

HORN TRIOS

BRAHMS · LIGETI · SIERRA

MIGUEL COLOM

MANUEL ESCAURIAZA

DENIS PASCAL







TRES SIGLOS

por **Eva Sandoval**

“Estoy en una prisión:
una pared es la vanguardia,
la otra pared es el pasado,
y quiero escapar”

György Ligeti

Investigar sobre los orígenes y la evolución de la trompa es un ejercicio fascinante, tanto por la versatilidad del instrumento como por la sorprendente diversidad geográfica que envuelve su desarrollo. Desde sus orígenes en las caracolas, cuernos y huesos vaciados de animales de la Antigüedad hasta la actual trompa cromática de tres octavas han transcurrido decenas de siglos de perfeccionamiento. Uno de los estadios intermedios más apreciados de este recorrido lo encontramos en la Europa del s. XVII, cuando se crearon las trompas de caza. Su apariencia se asemeja al instrumento moderno, con tubos de metal enrollados que desembocan en una campana ancha y que son capaces de emitir varios armónicos naturales. A partir de ellas se construyó la trompa natural, modelo que se introdujo en la orquesta y con el que, aún sin válvulas, los intérpretes conseguían las distintas

notas mediante las técnicas más variadas. Para este instrumento escribieron Bach, Haendel, Vivaldi, Telemann, Haydn, Mozart o Beethoven, pero también, curiosamente, **Johannes Brahms (1833-1897)**.

A pesar de que en 1865 las trompas con pistones llevaban circulando ya medio siglo y eran plenamente aceptadas en Austria y Alemania, Brahms, siempre muy apegado a la tradición, decidió escribir su **Trio para trompa, violín y piano en Mi bemol Mayor, Op. 40** para *Waldhorn*, trompa natural, instrumento, por cierto, que interpretaba su padre Johann Jakob. Esta elección fue realizada en virtud del parámetro tímbrico, motivo de la gran controversia que generó la introducción de las válvulas. Algunos intérpretes y compositores consideraban que el nuevo mecanismo comprometía la autenticidad y belleza del sonido original de la trompa, sombrío y misterioso, y se impedía el desarrollo óptimo de la suavidad de su *legato*. Además, la trompa natural permitía conseguir el equilibrio dinámico apropiado, teniendo en cuenta el volumen que alcanzaban los pianos de la época y los violines con cuerdas de tripa.

La obra germinó en un paseo durante el verano de 1864, tal y como Brahms le contó

a su amigo el compositor y director de orquesta Albert Dietrich tres años después en Lichtenthal, cerca de Baden-Baden: “Estaba caminando una mañana y, en el momento en que llegué a este lugar, el sol brilló y el tema surgió inmediatamente”. Se refería al movimiento inicial del trío. Pero no terminó su Op. 40 hasta el verano de 1865, pocos meses después de la muerte de su madre Johanna Henrika Christiane en febrero de ese año. El profundo dolor por aquella pérdida tuvo su reflejo en el apreciado tercer movimiento, en cuya indicación de carácter encontramos la palabra “mesto” (“triste”). Además, esta curiosa combinación de trompa, violín y piano, que no había sido prácticamente cultivada antes de Brahms, podría estar determinada por los recuerdos de infancia de Johannes, que había estudiado estos tres instrumentos.

El compositor siempre estuvo muy orgulloso de este trío, que se estrenó a finales de 1865. Él mismo lo interpretó en múltiples ocasiones, al igual que su querida Clara Schumann. El 19 de enero de 1870, la pianista escribía en su diario, con una cierta desolación:

“El público no comprendió esta obra verdaderamente animada y toda ella

interesante, a pesar del hecho de que el primer movimiento, por ejemplo, está lleno de las melodías más insinuantes, y de que el último, rebosa frescura. El 'Adagio' también es maravilloso, pero, en efecto, es difícil de entender en una primera escucha".

Y es que esta pieza nos depara múltiples sorpresas. El "Andante" es el único primer movimiento de toda la producción instrumental de Brahms que no sigue la forma sonata. El compositor optó por una versión extendida de la forma ternaria, típica de los movimientos lentos, en la que nos encontramos una sucesión de dos tipos de secciones distintas (ABABA). El tema principal A, de ámbito llamativamente reducido, es dulce y lírico. Lo anuncian el violín y la trompa. Habrá que esperar a la sección B, "Poco più animato", para encontrar una imbricación total de los tres instrumentos en un nuevo material más vivo, amplio y suelto, que continúa el carácter ensoñador del inicio.

El cuerpo del "Scherzo. Allegro" juega con dos temas contrastantes. El primero, vigoroso y saltarín, está protagonizado por unas características octavas *staccato* del piano, y el segundo, presentado por la trompa, describe un diseño algo más melódico, pero también ágil y optimista.

