

HAYDN

THE COMPLETE
PIANO TRIOS VOLUME 3
KIT ARMSTRONG: REVÊTEMENTS

CHANDOS



TRIO
GASPARD



Interfoto / Alamy Stock Photo

Franz Joseph Haydn, eighteenth-century silhouette

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Trios, Volume 3

Trio No. 19, Op. 43 No. 1 (Hob. XV: 6) (1784) **14:20**
in F major • in F-Dur • en fa majeur
from *Trois Sonates...* Dédiées à Madame la Comtesse
Marianne de Witzay née Comtesse de Graftsalkowics

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 1 | Vivace | 8:31 |
| 2 | Tempo di Menuetto | 5:49 |

Trio No. 43, Op. 86 No. 1 (Hob. XV: 27) (1795) **17:12**
in C major • in C-Dur • en ut majeur
from *Three Sonatas...*
'Dedicated to Mrs Bartolozzi'

- | | | |
|---|--|------|
| 3 | Allegro | 7:41 |
| 4 | Andante – Minore – Maggiore – Più presto – Rallentando | 4:46 |
| 5 | Finale. Presto | 4:45 |

	Trio No. 25, Op. 57 No. 2 (Hob. XV: 12) (1788 – 89)	18:25
	in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
	from <i>Three Sonatas...</i>	
6	Allegro moderato	9:19
7	Andante	4:47
8	Finale [Rondo]. Presto	4:17
	Trio No. 12 (Hob. XV: 36) (before 1760)	10:20
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
	(Partita)	
9	Allegro moderato	4:37
10	Polones	2:26
11	Finale. Allegro molto – Da Capo [first part]	3:15

Kit Armstrong (b. 1992)

première recording

12

Revêtements (2022)

for Violin, Cello, and Piano

Vivo – [] – Tempo I – [] – Tempo I –

Tempo animato – L'istesso tempo –

Tempo I

5:12

TT 65:55

Trio Gaspard

Jonian Ilias Kadesha violin

Vashti Mimosa Hunter cello

Nicholas Rimmer piano

Haydn: Piano Trios, Volume 3

A note by the performers

Introduction

This CD forms the third volume of our complete recording of Haydn's piano trios. Haydn has been of central importance to our work as a trio over the last fourteen years, and his music continues to form the bedrock upon which we build many of our programmes, to the extent that it is rare that we do not feature his music in our concerts. We see these works as much more than a 'light opener', to which they can all too easily be degraded when programmed unimaginatively. As a result we have experimented widely with how to place his trios in concert, for instance placing two contrasting Haydn trios in the first half of a concert either side of music composed in the twentieth or twenty-first centuries, or playing a triptych of his trios before the interval, then switching to late-romanticism. 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, Schoenberg, and Shostakovich. We have 'even' (yes, it feels almost controversial

to do so!) ended concerts with Haydn; and our most often-played encores remain final movements from various Haydn trios.

Over this series of recordings, we present Haydn's rich output for piano trio neither chronologically nor in the groups in which the works were first published. Instead, just like the preceding discs, Volume 3 is conceived as a programme of contrasting trios that can be heard in a single sitting. We also continue the practice of including contemporary works which we have commissioned to accompany our Haydn project: we are delighted to present here the world première recording of Kit Armstrong's *Revêtements*.

Varied roles and orchestral colours

As we observed in the programme notes to Volume 1, we feel that the string instruments are integral to Haydn's trios and have much more than a 'supporting' function. Haydn uses all three instruments with more variety and subtlety than might seem apparent at first glance, regularly changing the textures and resulting colours within the ensemble. The

opening *Allegro moderato* of Hob. XV: 12, for instance, showcases how skilfully Haydn deploys the cello in all its registers; after the first bass note, it leaps high onto the A string to play in thirds with the violin. The so-called 'development' begins with the movement's main motif stated prominently in the cello; a resonant arpeggiated C major chord over four strings brings the cello into the foreground. At the climactic moment before the recapitulation Haydn uses the cello to add a lower octave to the bass line, like double-basses in the orchestra, giving extra depth and drama. Another highly imaginative moment occurs in the last bars of the *Andante* of Hob. XV: 27, in which the cello plucks a yearning *appoggiatura* as if out of thin air, proceeding to duet with the violin and bringing the movement to a meltingly beautiful conclusion. In the centre of this movement is a passage in which Haydn doubles a *legato* line from the bass of the piano but specifies that the cello play the notes in a short *staccato* manner, reminiscent of a bassoon.

The repeated *staccato* motifs in the first movement of Hob. XV: 6 also suggest woodwind instruments, even more so when the violin plays double stops, sounding like a pair of oboes. The C minor section in the Finale of Hob. XV: 36 delights with a kind

of 'upside down' texture: the cello and piano sustain a melodic bass line, the violin provides a rustic *staccato* accompaniment, while the piano right hand comments flippantly with a flute-like whistling figure.

Asymmetric, yet balanced

While his trios do not follow a standardised structure, it is fascinating to observe how Haydn achieves balanced and contrasted forms in surprisingly different ways. The earliest trio on this disc, Hob. XV: 36, is remarkable for its taut minor-key *polonaise*, which is flanked by two other dance-inspired movements, the first deriving from the stately *allemande* and the finale being essentially a fast minuet. The two parts of Hob. XV: 6 are in the same tonality, though highly contrasted in character, the high-spirited *Vivace* balanced by the elegant minuet which follows it. The latter contains a wistful, longing central section in F minor, the melody of which is given entirely to the violin in its highest register. Hob. XV: 12, in the rarely used key of E minor, opens with an extraordinarily long and complex movement that combines contrapuntal seriousness with an operatic sense of passion and drama. This is balanced by two shorter movements in the major key, a delicate *Andante* in 6 / 8 time and a virtuoso

rondo finale. The three parts of the C major Trio, Hob. XV: 27, are more equal in length, the central *Andante* standing apart because of its A major tonality, though it is itself interrupted by an intensely stormy minor-key section, which gives a palindromic shape to the trio as a whole.

Ornamentation

Although it is essential to the style of the eighteenth century, the question of ornamentation on recordings is in some ways a minefield as, by its very nature, a recording fixes something that we can – and do! – leave to the spur of the moment in concert. It is absolutely clear that Haydn, like all his contemporaries, expected performers to embellish and vary his music, and his notation gives ample scope for ornamentation, particularly when sections are repeated. Despite making these recordings in the studio, we have attempted to capture the spirit of improvised embellishment by not deciding on ornamentation in advance, allowing it to vary from take to take, just as it would from one concert to the next.

The question of instruments

For our recordings of Haydn's trios we use a modern piano and play at modern pitch (440 Hz). Though we relish playing on period

instruments, we do not feel that we require them in order to get to the heart of Haydn's music; however, the way we use our modern instruments in this repertoire is informed and inspired by our interest in historical instruments. Because we perform Haydn on modern instruments in concert, it feels natural for us 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, and H.C. Robbins Landon's edition, 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 among various plausible readings. We have generally, though not slavishly, followed Henle and tried as best we could to make sense of the sources as presented to us.

© 2024 Nicholas Rimmer
Trio Gaspard

Notes on the trios

In Robbins Landon's chronological numbering (forty-five trios), Nos 1 – 17 are works regarded as 'early'. But among these seventeen trios two are lost, while four are transcriptions, not made by Haydn himself, of works belonging to other categories. There remain therefore eleven early trios, Nos 1, 2, 5 – 7, 10 – 14, and 17. With the exception of Nos 5 and 17 (Hob. XV: 1 and 2), they were practically unknown until around 1970, and without going into detail, we may say that seven of them bear an elevated number in Hoboken's catalogue. The titles given to these pieces at the time were 'divertimento', 'partita', 'sonata', 'concerto', or even 'terzetto', but never 'trio'. The keyboard part is labelled 'cembalo' (harpsichord), and the cello part 'basso'. They do not feature in either of Haydn's own two catalogues, and no autograph has survived of any of them. They are more ambitious, more sophisticated, more varied in their key structure than the 'concertini' for harpsichord, two violins, and bass from the same period.

Trio in E flat major, No. 12

An exact chronology of the eleven extant early trios is hard to establish. According to Georg Feder (in an article dating from 1970),

seven would have been composed before 1760, when Haydn was the musical director of Count Morzin, and the very first was that in E flat major, No. 12 (Hob. XV: 36). We discover in these seven works distinct traces of the figured bass of the trio sonata, especially in their openings. The theme is presented in the piano (or harpsichord) with only cello support, but repeated several bars later by the violin supported by both cello and piano (or harpsichord), acting as basso continuo, this repeat being in the dominant in Trio No. 12 but in the tonic in the six others. Trio No. 12 is one of two early trios – the other being that in G major, No. 7 (Hob. XV: 41) – the movements of which are not all in the same key, and it is the only one not to include a minuet. It features in Breitkopf's 1774 catalogue ('Partita da Gius. Haydn a Cemb. Violino solo e B.'), but it was not published until two centuries later. In January 1803, Haydn acknowledged it as authentic. The opening *Allegro moderato*, having a somewhat archaic air, is peppered with semiquaver triplets. There follows a vigorous *polonaise* in C minor and an agile *Allegro molto* in 3/4 time.

