Avec Accompagnement de Violin & Violoncello [...] Op. 70". Sans doute tous composés à Londres en 1794, les trios no 32 – 34 sont les premiers expressément conçus par Haydn pour les pianofortes anglais, plus robustes, plus puissants que les viennois. Le trio en la no 32 (Hob. XV: 18) s'ouvre (*Allegro moderato* à 2 / 2) par trois vigoureux accords faisant ressortir le caractère chantant du thème principal, immédiatement repris en contrepoint serré. Un motif en rythmes pointés puis une formule cadentielle mènent à une transition en triolets de croches, sur quoi le thème réapparaît à la dominante

mi majeur. Le développement s'ouvre sur le rythme pointé, qu'on avait presque oublié, suivi du thème principal à la sous-dominante ré majeur et d'un travail polyphonique dans des tonalités éloignées. La réexposition est à peu près de même longueur que l'exposition, mais s'en écarte fortement. Ce mouvement tend vers le monothématisme.

Suit un mélancolique *Andante* en la mineur à 6/8 de forme lied A – B – A', dont la partie centrale en majeur, ample et solennelle, évoque Schubert. La partie A' s'enchaîne après un point d'orgue directement au finale, un trépidant *Allegro* à 3/4 ayant tout d'une polonaise à la hongroise. Sa forme est très originale. Un thème en deux parties (A), chacune étant répétée, précède un vaste épisode (B) à la dominante jouant un rôle de "premier couplet" de rondo. Après un point d'orgue sur septième de dominante, A réapparaît à la tonique, mais sans reprises, comme un deuxième refrain de rondo, puis c'est B qui poursuit, toujours à la tonique, mais en intercalant des velléités de développement. On a là un rondo avec un seul retour du refrain et où deuxième et troisième couplets sont fondus en un seul.

Trio en ré majeur no 38

La troisième série de trois – trios no 38 – 40

(Hob. XV: 24 – 26) – parut chez Longman & Broderip comme opus 73 en octobre 1795, deux mois après le départ de Haydn de Londres, avec une dédicace à Rebecca Schroeter, l'égérie du compositeur lors de ses deux séjours dans cette ville. Dans le trio en ré majeur no 38 (Hob. XV: 24), l'éclat propre à cette tonalité caractérise le premier mouvement, alors que les deux derniers baignent dans un climat de nostalgie et de rêve, parfois mêlé de tourments. L'*Allegro* à 2/2 s'ouvre par un puissant accord parfait de tonique suivi d'un point d'orgue: introduction réduite au minimum, mais captant l'attention, référence au concert public, comme dans beaucoup d'ouvrages de chambre de Haydn composés ou destinés à Londres (cf. les trois accords du début du trio no 32). Le souple thème principal (six mesures débouchant sur deux nouveaux points d'orgue) est immédiatement repris (quelque peu modifié) en mi mineur. Plus loin, on ne réentend que ses premières notes, d'abord en fa majeur et en sol mineur, et enfin en la majeur, comme "second thème". Les styles de chambre et de concert se mêlent ici comme jamais auparavant chez Haydn.

Le lancinant *Andante* en ré mineur à 6/8, sorte de convoi funèbre à la Mahler, presque à fonction d'intermède (trente-deux

mesures), est doté aux mesures 15 – 16 d'une cadence appuyée en mi mineur et parcouru par des rythmes pointés: sauf aux mesures 20 – 23, faites de triples croches véhémentes (piano et violon à l'unisson à l'octave). Sans interruption s'élève le finale, un *Allegro ma dolce* à 3 / 4 de forme lied A – B – A et d'une grande originalité. Dans cet impromptu de Schubert avant la lettre, les lignes mélodiques s'entrecroisent, sauf dans l'épisode central agité en mineur. La musique s'éteint progressivement, laissant l'auditeur sous le charme. Les deux derniers mouvements s'opposent à eux deux au premier.

Trio en fa dièse mineur no 40

Contrairement aux deux œuvres précédentes en fa dièse mineur, la symphonie no 45 *Les Adieux* (1772) et le quatuor à cordes opus 50 no 4 (1787), le trio no 40 (Hob. XV: 26) débute non dans la violence, mais dans une atmosphère élégiaque (*Allegro* à 4 / 4). Ce mouvement se dramatise au fur et à mesure qu'il progresse. Dès la mesure 9, on est au relatif la majeur (variante du thème initial). Une vigoureuse transition mène d'abord à la dominante de la mineur, puis la majeur est solidement réaffirmé en un thème conclusif au parfum populaire. Le

mouvement est nettement bithématique. Le développement passe d'abord par de nombreuses tonalités mineures, jusqu'à un énoncé du thème conclusif en ut dièse mineur. Il est traité ensuite de façon très poignante, ce qui aboutit à un accord déchirant de septième diminuée. La réexposition n'énonce que le début du thème principal puis continue à développer, en restant (comme le développement proprement dit) en mineur. Le thème conclusif intervient rapidement, ce qui permet un nouveau sommet dramatique, doté en son centre, après une cadence rompue, de quatre mesures en ré majeur (tonalité qu'on retrouvera tout aussi fugitivement dans les deux mouvements suivants). La fin affirme violemment fa dièse mineur.