El momento nostálgico y contenido, tan típicamente brahmsiano, llega en el trío central "Molto meno allegro". Pero el movimiento realmente profundo y meditativo es el "Adagio mesto", en el que se alternan con mucha fantasía distintos motivos que permiten resaltar la cualidad cantábil de la trompa y el violín. El tema principal del "Finale. Allegro con brio" es una imparable sucesión de corcheas en 6/8 que evoca el contexto pastoral y de caza, con galopes y fanfarrias que nos transportan a las alturas boscosas de la Selva Negra alemana donde surgió la obra.

György Ligeti (1923-2006) concibió su ***Trio para trompa, violín y piano*** de 1982 en homenaje a Johannes Brahms, por lo que replica la plantilla instrumental de su Op. 40, así como la división en cuatro movimientos utilizando esquemas formales y estrategias temáticas escolásticas. Aunque una de las principales virtudes del autor húngaro recayó en su capacidad para generar y consolidar nuevos lenguajes y sistemas de composición (como, por ejemplo, la conocida como "micropolifonía"), nunca perdió de vista la tradición musical occidental. De hecho, en su madurez, Ligeti volvió la mirada con más intensidad hacia el pasado para adoptar un

lenguaje propio que denominó como “no atonalidad” o “diatonismo no diatónico”, en el que tenían cabida acordes tonales, melodías populares, citas de otros autores o referencias más o menos explícitas a modelos históricos:

“Al fin y al cabo, todos vivimos con la historia y -por grande que sea la influencia del presente y la novedad- no podemos escindimos ni distanciarnos de ella, con lo cual, en cierto modo, también estamos obligados a volver la vista atrás hacia ese trasfondo, soterrado pero omnipresente, y retomar el pasado con pleno conocimiento de causa [...] El pasado no es un baúl de los recuerdos al que recurrir indiscriminadamente, sino una de las fuentes que deben replantearse en cada nuevo presente”.

En la partitura del *Trío*, Ligeti consignó que se requería la moderna trompa en Fa para su interpretación. Sin embargo, el autor vuelve la mirada a los orígenes del “noble instrumento” y utiliza en gran medida los armónicos naturales, pidiendo que no se corrija su entonación, como ya hizo con la parte de trompa en su *Concert Românesc* de 1951. Estos sonidos no se corresponden con la afinación temperada, lo que provoca evidentes y pretendidos choques con el piano, mientras que el violinista se debate

entre ambos temperamentos. Según cuenta el propio compositor, ya estaba familiarizado con la escala natural no temperada desde su infancia: “Tenía tres años cuando me encontré por primera vez con la música folklórica rumana, con un intérprete de trompa alpina en las montañas de los Cárpatos”.

Al igual que la de Brahms, la obra se abre con un movimiento tranquilo, un “Andante con tenerezza” en forma ternaria que nos propone un delicado diálogo entre violín y trompa puntuado por el piano. Su tema inicial, en las dobles cuerdas del violín, es una variación distorsionada del diseño de arranque de la *Sonata para piano “Los adioses”*, Op. 81a de Beethoven. El “Vivacissimo molto ritmico” está caracterizado por un *ostinato* en la mano izquierda del piano que consiste en una escala ascendente agrupada en la fórmula asimétrica de 3 + 3 + 2 corcheas. Sobre esta línea se configuran distintos materiales que siguen otros patrones métricos, estableciendo una suerte de danza frenética con antecedentes brasileños, cubanos y balcánicos. No en vano, este trío da comienzo a la última etapa compositiva del húngaro, influida, entre otros, por la música polirrítmica de África y el Caribe.

También en la tercera sección, “Alla marcia”, encontramos un esquema rítmico repetitivo que vertebra las secciones externas, interpretado de manera homofónica por el piano y el violín hasta que, truncando las expectativas del oyente, el unísono rítmico se deshace y se desplaza a la manera de la música de Steve Reich, según indicó el propio Ligeti. La parte central, en donde ya se incorpora la trompa, propone un deambular contrastante y cantáble. Para finalizar, el oscuro y expresivo “Lamento. Adagio” nos transporta directamente al Barroco con una *passacaglia* y su bajo *ostinato* cromático en un progresivo *crescendo*. En la desgarradora coda final, la trompa se mueve en registros extremadamente graves por oposición a los agudos del violín y al martilleante discurso del piano en la tesitura media. Con esta obra, “mitad irónica, mitad moralmente seria”, Ligeti rompió un silencio creativo de unos cuatro años en el que, como consecuencia de una profunda crisis, alumbró las bases compositivas de un camino totalmente nuevo que no era ni reaccionario ni vanguardista: “El *Trío* no se puede colocar en una caja estilística prefabricada, ya que tiene esquinas y fondos falsos que no encajan en ninguna parte”.