Trio in F major, No. 19

After No. 17 (probably written around

1770), Haydn abandoned the keyboard trio, only to return to it some fifteen years later. During the intervening period he assiduously cultivated the solo keyboard sonata. That Haydn returned to the trio was in large part due to the fact that there arose a vogue for the genre in Vienna in the 1780s. According to Katalin Komlos (*Music and Letters* 68 / 3, 1987), seventy keyboard trios, for the most part dedicated to women, were published in Vienna between 1781 and 1790, with a distinct surge after 1786. Fifty-two were first printings, the work of eight different composers: Clementi, Haydn, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Sterkel, and Vanhal. To this total one must add the publication by Artaria of arrangements of eleven pieces (chiefly by Pleyel), which originated in other genres. It was in this context that Haydn instigated the publication, between 1784 and 1790, of thirteen trios (Nos 18 – 30), the last three for flute or violin.

In 1784, he sent to the London publisher William Forster three trios, one of his own (No. 18, Hob. X: 5) and two in reality written by his pupil Ignaz Pleyel (Hob. XV: 3 and 4). He followed these up with the trios Nos 19 – 21 (Hob. XV: 6 – 8), published by Artaria, in Vienna, in April 1786 as ‘Trois

Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte accompagnées d’un Violon et Violoncelle [...] Œuvre 40’ (Three Sonatas for harpsichord or pianoforte accompanied by violin and cello... Op. 40), with a dedication to a niece of Prince Nicolas Esterházy. Artaria had been asking Haydn for trios since 1782. Of the trios Nos 19 – 21, there is mention for the first time in a letter from Haydn to Artaria of 26 November 1785. On 10 December, in a new letter, Haydn complains about the errors and omissions that he had discovered in the proofs sent by the publisher:

I devoted all of yesterday and half of today to these corrections, having been able to cast but a mere glance over the collection.

Within this trilogy, two trios in two movements surround a trio in three movements. Of that in F major, No. 19 (Hob. XV: 6), a fragmentary autograph – the first hundred bars of the first movement – now lost, was formerly in Eisenstadt. Carl Ferdinand Pohl, Haydn’s biographer, who was able to examine it in 1868, indicated that it was dated 1784. By means of the solid foundations of its first theme, the opening *Vivace*, in 4 / 4 time and in sonata form, resembles the *Allegro* (second movement) of Trio No. 18, it, too, dating from late 1784.

The secondary theme, presented in regular quavers over about two bars, progressively shrinks in the exposition to a motif of just two quavers within half a bar. It is then reconstituted in the development, introduced by the first theme in C minor and then F minor, only for it to contract again in the recapitulation. The second movement is a *Tempo di Menuetto* in A – B – A' form. Section A is in two parts of respectively eight and twenty-four bars, repeated note for note, and the huge B section is in F minor. In section A', the repeats are written out and varied. A little coda brings proceedings to an end. This minuet is aristocratic, in a rather slow tempo and with a lyrical atmosphere, which explains its appearance in London in 1787 in an arrangement for voice and piano, in the collection *Twelve English Ballads*, published by Longman & Broderip and edited by the composer Samuel Arnold.

Trio in E minor, No. 25

The three trios Nos 24 – 26 (Hob. XV: 11 – 13) were published by Artaria in July 1789, and in that same year by Longman & Broderip, in London, and by Boyer, in Paris. In a letter to Artaria of 16 November 1788, Haydn announced that he had already completed half of them. Finished at the end of 1788 or

the beginning of 1789, the Trio in E minor, No. 25 (Hob. XV: 12), opens (*Allegro moderato*, in 4 / 4 time and sonata form) with a vigorous theme calling upon imitative counterpoint: Haydn makes much use of this in the development. Repeated at bar 18, this theme is then interrupted by a silence (bar 22), after which the argument continues in the relative key of G major. Upon the relaxed 'second theme' (bar 35) follows an impressive concluding episode full of wild octaves. The development (bars 71 – 91) is short but concentrated: a *fugato* combining the two themes, a *stretto* entry on the first, and finally a passage of virtuosity. The recapitulation (bars 92 – 164) is a little longer than the exposition, but only its first twelve bars are repeated exactly, its irregularity compensating for the brevity of the development. It culminates with the principal theme played in octaves by the three instruments (bars 154 – 156), and in conclusion affirms E minor in forceful fashion.

There follows a beautiful and poetic *Andante* in E major, in the 6 / 8 rhythm of a siciliano. This is a sonata form without repeats, with much string *pizzicato*, which implies as the keyboard instrument the piano rather than the harpsichord. Chromaticism, metric ambiguities, and melodic ornaments

abound in this piece, its writing closely resembling that of his string quartets of this time. The final cadence is delayed by all sorts of harmonic adventures. The third movement is a huge rondo in E major, a 2/2 *Presto* in the form A – B – A' – C – A" + coda. The first episode, B, relatively short (just a single repeat), is in E minor, the second, C, much more extended and taking on the function of a development (without repeat), mostly in C sharp minor.

Trio in C major, No. 43

During his second stay in London, in 1794 – 95, Haydn composed thirteen trios: four collections of three and one isolated work. The fourth series – trios Nos 43 – 45 (Hob. XV: 27 – 29) – was not published, by Longman & Broderip, until April 1797, but was in all probability composed by Haydn in 1795, before his final departure from London on 15 August. He sent them, before leaving, to their recipient and dedicatee, Theresa Bartolozzi, née Jansen, a highly talented pianist and a pupil of Clementi, who had already dedicated his three Op. 33 sonatas to her in 1794.

The Trio in C major, No. 43 (Hob. XV: 27), is unquestionably the one which stretches virtuosity the furthest, or at least indulges in

it the most consistently, not only in its two enormous sonata-form outer movements but also in its central movement. The principal theme of the opening 4/4 *Allegro* leaps powerfully. For once, it is not repeated in the dominant. The first cadence (bar 8) is interrupted by two successive *fermatas*. A perfect cadence is finally attained at bar 11, and in bar 12 parallel octaves – typical of the writing for pianos in London and linked by Robbins Landon with that at the conclusion of Beethoven's 'Waldstein' Sonata, Op. 53 – appear in the piano's right hand. They are often found again. The exposition, a meticulously studied progression, becomes more and more agitated and makes more and more room for semiquaver triplets and sextuplets, not without some audacious crossing of the hands. A certain respite precedes the brilliant closing theme. The central development (bars 44 – 78) begins in a state of calm, but with close-knit counterpoint, and its first section dies out in the extreme bass register on a G followed by a *fermata*. Upon which the principal theme jumps forth in A flat major, and the development ensues, still in closely bound counterpoint: one thinks of the corresponding passage in Symphony No. 98, and it leads to a crossing of hands in A minor.

The brilliant recapitulation, reached via a short and dramatic *crescendo*, proceeds in a single paragraph, without either interrupted cadences or *fermatas*.

The *Andante* in A major and 6/8, in A – B – A' form, begins with two four-bar phrases, the first for piano alone, but several of the succeeding phrases are skilfully prolonged by the use of *fermatas* (on chords expected to resolve) followed by brief piano cadenzas. This A section, centred on melodic beauty, is interrupted – by way of violent contrast – by episode B, in A minor: agitated triplet quavers, constant dynamic contrasts, stormy, crashing music. In episode A', a slightly abridged and deftly modified repeat of A, the deeply expressive *fermatas* increase in number, the last allowing the piano to unburden itself in a massive cadenza.

A total contrast, once more, is offered by the Finale (*Presto* in 2/4). The theme is at first treated like a rondo refrain, but this is actually a sonata form in which, as Charles Rosen has remarked,

Everything about the movement is unexpected: the opening theme is an enchanting joke, with the harmony changing to make accents on off-beats, an angular melody that appears at times in the wrong register, and a *scherzando*

rhythm that allows the melody to start when one is least ready for it.

At the end of the development the opening three-note motif 'climbers up' the scale of E major and 'plummets' in C major for the recapitulation, dramatised at the half-way point by energetic hammering in B minor. At the end, the charge of the music is brought to a definitive halt. On 22 February 1838, Mendelssohn performed this trio in concert, and the next day wrote to his sister:

People didn't catch up with the fact that such a beautiful thing could exist, and yet it was published years ago by Breitkopf & Härtel.

© 2024 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

Kit Armstrong: Revêtements

Why do we talk and write about music? Can we get closer to understanding it? Are there some universal human criteria governing and engendering it, which we may hope to reveal little by little?

We run up against what has seemed, for as long as music theory has existed, to be an insurmountable obstacle: music is not only an art; it is a culture. Its core contains the accumulation of happenstance canonised

by tradition, not justified by correctness or necessity. So a composer, while being a craftsman endeavouring to apply most felicitously his mastery of the art, is also a participant in a self-referential culture. A new piece of music may appear meaningful not only for an intrinsic value but because it invokes an association, in the minds of the initiated, with an element of tradition.

Objectively, culture may fulfil a human desire to divide, providing a framework by which an in-group is distinguished from an out-group. Such is the character of traditions and 'knowledge' that have no fully satisfying explanation, but just exist. Subjectively, the sharing of culture – that is, both having it in common and allowing others to partake of it – is a vector of human connection, creating joy of a kind that, one feels, elevates and defines us.