Dans l'*Adagio* en fa dièse majeur à 3 / 4, le style pianistique orné de Haydn atteint son *nec plus ultra*. La magnifique mélodie du début se déploie plusieurs fois en une progression ascendante puis descendante, en arabesque. L'épisode central s'ouvre sur la même mélodie en la majeur, et peu avant la conclusion apaisée, une cadence rompue déboucle sur une puissante montée en ré majeur. Haydn devra réutiliser ce mouvement, transposé en fa, orchestré et doté d'une reprise variée à la Carl Philipp Emanuel Bach, dans sa symphonie en si bémol no 102, créée le 2 février 1795.

Le finale est un *Tempo di Minuet* à 3 / 4, avec épisode central en fa dièse majeur apparaissant comme une variante du menuet proprement dit. Le côté “danse” est préservé, grâce notamment à un élégant rythme pointé, mais il en va de même du sérieux des deux mouvements précédents. Dès la mesure 7 intervient une cadence rompue avec un ré à la basse, ce qui se renouvellera pour introduire la coda. La fin réaffirme fortement fa dièse mineur.

© 2022 Marc Vignal

Johannes Fischer: one bar wonder

Ma petite composition pour le Trio Gaspard situe à un autre niveau la répétition quelque peu provocante de la *ritornello* dans l'*Andante* du Trio avec piano, Hob. XV: 7. En écoutant la pièce originale, je fus déconcerté de voir à quel point elle est énergiquement radicale, et avec quel sens de l'humour le maître répète sans cesse le schéma harmonique très simple, sans même essayer de développer le matériau musical par des procédés de composition, à l'exception d'occasionnelles appoggiatures et de techniques de simple variation. Ma composition *one bar wonder* (une merveille d'une mesure) se focalise seulement sur les quelques premières secondes de ce mouvement

et laisse ce petit fragment se répéter en boucle. Après un moment, le matériau est légèrement modifié et étendu, cet échantillon de boucle s'éloignant de l'original jusqu'à ce qu'il ne reste qu'une version étrange, déformée. Selon l'objectif dramaturgique, il y a pour l'exécution de la pièce deux orientations possibles: soit se rapprocher de l'original soit s'en distancier. En composant, j'avais sans cesse à l'esprit l'interprétation électrique, inspirante et joyeuse du Trio Gaspard, et la partition en est le reflet, avec une pointe d'humour je l'espère.

© 2022 Johannes Fischer

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note des interprètes

Introduction

Ce CD forme le premier volume de nos enregistrements de l'ensemble des trios avec piano de Haydn. Le projet nous est très cher et nous sommes extrêmement heureux et reconnaissants d'avoir trouvé en Chandos un partenaire idéal pour cette entreprise majeure.

Haydn occupe une place centrale dans le répertoire du Trio Gaspard depuis sa création en 2010, au point qu'il est rare que sa musique ne figure pas au programme de nos concerts. Nous avons acquis une grande expérience

quant au placement de ses trios en récital, dans le but d'aller au-delà de leur fonction d'“éclaireur” générique – ce qui peut trop facilement leur nuire s'ils sont programmés inconsidérément au tout début. Nous avons placé, par exemple, deux trios contrastés de Haydn en première moitié d'un concert pour encadrer des œuvres des vingtième et vingt-et-unième siècles. Nous avons joué un triptyque de ses trios avant l'entracte, puis sommes passés en seconde partie à des œuvres de la fin de l'époque romantique, créant là aussi un contraste. Les œuvres de Haydn sont fascinantes lorsqu'elles sont combinées à des œuvres majeures de compositeurs aussi divers que Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Beethoven, Lili Boulanger, Dvořák, Frank Martin et Chostakovitch. Nous pouvons “même” (oui, cette option pourrait être sujette à controverse!) terminer des concerts avec Haydn; et les pièces jouées en bis sont la plupart du temps les derniers mouvements de ses trios.

Nous inspirant de ces expériences, nous avons décidé de ne pas enregistrer les trios chronologiquement, ni avec les autres pièces du groupe dont ils faisaient partie lors de leur première publication. Nous avons essayé plutôt de créer pour chaque volume un “programme” de trios qui soit intéressant et

contrasté, qui puisse être écouté en une seule séance, agréablement. En outre, nous avons demandé à différents compositeurs d'écrire une petite pièce inspirée de l'un des trios de chaque volume, et découvrir les perspectives contemporaines qu'ils ouvrent sur Haydn nous enchante. Ce premier CD reprend une œuvre de notre grand ami, le percussionniste et compositeur Johannes Fischer.