The particular joy of being a member of the 'Haydn trios appreciators' in-group motivated my composition *Revêtements*. The feelings experienced on playing through the finale of a Haydn trio for the first time – exhilarated, delighted, and entertained – shall remain with me forever, even as its surprises and incongruities turn into old friends. I pay my homage here with the help of quotes, sounds, and the form itself, a Haydn speciality quite

fittingly described by the mathematical object of the title (called 'covering space' in English).

© 2024 Kit Armstrong

Ever since **Kit Armstrong** entered the international music stage twenty years ago, his activities have exerted an enduring fascination upon music lovers. He performs as a soloist in major international venues, appears with some of the world's finest orchestras, and has developed close artistic partnerships with leading instrumentalists and vocalists. He has held artist-in-residence appointments which offer a wide spectrum of musical formats and allow him to combine his activities as composer, pianist, conductor, and organist. Born in 1992, in Los Angeles, USA, he came to classical music through composition at the age of five and went on to study composition at Chapman University, California, and physics at California State University, later chemistry and mathematics at the University of Pennsylvania and mathematics at Imperial College London. He earned a bachelor's degree in music at the Royal Academy of Music, London, and a master's degree in pure mathematics at the University of Paris VI. He has developed a broad oeuvre of solo, vocal, chamber, and

symphonic works, many of which have been commissioned by notable European cultural institutions. His compositions are published by Edition Peters. In 2012, Kit Armstrong purchased the Church of Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus, in Hirson, France, as a hall for concerts and exhibitions. This cultural centre has become home to interdisciplinary projects reaching a regional as well as cosmopolitan public, and has been the subject of profiles in the national and international press.

'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. 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. 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). As well as exploring classics of the repertoire, the players work with contemporary composers and research seldom-played masterpieces. Their curiosity has led to recent performances of Ethyl Smyth's Piano Trio in D minor at the BBC Proms, and Bernd Alois Zimmermann's rarely performed *Présence: Ballet Blanc* alongside the dancer Luka Fritsch.

The trio has launched an extensive project to commission composers such as Olli Mustonen, Patricia Kopatchinskaja, Helena Winkelman, Sally Beamish, Kit Armstrong, Johannes Fischer, and Leonid Gorokhov to write companion pieces to Haydn's piano trios, a collective project that marked their début with Chandos Records. *The Strad* wrote of the first volume, 'It's truly a delight, and leaves this listener hungry for more'; the second instalment was duly released in 2023 to great critical acclaim. 2023 also saw the release of the first disc in a new series, focussing on different European cultural capitals and the composers associated with them. *Berlin Stories* presented music by Mendelssohn, Juon, and Skalkottas, earning five stars from both *BBC Music* and *The Strad*.

Trio Gaspard is regularly invited to major international concert halls including the Berliner Philharmonie, Philharmonie Essen, Boulez Saal, Schloss Grafenegg, Salle Molière, Lyon, and Elbphilharmonie Hamburg. Highlights of the 2023 / 24 season will include a residency at Wigmore Hall, a performance of Beethoven's 'Triple' Concerto with Uppsala Chamber Orchestra, and recitals at the Amici della Musica di Firenze, Lucerne Chamber Music Society, Musiktheater Bern, Sibelius Academy, Helsinki, Sage Gateshead, and Musikfestival Heidelberger Frühling. www.triogaspard.com

© Andrej Grlic



Trio Gaspard

Haydn: Klaviertrios, Teil 3

Anmerkungen der Interpreten

Einleitung

Mit dieser CD legen wir die dritte Folge unserer Gesamteinspielung von Haydns Klaviertrios vor. Haydn ist für unsere Arbeit als Trio-Ensemble seit inzwischen vierzehn Jahren von zentraler Bedeutung und seine Musik bildet weiterhin das Fundament, auf dem viele unserer Programme basieren; das geht so weit, dass seine Werke nur selten in unseren Konzertprogrammen fehlen. Wir sehen in diesen Stücken viel mehr als "leichte Eröffnungsmusik" – auf diese Rolle können sie allzu leicht reduziert werden, wenn man sie einfallslos aufs Programm setzt. Daher haben wir immer wieder mit der Platzierung seiner Trios im Konzert experimentiert. Zum Beispiel haben wir in der ersten Hälfte eines Konzerts zwei kontrastierende Haydn-Trios so angeordnet, dass sie Musik aus dem zwanzigsten oder einundzwanzigsten Jahrhundert umrahmen, oder wir haben vor der Pause eine Gruppe von drei seiner Trios gespielt und uns dann der Spätromantik zugewandt. Wie sich herausgestellt hat, eignet sich Haydns Musik ganz ausgezeichnet

zur Kombination mit Werken von solch unterschiedlichen Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Beethoven, Lili Boulanger, Dvořák, Schönberg und Schostakowitsch. Wir haben Konzerte "sogar" (ja, es erscheint fast kontrovers, das zu tun!) mit Haydn enden lassen, und unsere häufigsten Zugaben sind weiterhin Finalsätze aus verschiedenen Haydn-Trios.

In unserer Serie von Aufnahmen präsentieren wir Haydns reiches Schaffen für Klaviertrio weder chronologisch noch in den Serien, in denen die Werke zuerst veröffentlicht wurden. Stattdessen haben wir Teil 3 genau wie die vorausgehenden CDs als Programm von kontrastierenden Trios konzipiert, das in einer einzigen Sitzung angehört werden kann. Wir setzen außerdem unsere Praxis fort, eigens für unser Haydn-Projekt in Auftrag gegebene zeitgenössische Stücke vorzustellen; es ist uns daher eine Freude, hier die Weltpremiere von Kit Armstrongs *Revêtements* zu präsentieren.

Variable Rollen und Orchesterfarben

Wie wir bereits im Programmtext zu Teil 1 angemerkt haben, sind wir der Ansicht,

dass die Streichinstrumente ein integraler Bestandteil von Haydns Trios sind und ihnen wesentlich mehr als nur eine "unterstützende" Funktion zukommt. Haydn verwendet alle drei Instrumente wesentlich vielseitiger und subtiler, als es auf den ersten Blick erscheinen mag; dabei wechselt er regelmäßig die Stimmenverbände und die daraus resultierenden Klangfarben innerhalb des Ensembles. Das eröffnende *Allegro moderato* von Hob. XV: 12 zum Beispiel zeigt, wie geschickt Haydn das Cello in all seinen Registern einsetzt; nach der ersten Bassnote springt der Spieler hinauf auf die A-Saite, um gemeinsam mit der Violine in Terzen zu spielen. Die so genannte Durchführung beginnt mit dem Kopfmotiv des Satzes, das markant im Cello präsentiert wird; ein klangvoller, über alle vier Saiten arpeggierter C-Dur-Akkord bringt das Instrument in eine dominierende Position. An dem Kulminationspunkt vor Eintritt der Reprise lässt Haydn die in der linken Hand des Klaviers liegende Basslinie vom Cello in der unteren Oktave verstärken und verleiht der Passage damit ähnlich wie die Kontrabässe im Orchester zusätzliche Tiefe und Dramatik. Ein weiterer ausgesprochen fantasievoller Moment findet sich in den letzten Takten des *Andante* von Hob. XV: 27, wo das Cello wie

aus der Luft gegriffen eine sehnsuchtsvolle *appoggiatura* zupft, bevor es mit der Violine in ein Duett einstimmt und den Satz sodann zu einem schmelzend schönen Abschluss bringt. In der Mitte dieses Satzes findet sich eine Stelle, an der Haydn das Cello eine Legato-Linie des Klavierbasses *colla parte* spielen lässt, dabei aber spezifiziert, dass es die Noten in kurzem, an ein Fagott gemahnendes *staccato* ausführen soll.

Die repetierenden *staccato*-Motive im ersten Satz von Hob. XV: 6 lassen den Hörer ebenfalls an Holzbläser denken, und dies umso mehr, wenn die Violine Doppelgriffe spielt und damit wie ein Oboenpaar klingt. Der c-Moll-Abschnitt im Finale von Hob. XV: 36 bereitet mit einer Art auf den Kopf gestellter Stimmenschichtung besonderes Vergnügen – Cello und Klavier führen eine melodische Basslinie aus, zu der die Violine eine rustikale *staccato*-Begleitung liefert, während die rechte Hand des Klaviers all das mit einer flötenhaft pfeifenden Figur spöttisch kommentiert.

Asymmetrisch und trotzdem ausgewogen
Obwohl die Trios keinem standardisierten Schema folgen, ist es faszinierend zu sehen, wie Haydn auf immer wieder andere Weise ausgewogene und zugleich kontrastierende

Formen erreicht. Das früheste Trio auf dieser CD, Hob. XV: 36, besticht mit seiner stringenten *Polonaise* im Mollmodus, die von zwei weiteren tänzerischen Sätzen flankiert wird, deren erster von der majestätischen *Allemande* abgeleitet ist, während es sich bei dem Finale im Prinzip um ein schnelles Menuett handelt. Die beiden Sätze von Hob. XV: 6 stehen zwar in derselben Tonart, unterscheiden sich aber wesentlich im Charakter, wobei das temperamentvolle *Vivace* in dem nachfolgenden eleganten Menuett ein Gegengewicht findet. Letzteres enthält einen wehmütig-sehnsuchtsvollen Mittelteil in f-Moll, dessen Melodie zur Gänze von der Violine im höchsten Register ausgeführt wird. Hob. XV: 12 steht in der selten verwendeten Tonart e-Moll und beginnt mit einem außergewöhnlich langen und komplexen Satz, der kontrapunktische Ernsthaftigkeit mit einem opernhaften Empfinden von Leidenschaft und Drama verknüpft. Als Ausgleich folgen zwei kürzere Sätze in Dur – ein zartes *Andante* im 6/8-Takt und ein virtuoses Rondo-Finale. Die drei Sätze des Trios in C-Dur Hob. XV: 27 sind von eher ausgewogener Länge, wobei das zentrale *Andante* sich durch seine Tonart A-Dur auszeichnet, zugleich aber selbst von einem ungemein stürmischen Abschnitt in Moll

unterbrochen wird, was dem Trio als Ganzem eine palindromische Form verleiht.

Verzierungen

Verzierungen sind ein essenzielles Stilelement der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, zugleich ist die Frage der Ornamentierung bei Tonaufnahmen aber in gewisser Hinsicht ein Minenfeld, da eine Einspielung hier naturgemäß etwas fixiert, das wir im Konzert spontan entscheiden können – und dies auch tun! Es steht völlig außer Frage, dass Haydn, ebenso wie alle seine Zeitgenossen, davon ausging, dass die Spieler seine Musik auszieren und variieren würden, daher erlaubt seine Notationsweise viel Freiraum für Ornamentierungen, speziell wenn Abschnitte wiederholt werden. Auch wenn wir diese Aufnahmen im Studio gemacht haben, haben wir versucht, den Geist improvisierter Verzierungen einzufangen, indem wir bezüglich der Ornamentierungen keine Vorabentscheidungen trafen, was uns erlaubte, sie von Aufnahme zu Aufnahme zu variieren, genau wie sie sich von einem Konzert zum nächsten wandeln würden.

Zur Frage der Instrumente

Bei unseren Einspielungen von Haydns Trios verwenden wir ein modernes Klavier mit

moderner Tonhöhe (440 Hz). Obwohl wir sehr gerne auf historischen Instrumenten spielen, haben wir das Gefühl, dass wir sie nicht wirklich benötigen, um ins Innerste von Haydns Musik vorzudringen; zugleich ist die Art, wie wir dieses Repertoire auf unseren modernen Instrumenten spielen, von unserer Vertrautheit mit historischen Instrumenten informiert und inspiriert. Da wir Haydns Werke im Konzertsaal auf modernen Instrumenten darbieten, erscheint es uns natürlich, diese auch in unseren Tonaufnahmen zu verwenden.

Eine Bemerkung zu den Editionen

Es gibt zwei moderne kritische Ausgaben; die eine erschien zwischen 1971 und 1986 in der Reihe Henle Urtext, herausgegeben von Wolfgang Stockmeier und Irmgard Becker-Glauch, und bei der anderen handelt es sich um H.C. Robbins Landons Edition, die bei Doblinger verlegt wurde. Zwischen den beiden gibt es Hunderte von Unterschieden, große wie kleine, von winzigen Abweichungen in der Artikulation bis hin zu signifikanten Differenzen in Dynamik und Rhythmus. Dies reflektiert das originale Quellenmaterial, dort finden sich zahlreiche Unterschiede zwischen den Klavierpartituren und den Instrumentalstimmen; die Herausgeber

waren daher gezwungen, sich zwischen verschiedenen plausiblen Lesarten zu entscheiden. Wir haben uns generell – wenn auch nicht sklavisch – an die Ausgabe von Henle gehalten und zugleich versucht, die uns zugänglichen Quellen so gut wie möglich zu deuten.

© 2024 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen zu den Trios

In Robbins Landons chronologischer Zählung (fünfundvierzig Trios), gelten die Nummern 1 – 17 als “frühe” Werke. Zwei dieser siebzehn Trios sind allerdings verschollen und bei vier weiteren handelt es sich um Transkriptionen von Werken aus anderen Gattungen, die nicht von Haydn selbst angefertigt wurden. Mithin verbleiben elf frühe Trios, Nr. 1, 2, 5 – 7, 10 – 14 und 17. Mit Ausnahme von Nr. 5 und 17 (Hob. XV: 1 und 2) waren diese Kompositionen bis etwa 1970 praktisch unbekannt, und man kann – ohne ins Detail zu gehen – sagen, dass sieben von ihnen in Hobokens Katalog höhere Nummern tragen, als von ihrer Entstehungszeit her eigentlich zu erwarten wäre. Die diesen Stücken seinerzeit

zugewiesenen Titel waren "Divertimento", "Partita", "Sonata", "Concerto" oder gar "Terzetto", aber niemals "Trio". Die Partie für das Tasteninstrument trägt die Bezeichnung "Cembalo" und die des Cellos "Basso". In den beiden von Haydn selbst angelegten Katalogen sind diese Werke nicht enthalten, und von keinem ist ein Autograph überliefert. Insgesamt sind diese Stücke anspruchsvoller, komplexer und in ihrem jeweiligen Tonartenkonzept vielseitiger als die in derselben Zeit entstandenen "Concertini" für Cembalo, zwei Violinen und Bass.

Trio Nr. 12 in Es-Dur

Eine genaue Chronologie der elf überlieferten frühen Trios ist schwer zu etablieren. Laut einer Studie von Georg Feder aus dem Jahr 1970 sollen sieben von ihnen vor 1760 entstanden sein, als Haydn bei Graf Morzin als Musikdirektor angestellt war, und das erste Werk dieser Gruppe war das Trio Nr. 12 in Es-Dur (Hob. XV: 36). In diesen sieben Kompositionen finden sich deutliche Relikte des aus der Triosonate vertrauten Generalbasses, vor allem in den Kopfsätzen. Das Thema wird, nur vom Cello unterstützt, vom Klavier (oder Cembalo) präsentiert und sieben Takte später von der Violine aufgegriffen, diesmal begleitet vom Cello und

vom Klavier (oder Cembalo), das als Basso continuo fungiert, wobei diese Wiederholung im Trio Nr. 12 in der Dominante steht, in den übrigen sechs Trios aber in der Tonika. Nr. 12 ist eines von zwei frühen Trios – das andere ist das in G-Dur, Nr. 7 (Hob. XV: 41) –, deren Sätze nicht alle in derselben Tonart stehen, außerdem enthält es als einziges Werk der Gruppe kein Menuett. Es ist in Breitkopfs Katalog von 1774 gelistet ("Partita da Gius. Haydn a Cemb. Violino solo e B."), wurde aber erst zwei Jahrhunderte später veröffentlicht. Im Januar 1803 bestätigte Haydn die Echtheit der Komposition. Die Eröffnung, ein *Allegro moderato*, hat ein etwas archaisch anmutendes Flair und ist mit Sechzehntel-Triolen gespickt. Hierauf folgen eine lebhaft *Polonaise* in c-Moll und ein agiles *Allegro molto* im 3/4-Takt.

Trio in F-Dur Nr. 19

Nach dem Trio Nr. 17 (wahrscheinlich um 1770 komponiert) wandte Haydn sich vom Klaviertrio ab und kehrte erst etwa fünfzehn Jahre später zu dieser Gattung zurück. In den dazwischenliegenden Jahren beschäftigte er sich ausgiebig mit der Klaviersonate. Seine Rückkehr zum Trio war vor allem dem Umstand geschuldet, dass diese Gattung im Wien der 1780er Jahren in Mode kam.

Laut Katalin Komlos (*Music and Letters* 68 / 3, 1987) wurden in Wien zwischen 1781 und 1790 siebzig – in der Mehrzahl Frauen gewidmete – Klaviertrios veröffentlicht, mit besonderer Konzentration in den Jahren nach 1786. Bei zweiundfünfzig Stücken handelte es sich um Erstdrucke, verfasst von acht verschiedenen Komponisten – Muzio Clementi, Haydn, Franz Anton Hoffmeister, Leopold Kozeluch, Mozart, Ignaz Pleyel, Franz Xaver Sterkel und Johann Baptist Vanhal. Hinzu kommen bei Artaria erschienene Bearbeitungen von elf Werken aus anderen Gattungen (in der Mehrzahl von Pleyel). In diesem Kontext regte Haydn zwischen 1784 und 1790 auch die Veröffentlichung von dreizehn weiteren Trios an (Nr. 18 – 30), von denen die letzten drei für Flöte oder Violine bestimmt waren.

Im Jahr 1784 sandte er dem Londoner Verleger William Forster drei Trios, von denen er eines selbst verfasst hatte (Nr. 18, Hob. X: 5), zwei aber in Wahrheit von seinem Schüler Ignaz Pleyel stammten (Hob. XV: 3 und 4). Anschließend verfasste er die Trios Nr. 19 – 21 (Hob. XV: 6 – 8), die im April 1786 als “Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte accompagnées d’un Violon et Violoncelle [...] Cœuvre 40” (Drei Sonaten für Cembalo oder Pianoforte, begleitet von einer

Violine und einem Violoncello ... op. 40) mit einer Widmung an eine Nichte von Fürst Nicolas Esterházy bei Artaria in Wien erschienen. Artaria hatte Haydn bereits seit 1782 um Trios gebeten. Die Nummern 19 – 21 werden erstmals in einem Brief Haydns an Artaria vom 26. November 1785 erwähnt. In einem weiteren Brief vom 10. Dezember beklagt sich der Komponist über die Fehler und Auslassungen, die er in den ihm vom Verleger zugesandten Korrekturbögen entdeckt hatte:

ich habe gestern den ganzen und heut
den halben Tag mit Corgiren [sic]
zugebracht, und da hab ich es nur
obenhin überschaut.