Nous espérons que comme auditeur, vous participerez à ce voyage fascinant, un parcours qui couvre quatre décennies de la vie de Haydn au travers de plus de quarante œuvres brillantes. Et curieusement, chacun de ces trios est suffisamment unique pour mériter d'être écouté avec grande attention et souvent.

Le “mythe” du rôle prépondérant du piano

Les notes de programme accompagnant les trios de Haydn soulignent souvent que le piano y a un rôle dominant, le violon et le violoncelle lui étant subordonnés et fonctionnant comme une sorte de soutien pour le piano. Cette perspective pourrait être liée à la qualité du son, prétendument “faible”, du piano-forte de l'époque de Haydn, comme si les instruments à cordes étaient là avant tout pour pallier la “déficience” présumée de l'ancien piano. Haydn aurait sans doute été amusé, mais sidéré aussi, par une vision des

choses à ce point superficielle et réductrice. À l'auditeur souhaitant découvrir en profondeur les trios avec piano de Haydn, il est conseillé de ne tenir aucun compte de ce type de considération. Il apparaît bien vite, en fait, que les trois instruments de l'ensemble ont des rôles beaucoup plus variés et complexes à jouer qu'il ne semble au premier abord.

La ligne grave

Le traitement par Haydn de la voix grave mériterait à lui seul un volume entier. Si l'on écoute les trios avec attention, on remarquera que les lignes graves ne sont pas confiées toujours au violoncelle et à la main gauche du piano, comme c'est généralement le cas. La voix grave migre régulièrement vers les territoires des voix ténor et alto du piano, où elle est souvent accompagnée par le violon, comme dans l'introduction du Trio en la majeur, Hob. XV: 18. Il arrive que le violoncelle se taise pendant quelques mesures, laissant le piano seul, temporairement, ou vice versa. En de très nombreux endroits le violoncelle joue des variations sur le matériau entendu dans les graves du piano, avec des croches supplémentaires, des sauts d'octave là où le piano a des notes répétées, des syncopes. Même lorsqu'il y a des doubléments, la myriade de manières imaginées par

Haydn pour que le violoncelle et la main gauche du piano soient complémentaires est remarquable. Il peut y avoir des doubléments à l'octave (dans les deux sens) ou des doubléments à l'unisson, les constellations exactes changeant souvent d'une mesure à l'autre. Dans le cas du début du Trio en la majeur, le violon, puis le violoncelle doublent la voix grave du piano, sauf pour ce qui est du saut d'octave qui termine chaque phrase et dont, assez malicieusement, la progression est *ascendante* aux instruments à cordes plutôt que descendante.

À d'autres moments, le violoncelle peut abandonner entièrement la ligne grave et mettre en relief une voix intérieure. Vers la fin du Trio en fa dièse mineur, Hob. XV: 26, le violoncelle réalise des sauts amples et terrifiants de dixièmes descendantes, tandis que l'obscurité du Menuet final de ce trio est soulignée par la répétition insistante du violoncelle, d'un long et grave ut dièse. Cette note étaye un accord de neuvième mineure, dissonant et remarquable, qui constitue l'harmonie principale du mouvement tout entier, la musique retournant douloureusement, encore et encore, à cette sonorité. Parfois – comme dans le deuxième mouvement du Trio en ré majeur, Hob. XV: 7 – les cordes ajoutent des *pizzicati* à la main gauche du piano,

changeant toute la substance du tissu musical, tandis que la main droite joue tout à fait autre chose. Dans le mouvement central de l'autre trio en ré majeur enregistré sur ce CD, Hob. XV: 24, la seconde partie de la mélodie est confiée aux graves et est accompagnée par des accords puissants au violon et à la main droite du piano. Un trait brillant et plein d'esprit survient avec le "la" *pizzicato* solitaire du violoncelle qui marque le retour longuement anticipé du matériau introductif dans le premier mouvement du Trio Hob. XV: 18.