In dieser Dreiergruppe umrahmen zwei zweisätzliche Trios ein dreisätzliches. Von dem Stück in F-Dur (Nr. 19, Hob. XV: 6) befand sich das heute verschollene Fragment eines Autographs – die ersten hundert Takte des ersten Satzes – vormals in Eisenstadt. Haydns Biograph Carl Ferdinand Pohl, der die Quelle im Jahr 1868 untersuchen konnte, gab an, es trage das Datum 1784. Im Blick auf die feste tonale Verankerung des ersten Themas ähnelt das eröffnende *Vivace* im 4/4-Takt und in Sonatenhauptsatzform dem *Allegro* (zweiter Satz) des Trios Nr. 18, das zur gleichen Zeit (gegen Ende des Jahres 1784) entstand. Das

über etwa zwei Takte hinweg in regelmäßigen Achtelnoten präsentierte zweite Thema schrumpft in der Exposition allmählich auf ein Motiv von nur zwei Achteln innerhalb eines halben Takts. In der Durchführung – die mit dem ersten Thema in c-Moll beginnt und anschließend nach f-Moll moduliert – wird es sodann wiederhergestellt, nur um in der Reprise erneut zu schrumpfen. Der zweite Satz ist ein *Tempo di Menuetto* in A – B – A'-Form. Abschnitt A besteht aus zwei Teilen von acht bzw. vierundzwanzig Takten, die Note für Note wiederholt werden, und der riesige B-Abschnitt steht in f-Moll. In Abschnitt A' sind die Wiederholungen ausgeschrieben und variiert. Eine kleine Coda rundet den Satz ab. Dieses Menuett gibt sich aristokratisch, es ist in recht langsamem Tempo und lyrischer Stimmung gehalten, was auch erklärt, wie es 1787 in London in einer Bearbeitung für Singstimme und Klavier in der Sammlung *Twelve English Ballads* erscheinen konnte, die der Komponist Samuel Arnold für den Verlag Longman & Broderip edierte.

Trio Nr. 25 in e-Moll

Die drei Trios Nr. 24 – 26 (Hob. XV: 11 – 13) erschienen im Juli 1789 bei Artaria und im selben Jahr bei Longman & Broderip in London sowie bei Boyer in Paris. In einem

Brief vom 16. November 1788 an Artaria verkündete Haydn, er habe bereits die Hälfte der Stücke fertiggestellt. Der Kopfsatz des Ende 1788 oder Anfang 1789 vollendeten Trios Nr. 25 in e-Moll (Hob. XV: 12), ein *Allegro moderato* im 4/4-Takt und in Sonatenhauptsatzform, beginnt mit einem lebhaften Thema, das imitative Kontrapunktik verwendet und von Haydn vor allem in der Durchführung immer wieder zitiert wird. Nach einer Wiederholung des Themas in Takt 18 wird der Satz von einem Moment der Stille unterbrochen (Takt 22), woraufhin die weitere Entwicklung in der Paralleltonart G-Dur wieder aufgenommen wird. Auf das entspannte "zweite Thema" (Takt 35) folgt ein eindrucksvoller Schlussabschnitt voller wilder Oktaven. Die Durchführung (Takte 71 – 91) ist kurz, doch konzentriert – ein *fugato*, das die beiden Themen kombiniert, eine Engführung des ersten Themas und schließlich eine virtuose Passage. Die Reprise (Takte 92 – 164) ist etwas länger als die Exposition, allerdings werden nur ihre ersten zwölf Takte exakt wiederholt, wobei ihre Unberechenbarkeit die Kürze der Durchführung kompensiert. Am Höhepunkt des Satzes wird das Hauptthema von den drei Instrumenten in Oktaven gespielt (Takte 154 – 156), bevor der Schluss die Grundtonart e-Moll kraftvoll bestätigt.

Nun folgt ein wunderbar poetisches *Andante* in E-Dur im 6/8-Rhythmus eines Siciliano. Es hat die Form eines Sonatenhauptsatzes ohne Wiederholungen, mit viel *pizzicato* in den Streichern, was darauf hindeutet, dass als Tasteninstrument hier eher ein Klavier als ein Cembalo vorgesehen ist. Chromatik, metrische Ambivalenz und melodische Verzierungen finden sich in diesem Stück zuhauf, wobei die musikalische Satzweise sich eng an die von Haydns Streichquartetten aus dieser Zeit anlehnt. Die abschließende Kadenz wird durch allerhand harmonische Abenteuer verzögert. Der dritte Satz ist ein weit ausgreifendes Rondo in E-Dur, ein *Presto* im 2/2-Takt mit dem Formschema A – B – A' – C – A'' + Coda. Die erste Episode (B) ist recht kurz (nur eine einzige Wiederholung) und verbleibt in e-Moll; die zweite (C) ist wesentlich ausgedehnter, steht weitgehend in cis-Moll und übernimmt die Funktion einer Durchführung (ohne Wiederholung).

Trio Nr. 43 in C-Dur

Während seines zweiten Aufenthalts in London (1794/95) komponierte Haydn dreizehn Trios, vier Sammlungen von je drei Werken sowie ein Einzelstück. Die vierte Sammlung – mit den Trios Nr. 43 – 45 (Hob.

XV: 27 – 29) – erschien erst im April 1797 bei Longman & Broderip, wurde von Haydn aber höchstwahrscheinlich bereits 1795 vollendet, bevor er am 15. August des Jahres London endgültig verließ. Vor seiner Abreise sandte er die Werke an ihre Empfängerin und Widmungsträgerin Theresa Bartolozzi geb. Jansen, eine hochtalentiertere Pianistin und Schülerin von Muzio Clementi, der ihr bereits 1794 seine drei Sonaten op. 33 gewidmet hatte.

Das Trio in C-Dur Nr. 43 (Hob. XV: 27) ist zweifellos das in seiner Virtuosität ambitionierteste Werk in dieser Gattung, zumindest aber ist es in dieser Hinsicht am beharrlichsten – nicht nur in seinen ausgedehnten, der Sonatenhauptsatzform verpflichteten Rahmensätzen, sondern auch im Mittelsatz. Das Hauptthema des Kopfsatzes, ein *Allegro* im 4/4-Takt, zeichnet sich durch seine kraftvollen Sprünge aus. Diesmal gibt es keine Wiederholung in der Dominante. Die erste Kadenz (Takt 8) wird von zwei aufeinander folgenden Fermaten unterbrochen. Eine vollständige Kadenz wird schließlich in Takt 11 erreicht, und in Takt 12 finden sich in der rechten Hand des Klaviers parallele Oktaven, die für den Londoner Klavierstil typisch waren und von Robbins Landon mit dem Idiom am Schluss von

Beethovens "Waldstein"-Sonate op. 53 in Verbindung gebracht werden. Auch anderswo kommen sie häufig vor. Die äußerst sorgfältig ausgearbeitete Exposition wird zunehmend aufgewühlter und schafft immer mehr Raum für Sechzehnteltriolen und Sextolen, nicht ohne den kühnen Einsatz überschlagender Hände. Nach einer kurzen Atempause folgt das brillante Schlussthema. Die in der Satzmitte stehende Durchführung (Takte 44 – 78) beginnt ganz ruhig, aber mit engmaschigem Kontrapunkt, und der erste Abschnitt verklingt im extrem tiefen Bassregister auf G mit anschließender Fermate. Nun erscheint das erste Thema in As-Dur, doch alsbald wird die Durchführung – noch immer in strengem Kontrapunkt – fortgesetzt. Unwillkürlich fühlt man sich an die entsprechende Passage in der Sinfonie Nr. 98 erinnert. Im weiteren Verlauf folgt eine Passage in a-Moll mit überschlagenden Händen. Die über ein kurzes und dramatisches *crescendo* erreichte Reprise entwickelt sich in einem einzigen geschlossenen Abschnitt, in dem sich weder gliedernde Kadenz noch Fermaten finden.

Das *Andante* in A-Dur und 6/8-Takt mit dem Formschema A – B – A' beginnt mit zwei viertaktigen Perioden, von denen die erste vom Klavier allein ausgeführt wird; einige der nachfolgenden Phrasen

werden allerdings mithilfe von Fermaten (auf dissonierenden Akkorden, die der Auflösung bedürfen) und anschließenden kurzen Klavierkadenzen geschickt verlängert. Dieser von wunderschöner Melodik getragene A-Teil wird in scharfem Kontrast vom Abschnitt B in a-Moll unterbrochen – erregte Achteltriolen, ständige dynamische Gegensätze, stürmisch schmetternde Musik. In Abschnitt A, einer leicht gekürzten und geschickt abgewandelten Wiederholung von A, nimmt die Zahl der hochexpressiven Fermaten zu und deren letzte erlaubt dem Klavier, sich in einer massiven Kadenz zu befreien.

Einen absoluten Gegensatz bietet auch dieses Mal das Finale, ein *Presto* im 2/4-Takt. Das Thema wird zunächst wie ein Rondo-Refrain behandelt, eigentlich aber steht es in Sonatenhauptsatzform. Charles Rosen hat hierzu angemerkt:

Alles an diesem Satz ist unerwartet: Das Eröffnungsthema ist ein bezaubernder Scherz – mit einer Harmonik, die sich verändert, um unbetonte Taktteile hervorzuheben, einer sperrigen Melodie, die gelegentlich im falschen Register erklingt, und einem *Scherzando*-Rhythmus, der der Melodie erlaubt einzusetzen, wenn man es am wenigsten erwartet.

Am Ende der Durchführung “klettern” das anfängliche drei Töne umfassende Motiv die E-Dur-Tonleiter hinauf und “stürzt” in C-Dur wieder herab für die Reprise, deren Scheitelpunkt durch dramatisches Hämmern in h-Moll zusätzlich dramatisiert wird. Am Ende kommt die bewegte Musik zu einem absoluten Halt. Felix Mendelssohn führte dieses Trio am 22. Februar 1838 in einem Konzert auf; am folgenden Tag schrieb er an seine Schwester Rebecka:

Die Leute konnten nicht glauben, dass es ein solch schönes Ding gibt; und doch wurde es bereits vor vielen Jahren von Breitkopf & Härtel gedruckt.

© 2024 Marc Vignal

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Kit Armstrong: Revêtements

Warum sprechen und schreiben wir über Musik? Können wir uns damit einem besseren Verständnis annähern? Gibt es gewisse universelle menschliche Kriterien, die sie bestimmen und generieren und die wir Stück für Stück aufzudecken hoffen?

Wir sind da mit etwas konfrontiert, das, seit es die Musiktheorie gibt, ein unüberwindbares Hindernis zu sein scheint: Musik ist nicht nur eine Kunst, sie ist eine Kultur. Im Kern enthält

sie eine Ansammlung von Zufällen, kanonisiert durch Tradition, nicht gerechtfertigt durch Korrektheit oder Notwendigkeit. So ist ein Komponist einerseits ein Handwerker, der seine künstlerische Meisterschaft möglichst gelungen umsetzen will, und andererseits Teilhaber einer selbstreferentiellen Kultur. Ein neues Musikstück mag nicht nur wegen seines intrinsischen Wertes sinnvoll erscheinen, sondern auch weil es im Geist der Initiierten eine Verbindung mit einem Aspekt der Tradition evoziert.

Objektiv betrachtet mag Kultur ein menschliches Bedürfnis nach Differenzierung befriedigen, einen Rahmen liefern, durch den eine “In”-Gruppe sich von einer “Out”-Gruppe abgrenzt. Das ist der Charakter von Traditionen und “Wissen”, für die es keine wirklich befriedigende Erklärung gibt, sondern die einfach existieren. Subjektiv gesehen, ist das Teilen von Kultur – das heißt, eine gemeinsame Kultur zu haben und andere daran teilhaben zu lassen – ein Vektor menschlicher Verbundenheit, der eine Art von Freude generiert, die, so spüren wir, uns erhebt und definiert.

Die besondere Freude, die damit verbunden ist, zur “In”-Gruppe der “Haydn-Trios-Wertschätzer” zu gehören, hat mich zur Komposition von *Revêtements* motiviert.

Die emotionale Erfahrung, ein erstes Mal das Finale eines Haydn-Trios durchzuspielen – das Hochgefühl, das Entzücken und Vergnügen – werden mir für immer bleiben, selbst wenn seine Überraschungen und Unvereinbarkeiten zu alten Freunden geworden sein. Ich erweise hier meine Ehrerbietung mithilfe von Zitaten,

Klängen und der Form selbst, eine Haydnsche Spezialität, die das mathematische Objekt des Titels recht passend beschreibt (auf Deutsch: “Deckungsfläche”).

© 2024 **Kit Armstrong**
Übersetzung: Stephanie Wollny

Haydn: Trios avec piano, volume 3

Note des interprètes

Introduction

Ce CD est le troisième volume de notre enregistrement complet des trios avec piano de Haydn. Haydn a occupé une place centrale dans nos activités en tant que trio au cours des quatorze dernières années, et sa musique reste le socle sur lequel nous élaborons nombreux de nos programmes, au point qu'il est rare qu'une de ses œuvres ne soient pas entendue lors de nos concerts. Nous les voyons comme bien plus qu'une entrée en matière, ce à quoi elles peuvent trop facilement être réduites lorsqu'elles sont programmées sans imagination. Nous nous sommes donc livrés à de nombreuses expériences sur la meilleure manière de programmer les trios de Haydn en concert, en plaçant par exemple deux trios contrastés dans la première partie, de part et d'autre d'œuvres composées aux vingtième ou vingt-et-unième siècles, ou en jouant un triptyque de ses trios avant l'entracte, puis passer à des œuvres représentatives du romantisme tardif. La musique de Haydn s'est avérée sublimée lorsqu'elle est jouée avec des œuvres majeures de compositeurs aussi divers

que Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Beethoven, Lili Boulanger, Dvořák, Schoenberg et Chostakovitch. Nous avons "même" (oui, cela semble controversable!) terminé des concerts avec Haydn; et les morceaux les plus fréquemment joués en bis restent les derniers mouvements de quelques-uns de ses trios.

Dans cette série d'enregistrements, nous présentons la riche production de Haydn pour trio avec piano non pas chronologiquement, ni dans les groupes dans lesquels les œuvres parurent. Mais tout comme pour les disques précédents, le volume 3 est conçu comme un programme de trios contrastés susceptibles d'être écoutés en une seule séance. Nous continuons aussi à inclure des œuvres contemporaines que nous avons commandées pour accompagner notre projet Haydn: nous sommes très heureux de présenter ici le tout premier enregistrement dans le monde de *Revêtements* de Kit Armstrong.

Diversité des rôles et des couleurs orchestrales

Comme nous avons pu le voir dans les notes

de programme du volume 1, nous avons l'impression que les instruments à cordes font partie intégrante des trios de Haydn et ont bien plus qu'un rôle de "soutien". Haydn utilise chacun des trois instruments avec plus de variété et de subtilité qu'il n'y paraît à première vue, changeant régulièrement le tissu et les coloris qu'il génère au sein de l'ensemble. L'*Allegro moderato* qui ouvre la pièce Hob. XV: 12, par exemple, montre avec quelle habileté Haydn fait usage du violoncelle dans tous ses registres; après la première note grave, il prend de la hauteur sur la corde de la pour jouer en tierces avec le violon. Le "développement", comme on l'appelle, commence par le motif principal du mouvement énoncé avec éloquence par le violoncelle; un accord de ut majeur arpégé sur quatre cordes, plein de résonance, met l'instrument en pleine lumière. Au moment du climax avant la réexposition, Haydn utilise le violoncelle pour ajouter à la ligne grave une octave plus grave encore, comme les contrebasses dans l'orchestre, afin d'intensifier la profondeur et le côté dramatique. Il y a un autre moment plein d'imagination dans les dernières mesures de l'*Andante* de la pièce Hob. XV: 27, dans lesquelles le violoncelle joue une ardente *appoggiatura* comme tombée du ciel, cheminant vers un duo avec le

violon et orientant le mouvement vers une conclusion d'une beauté feutrée. Au centre de ce mouvement, il y a un passage dans lequel Haydn double une ligne *legato* dans les notes graves du piano, mais spécifie que le violoncelle joue les notes à la manière d'un bref *staccato*, qui rappelle le basson.

Les motifs *staccato* répétés dans le premier mouvement de la pièce Hob. XV: 6 évoquent aussi les vents, et plus encore quand le violon joue des doubles cordes, qui résonnent comme une paire de hautbois. La section en ut mineur dans le Finale de la pièce Hob. XV: 36 nous ravit avec un genre de texture "renversée": le violoncelle et le piano soutiennent une ligne mélodique dans les graves et le violon fournit un accompagnement *staccato* rustique, tandis que la main droite au piano fait un commentaire désinvolte faisant appel à un motif dont le sifflement rappelle la flûte.

Asymétrique, et cependant équilibré

Il est vrai que les trios de Haydn n'ont pas une structure standard, mais il est fascinant d'observer avec quel génie le compositeur obtient des formes équilibrées et contrastées. Le trio le plus ancien sur ce disque, Hob. XV: 36, est remarquable par sa polonaise en mineur, rigide, qui est flanquée de deux autres mouvements inspirés de la danse, le premier

dérivant de l'allemande, grave de caractère, et le finale qui est essentiellement un menuet rapide. Les deux parties de la pièce Hob. XV: 6 sont dans la même tonalité, bien que fortement contrastées de caractère, le *Vivace* étant contrebalancé par l'élégant menuet qui le suit. Ce dernier contient une section centrale mélancolique, nostalgique en fa mineur dont la mélodie est confiée entièrement au violon dans son registre le plus aigu. Le trio Hob. XV: 12, dans la tonalité peu fréquente de mi mineur, commence par un mouvement extraordinairement long et complexe qui associe le sérieux contrapuntique au sens opératique de la passion et du drame. Ceci est contrebalancé par deux mouvements plus courts en majeur, un délicat *Andante* en 6/8 et un rondo-finale tout en virtuosité.