Interaction des voix supérieures

La main droite du piano ainsi que le violon s'engagent dans des formes remarquablement différentes d'interaction, se partageant le matériau mélodique – certains thèmes, surtout dans les mouvements lents, étant confiés entièrement au violon. Et en même temps, le violon souligne, clarifie souvent, ou varie les voix intérieures, en un contrepoint avec la main droite (comme dans le finale du Trio en mi bémol, Hob. XV: 10). Chaque fois que le violon double le piano à l'unisson, la combinaison des deux instruments confère une incroyable fraîcheur et vitalité à leur interaction. Très souvent la partie violon combine toutes ces techniques: un exemple

serait le début du Trio en mi bémol (cela peut devenir très ardu à exprimer en mots). Dans la première mesure, le violon et la main droite au piano sont à l'unisson évoquant une fanfare, mais quand le piano s'oriente vers un registre plus aigu, dans la troisième mesure, le violon se met à accompagner les voix du registre moyen. Toutefois, il ne double exactement aucune d'entre elles, mais forme plutôt une voix distincte, complètement différente de ce que joue la main gauche au piano. Puis, sur la dernière note de la phrase au piano, le violon fait son entrée, seul (mais dans le puissant registre grave de l'instrument), pour entamer un traitement contrapuntique du motif introductif.

La question des instruments

Nous avons choisi d'enregistrer les trios de Haydn avec un piano moderne ayant une fréquence moderne (440 Hz). Nous aimons bien sûr jouer sur des instruments anciens, mais nous ne pensons pas que cela soit indispensable pour atteindre le cœur même de la musique de Haydn. À notre avis, la manière dont nous jouons sur des instruments modernes est dans une certaine mesure influencée par notre connaissance des instruments d'époque et il y a vraiment très peu de choses que nous ne puissions

réaliser sur des instruments modernes si nous cherchons comment le faire. Vu que nous jouons les œuvres de Haydn sur des instruments actuels en concert, nous pensons qu'il s'impose tout naturellement de faire ce choix pour cet enregistrement.

À propos des éditions

Il existe deux éditions critiques modernes des trios de Haydn, l'une fut publiée par Henle Urtext entre 1971 et 1986, éditée par Wolfgang Stockmeier et Irmgard Becker-Glauch, l'autre étant éditée par H.C. Robbins Landon et publiée par Doblinger. Il y a des centaines de différences, minimes ou

importantes, entre les deux, allant d'infimes variantes d'articulation à des différences majeures de dynamique et de rythme. Ceci est le reflet du matériau source original dans lequel les différences entre les partitions de piano et les parties instrumentales sont nombreuses, obligeant les éditeurs à choisir entre diverses possibilités de lecture. Nous avons généralement, mais pas servilement, suivi Henle et essayé de tirer judicieusement parti des sources telles qu'elles se présentent à nous.

© 2022 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bhallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall
Piano technician: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte

Supported by / Gefördert von:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Acknowledgements:

Trio Gaspard would like to extend heartfelt thanks to the following people and institutions, who have inspired and helped us in various ways, and without whom our Haydn Project could not have come to fruition:

Hatto Beyerle
European Chamber Music Academy
Alex and Ian Garden
Ferenc Rados
Steven Isserlis
David Waterman
Irene Schwalb
Nicolas Altstaedt

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 16 – 18 August 2021

Front cover Photograph of Trio Gaspard © Andrej Grilec

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2022 Chandos Records Ltd

© 2022 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

HAYDN: PIANO TRIOS, VOL. 1 – Trio Gaspard

CHANDOS
CHAN 20244

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20244

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732–1809)

PIANO TRIOS, VOLUME 1

- | | | |
|-------|---|-------|
| 1-3 | TRIO NO. 32, OP. 70 NO. 1 (HOB. XV: 18) (1794)
IN A MAJOR • IN A-DUR • EN LA MAJEUR | 14:46 |
| 4-6 | TRIO NO. 38, OP. 73 NO. 1 (HOB. XV: 24) (1795)
IN D MAJOR • IN D-DUR • EN RÉ MAJEUR | 12:26 |
| 7-9 | TRIO NO. 40, OP. 73 NO. 3 (HOB. XV: 26) (1795)
IN F SHARP MINOR • IN FIS-MOLL • EN FA DIÈSE MINEUR | 14:42 |
| 10-11 | TRIO NO. 23, OP. 42 NO. 3 (HOB. XV: 10) (1785)
IN E FLAT MAJOR • IN ES-DUR • EN MI BÉMOL MAJEUR | 10:30 |
| 12-14 | TRIO NO. 20, OP. 40 NO. 2 (HOB. XV: 7) (1785)
IN D MAJOR • IN D-DUR • EN RÉ MAJEUR | 12:56 |

JOHANNES JULIUS FISCHER (B. 1981)

PREMIÈRE RECORDING

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | ONE BAR WONDER (2021)
(HOB. XV: 7 REMIXED)
FOR VIOLIN, CELLO, AND PIANO | 5:09 |
|----|---|------|

TT 70:28

TRIO GASPARD

JONIAN ILIAS KADESHA VIOLIN
VASHTI MIMOSA HUNTER CELLO
NICHOLAS RIMMER PIANO



© 2022 Chandos Records Ltd
© 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

Supported by / Gefördert von:



HAYDN: PIANO TRIOS, VOL. 1 – Trio Gaspard

CHANDOS
CHAN 20244