Les trois parties du Trio en ut majeur, Hob. XV: 27, sont plus équilibrées du point de vue de leur longueur, l'*Andante* central se distinguant par sa tonalité, la majeur, bien qu'il soit lui-même interrompu par une section en mineur très orageuse qui donne au trio dans sa globalité une forme palindromique.

Ornementation

Bien qu'elle soit essentielle au style du dix-huitième siècle, la question de l'ornementation dans les enregistrements

est par certains côtés un terrain miné car, par sa nature même, un enregistrement fixe quelque chose que nous pouvons laisser – et laissons! – à l'inspiration du moment en concert. Il est évident que Haydn, comme tous ses contemporains, s'attendait à ce que les interprètes ornent et varient sa musique, et son écriture ouvre largement la voie à l'ornementation, particulièrement quand des sections sont répétées. En dépit du fait que ces enregistrements aient été réalisés en studio, nous avons tenté de saisir l'esprit de l'ornementation improvisée en décidant de ne pas y penser à l'avance, ceci permettant de la varier lors de chacune des séances d'enregistrement, exactement comme cela se produirait d'un concert à l'autre.

La question des instruments

Pour l'enregistrement des trios de Haydn, nous avons utilisé un piano moderne et une hauteur de notes moderne (440 Hz). Il est vrai que nous aimons beaucoup jouer sur des instruments d'époque, mais cela ne nous semble pas indispensable pour pénétrer au cœur de la musique de Haydn; toutefois, la manière dont nous jouons sur ces instruments est informée et inspirée par notre intérêt pour les instruments historiques. Comme nous jouons la musique de Haydn

sur des instruments modernes en concert, il nous semble naturel de les utiliser lors de ces enregistrements.

Note sur les éditions

Il y a deux éditions critiques modernes des trios de Haydn – l'une de Henle Urtext parue entre 1971 et 1986, éditée par Wolfgang Stockmeier et Irmgard Becker-Glauch, et l'autre de H.C. Robbins Landon éditée par Doblinger. Il y a des centaines de différences, de peu d'importance ou d'importance majeure, entre les deux, allant de minuscules variations d'articulation à des différences significatives de dynamique et de rythme. Ceci est à l'image du matériau qui a servi de source d'inspiration, dans lequel il y a de nombreuses différences entre les partitions pour piano et les parties instrumentales, forçant les éditeurs à choisir parmi diverses lectures plausibles. Nous avons généralement, mais pas servilement, suivi Henle et essayé de comprendre au mieux les sources telles qu'elles nous ont été présentées.

© 2024 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Notes sur les trios

Dans la numérotation chronologique de

Robbins Landon (quarante-cinq trios), sont “de jeunesse” les no 1 – 17. Mais parmi ces dix-sept trios, deux sont perdus et quatre sont des transcriptions non réalisées par Haydn lui-même d'œuvres d'autres catégories.

Restent donc onze trios de jeunesse, les no 1, 2, 5 – 7, 10 – 14 et 17. À l'exception des no 5 et 17 (Hob. XV: 1 et 2), ils étaient pratiquement inconnus jusque vers 1970, et sans entrer dans les détails, disons que sept d'entre eux portent dans le catalogue Hoboken un numéro d'ordre élevé. Les appellations d'époque sont “divertimento”, “partita”, “sonate”, “concerto” ou encore “terzetto”, jamais “trio”, pour la partie de clavier est indiqué “cembalo” (clavecin), pour celle de violoncelle “basso”. Ils ne figurent dans aucun des deux catalogues de Haydn, et aucun n'a survécu sous forme d'autographe. Ils sont plus ambitieux, plus savants, plus variés dans leurs tonalités que les “concertini” pour clavecin, deux violons et basse de la même époque.

Trio en mi bémol majeur no 12

Une chronologie exacte des onze trios de jeunesse disponibles est difficile à établir. Selon Georg Feder (dans un article de 1970), sept auraient été composés avant 1760, alors que Haydn dirigeait la musique du comte Morzin, et le premier de tous serait celui en

mi bémol no 12 (Hob. XV: 36). On trouve dans ces sept ouvrages de nets relents de basse chiffrée, de sonate en trio, en particulier en leurs débuts: énoncé du thème au piano (clavecin) avec soutien du seul violoncelle, thème repris quelques mesures plus tard par le violon soutenu par le violoncelle et le piano (clavecin) agissant comme une basse continue, cette reprise étant à la dominante dans le trio no 12, à la tonique dans les six autres. Le trio no 12 est un des deux trios de jeunesse – l'autre étant celui en sol no 7 (Hob. XV: 41) – dont les mouvements ne sont pas tous dans la même tonalité et le seul à ne pas comporter de menuet. Il figure au catalogue Breitkopf de 1774 ("Partita da Gius. Haydn a Cemb. Violino solo e B."), mais ne fut publié que deux siècles plus tard. En janvier 1803, Haydn le reconnut comme authentique. L'*Allegro moderato* initial, au parfum quelque peu archaïque, est parcouru par des triolets de doubles croches. Suivent une vigoureuse polonaise en ut mineur et un agile *Allegro molto* à 3 / 4.

Trio en fa majeur no 19

Après le no 17 (sans doute vers 1770), Haydn abandonna le trio avec clavier pour n'y revenir qu'une quinzaine d'années plus tard. Pendant cette période, il cultiva abondamment la

sonate pour clavier seul. Si Haydn revint au trio, ce fut notamment à cause de la vogue du genre à Vienne dans les années 1780. Selon Katalin Komlos (*Music and 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 d'arrangements de onze œuvres (surtout de Pleyel) relevant à l'origine d'autres genres. Dans ce contexte, Haydn fit publier de 1784 à 1790 treize trios (no 18 – 30), les trois derniers avec flûte ou violon.

En 1784, il envoya à l'éditeur londonien William Forster trois trios, un de lui-même (no 18, Hob. X: 5) et deux en réalité de son élève Ignaz Pleyel (Hob. XV: 3 et 4). Il poursuivit avec les trios no 19 – 21 (Hob. XV: 6 – 8), parus chez Artaria à Vienne en avril 1786 comme "Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte accompagnées d'un Violon et Violoncelle [...] Œuvre 40", avec une dédicace à une nièce du prince Nicolas Esterházy. 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 les erreurs 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.

Dans cette trilogie, deux trios en deux mouvements entourent un trio en trois mouvements. De celui en fa majeur no 19 (Hob. XV: 6), l'autographe fragmentaire (mesures 1 – 100 du premier mouvement), aujourd'hui disparu, se trouvait jadis à Eisenstadt. Carl Ferdinand Pohl, le biographe de Haydn, qui put l'examiner en 1868, indique qu'il était daté de 1784. Le *Vivace* initial à 4/4, de forme sonate, ressemble par son premier thème aux assises bien solides à l'*Allegro* (deuxième mouvement) du trio no 18, lui aussi de la fin 1784. Le thème secondaire, énoncé avec des croches régulières sur environ deux mesures, se réduit progressivement dans l'exposition à un motif de deux croches sur une demi-mesure. Il est ensuite reconstitué dans le développement, ouvert par le premier thème en ut mineur puis en fa mineur, pour

de nouveau se réduire dans la réexposition.

Le second mouvement est un *Tempo di Menuetto* de structure A – B – A'. La section A est en deux parties de respectivement huit et vingt-quatre mesures, reprises textuellement, et la vaste section B en fa mineur. Dans la section A', les reprises sont écrites et variées. Une légère coda met le point final. Ce menuet est aristocratique, de tempo plutôt lent et d'atmosphère lyrique, ce qui explique sa parution à Londres en 1787 arrangé pour voix et piano, dans le recueil *Twelve English Ballads* publié chez Longman & Broderip par le compositeur Samuel Arnold.

Trio en mi mineur no 25

Les trois trios no 24 – 26 (Hob. XV: 11 – 13) parurent chez Artaria en juillet 1789, et la même année chez Longman & Broderip à Londres et chez Boyer à Paris. Dans une lettre à Artaria du 16 novembre 1788, Haydn annonça qu'il en avait déjà terminé la moitié. Achevé fin 1788 ou début 1789, le trio en mi mineur no 25 (Hob. XV: 12) s'ouvre (*Allegro moderato* à 4/4 de forme sonate) par un thème vigoureux appelant l'imitation contrapuntique: Haydn en fera un large usage dans le développement. Repris à la mesure 18, ce thème est alors interrompu par un silence (mesure 22), sur quoi le discours se

poursuit au relatif sol majeur. À un “second thème” détendu (mesure 35) succède un impressionnant épisode conclusif doté de farouches unissons. Le développement (mesures 71 – 91) est bref, mais dense: *fugato* combinant les deux thèmes, strrette sur le premier, et enfin épisode virtuose. La réexposition (mesures 92 – 164) est à peine plus longue que l’exposition, mais seules ses douze premières mesures sont textuelles, son irrégularité compensant la brièveté du développement. Elle culmine avec le thème principal à l’unisson des trois instruments (mesures 154 – 156), et pour finir affirme violemment mi mineur.

Suit un bel et poétique *Andante* en mi majeur à 6 / 8 au rythme de sicilienne. C’est une forme sonate sans reprises avec de nombreux pizzicatos de cordes, ce qui implique comme instrument à clavier le pianoforte, non le clavecin. Chromatismes, ambiguïtés métriques et ornements mélodiques abondent dans cette page proche par son écriture des quatuors à cordes de l’époque. La cadence finale est retardée par toutes sortes de trouvailles harmoniques. Le troisième mouvement est un vaste rondo en mi majeur: *Presto* à 2 / 4 de forme A – B – A’ – C – A” + coda. Le premier couplet B, relativement bref (une seule reprise), est en mi mineur, et le second couplet

C, beaucoup plus étendu et à fonction de développement (sans reprise), principalement en ut dièse mineur.

Trio en ut majeur no 43

Durant son second séjour à Londres en 1794 – 1795, Haydn composa treize trios: quatre séries de trois et un trio isolé. La quatrième série – trios no 43 – 45 (Hob. XV: 27 – 29) – ne fut publiée par Longman & Broderip qu’en avril 1797, mais fut en toute probabilité composée par Haydn en 1795, avant son départ définitif de Londres le 15 août. Il les remit avant de partir à leur destinataire et dédicataire, Theresa Bartolozzi, née Jansen, pianiste de grand talent élève de Clementi, déjà dédicataire en 1794 des trois sonates opus 33 de ce dernier.

Le trio en ut majeur no 43 (Hob. XV: 27) est sans doute celui qui pousse la virtuosité le plus loins, ou du moins qui s’adonne le plus constamment, dans ses deux vastes mouvements extrêmes de forme sonate, mais aussi dans son mouvement central. Le thème principal de l’*Allegro* initial à 4 / 4 bondit puissamment. Pour une fois, il n’est pas repris à la dominante. La première cadence (mesure 8) est rompue (deux points d’orgue successifs). Une cadence parfaite est enfin atteinte à la mesure 11, et à la mesure 12 des

octaves parallèles – typiques de l'écriture pour piano londonien et rapprochées par Robbins Landon de celles de la fin de la sonate "Waldstein" opus 53 de Beethoven – apparaissent à la main droite du piano. On en retrouvera souvent. L'exposition, en une progression soigneusement étudiée, s'agite de plus en plus et fait une place toujours plus grande aux triolets et aux sextolets de doubles croches, non sans d'audacieux passages de mains. Une certaine accalmie précède le brillant thème conclusif. Le développement central (mesures 44–78) débute dans le calme, mais en contrepoint serré, et sa première partie s'éteint dans l'extrême grave sur un sol suivi d'un point d'orgue. Sur quoi le thème principal bondit en la bémol majeur, et le développement se poursuit, toujours en contrepoint serré: on songe à l'épisode correspondant de la symphonie no 98, et on aboutit à un passage de mains en la mineur. L'éclatante réexposition, amenée par un bref et dramatique *crescendo*, se déroule d'une seule traite, sans cadences rompues, ni points d'orgue.

L'*Andante* en la majeur à 6/8 et de forme A – B – A' s'ouvre par deux phrases de quatre mesures, la première pour piano seul, mais plusieurs des suivantes sont habilement prolongées par des points d'orgue (sur des

accords réclamant résolution) suivis de brèves cadences de piano. Cette section A centrée sur la beauté mélodique est interrompue – violent contraste – par l'épisode B en la mineur: triples croches agitées, constantes oppositions de nuances, musique orageuse, heurtée. Dans l'épisode A', reprise légèrement abrégée et vite modifiée, de A, les points d'orgue à portée expressive se multiplient, le dernier permettant au piano de s'épancher en sa cadence la plus vaste.

Contraste total, à nouveau, avec le Finale (*Presto* à 2/4). Le thème est d'abord traité comme un refrain de rondo, mais il s'agit d'une forme sonate où, comme le remarque Charles Rosen,

tout est inattendu: le thème du début est une délicieuse plaisanterie avec son harmonie faisant tomber les accents sur les temps faibles, sa mélodie anguleuse parfois sur les mauvais registres et son rythme *scherzando* faisant démarrer la mélodie au moment où on s'y attend le moins.

À la fin du développement, le motif initial de trois notes "grimpe" la gamme de mi majeur et "atterrit" en ut majeur pour la réexposition, dramatisée à mi-course par un énergique martèlement en si mineur. À la fin, la course est stoppée net. Le 22 février 1838,

Mendelssohn fit exécuter ce trio en concert, et le lendemain écrivit à sa sœur:

Les gens n'en revenaient pas qu'une chose aussi belle puisse exister, et pourtant elle est imprimée depuis des années par Breitkopf & Härtel.

© 2024 Marc Vignal

Kit Armstrong: Revêtements

Pourquoi parlons-nous de musique et écrivons-nous à son sujet? Pouvons-nous progresser dans sa compréhension? Y a-t-il des critères humains universels qui la génèrent et la gouvernent, que nous puissions espérer révéler peu à peu?

Nous nous heurtons dans cette réflexion à ce qui a semblé être un obstacle insurmontable depuis que la théorie musicale existe. La musique n'est pas seulement un art, c'est aussi une culture. Elle contient en son âme l'accumulation de hasards canonisés par la tradition, non justifiées par la correction ou la nécessité. Et donc le compositeur, tout en étant un artisan s'efforçant de mettre en pratique au mieux la maîtrise de son art, participe aussi à une culture autotéférentielle. Une nouvelle pièce de musique peut sembler avoir du sens non seulement par sa valeur intrinsèque, mais aussi parce qu'elle évoque

une association, dans l'esprit des initiés, à un élément de tradition.

Objectivement, la culture peut correspondre au désir humain de division, offrant un cadre par lequel un groupe d'initiés se distingue d'un groupe de non-initiés. Tel est le caractère des traditions et de la "connaissance" qui ne peuvent être expliquées de manière satisfaisante, mais existent simplement. Subjectivement, le partage de la culture – c'est-à-dire l'avoir en commun et autoriser d'autres à y participer – est un vecteur de connexion humaine, qui crée une joie de nature telle qu'elle semble nous élever et nous définir.

Cette joie particulière d'être membre du groupe des "appréciateurs des trios de Haydn", est la motivation de ma composition *Revêtements*. Les sentiments que j'ai éprouvés en jouant le finale d'un trio de Haydn pour la première fois – exaltation, ravissement, amusement – me resteront à tout jamais, même quand ses surprises et ses incongruités seront devenus de vieux amis. Je rends hommage ici à l'aide de citations, de sons et de la forme elle-même, une spécialité de Haydn très justement décrite par l'objet mathématique du titre (appelé "covering space" en anglais).

© 2024 Kit Armstrong

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Also available



CHAN 20271

Berlin Stories
— — —

Also available



CHAN 20244

Haydn
The Complete Piano Trios, Volume 1



Also available



CHAN 20270

Haydn
The Complete Piano Trios, Volume 2



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 bchallis@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: Jon Pearce
Page turner: Peter Willsher

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

Ferenc Rados

Steven Isserlis

Nicolas Altstaedt and Lockenhaus Festival

Alex and Ian Garden

Maestro Arts

European Chamber Music Academy

Neustart Kultur

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Editor Jonathan Cooper
A & R administrators Sue Shortridge and Karen Marchlik
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 26–28 May 2023
Front cover Photograph of Trio Gaspard © Andrej Grilc
Back cover Photograph of Trio Gaspard © Andrej Grilc
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers G. Henle Verlag, München (Haydn), Kit Armstrong (Armstrong)
© 2024 Chandos Records Ltd
© 2024 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

HAYDN: PIANO TRIOS, VOL. 3 – Trio Gaspard

CHANDOS
CHAN 20279

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20279

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732–1809)

PIANO TRIOS, VOLUME 3

- | | | |
|------|---|-------|
| 1-2 | TRIO NO. 19, OP. 43 NO. 1 (HOB. XV: 6) (1784)
IN F MAJOR • IN F-DUR • EN FA MAJEUR | 14:20 |
| 3-5 | TRIO NO. 43, OP. 86 NO. 1 (HOB. XV: 27) (1795)
IN C MAJOR • IN C-DUR • EN UT MAJEUR | 17:12 |
| 6-8 | TRIO NO. 25, OP. 57 NO. 2 (HOB. XV: 12) (1788–89)
IN E MINOR • IN E-MOLL • EN MI MINEUR | 18:25 |
| 9-11 | TRIO NO. 12 (HOB. XV: 36) (BEFORE 1760)
IN E FLAT MAJOR • IN ES-DUR • EN MI BÉMOL MAJEUR | 10:20 |

KIT ARMSTRONG (b. 1992)

PREMIÈRE RECORDING

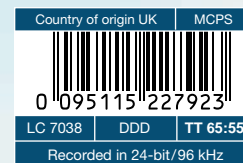
- | | | |
|----|--|------|
| 12 | REVÊTEMENTS (2022)
FOR VIOLIN, CELLO, AND PIANO | 5:12 |
|----|--|------|

TT 65:55

TRIO GASPARD

JONIAN ILIAS KADESHA VIOLIN
VASHTI MIMOSA HUNTER CELLO
NICHOLAS RIMMER PIANO

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England



Supported by / Gefördert von:



HAYDN: PIANO TRIOS, VOL. 3 – Trio Gaspard

CHANDOS
CHAN 20279