Seguramente, esta “realidad musical diferente e indescifrable”, como calificaba Ligeti al lenguaje de su trío, le haya resultado mucho menos críptica al compositor portorriqueño **Roberto Sierra (n. 1953)**, uno de los autores latinoamericanos más reconocidos de nuestro tiempo. Sierra fue alumno de Ligeti en la Hochschule für Musik de Hamburgo entre 1979 y 1982, y, al igual que su maestro, ha conseguido escribir una música brillante y directa, con identidad propia. Sierra sintetiza la vanguardia europea con elementos melódicos, armónicos y rítmicos de la canción popular latinoamericana, el jazz, la salsa y la métrica africana. A esta influencia del folklore caribeño, él mismo la denomina como “tropicalización”.

El trío protagonista de este álbum, constituido por Manuel Escauriaza a la trompa, Miguel Colom al violín y Denis Pascal al piano, encargó a Sierra una obra que escribió entre 2020 y 2021. Sobre ella, el propio compositor escribe este entrañable y clarificador texto:

“Yo vi nacer el *Trío* de Ligeti y estuve en su estreno. Recuerdo que una tarde en su apartamento me dice: ‘Roberto quiero que escuches esto’. Se sienta al piano y toca el comienzo del segundo movimiento (“Vivacissimo”). Inmediatamente me

preguntó: '¿Te suena caribeño?'. Le contesto con una sonrisa: '¡No tanto, me suena más bien búlgaro!'. Él, por supuesto, se refería a los ritmos derivados de la clave salsaera, a los que yo le había hecho familiar. Tanto en términos estilísticos como temporales y geográficos, mi **Trio** está tan distante al de Ligeti como al de Brahms. La obra se gesta desde mi entorno americano, más específicamente caribeño. El impulso inicial, que no refleja la tradición decimonónica (romántica), fue la preocupación por los aspectos formales, y la búsqueda de un lenguaje armónico y melódico con un engranaje coherente. Escalas simétricas sirven de base para todo lo que ocurre en las dimensiones verticales y horizontales, las cuales también informan la estructura. Los elementos rítmicos están ligados a esos aspectos de la música caribeña, que han sido siempre centrales en mi obra. El aspecto de la sonoridad juega un papel fundamental en el segundo movimiento ("Fantasmagórico"), donde el sonido se convierte en una caja de resonancia para la trompa. En los movimientos rápidos (I. "Veloz", III. "Veloz" y IV. "Feroz") los instrumentos actúan como entes virtuosos, tanto en sentido individual como en conjunto. El cuarto movimiento comienza con un diabólico canon que desemboca en texturas y ritmos cuyos gestos resultan temáticos".

No ha de extrañarnos que un instrumento con el potencial sonoro tan peculiar que posee la trompa y su atractiva combinación con dos dispositivos de la envergadura del violín y el piano haya seducido a autores clásicos como Brahms o Ligeti. En este contexto, se revela necesario y tremendamente oportuno que Escauriaza, Colom y Pascal hayan solicitado a Sierra una nueva obra que actualice el género y potencie el virtuosismo y la expresividad del trío desde la perspectiva actual. Así, este disco nos propone un viaje del pasado al presente a través de los tres últimos siglos y mediante tres obras encadenadas por la historia. Ligeti hace referencia a Brahms, y Sierra, a ambos: tres eslabones imprescindibles e inseparables.

Eva Sandoval



THREE CENTURIES

by **Eva Sandoval**

“I am in a prison:
one wall is the avant-garde,
the other wall is the past,
and I want to escape”.

György Ligeti

Researching the origins and evolution of the horn is a fascinating exercise, both because of the instrument's versatility and the surprising geographical diversity that surrounds its development. From its origins of shells, horns and hollowed-out bones of ancient animals to today's three-octave chromatic horn, dozens of centuries of refinement have passed. One of the most appreciated intermediate stages of this journey is to be found in 17th-century Europe, when hunting horns were created. Their appearance resembles the modern instrument, with coiled metal tubes leading into a wide bell and capable of emitting several natural harmonics. From these, the natural horn was constructed, a model which was introduced into the orchestra and with which, even without valves, players achieved the various notes by means of the most varied techniques.

Bach, Handel, Vivaldi, Telemann, Haydn, Mozart and Beethoven wrote for this instrument, but also, curiously, **Johannes Brahms (1833-1897)**.

Despite the fact that in 1865 horns with pistons had already been in circulation for half a century and were fully accepted in Austria and Germany, Brahms, always very attached to tradition, decided to write his ***Trio for horn, violin and piano in E flat major***, Op. 40 for *Waldhorn*, a natural horn, an instrument, by the way, played by his father Johann Jakob. This choice was made on the basis of the timbre parameter, the reason for the great controversy generated by the introduction of the valves. Some performers and composers felt that the new mechanism compromised the authenticity and beauty of the horn's original sound, which was sombre and mysterious, and prevented the optimal development of its *legato* smoothness. Moreover, the natural horn allowed the appropriate dynamic balance to be achieved, considering the volume reached by pianos of the time and violins with gut strings.

The work germinated on a walk in the summer of 1864, as Brahms told his

friend, the composer and conductor Albert Dietrich, three years later in Lichtenthal near Baden-Baden: "I was walking one morning, and the moment I came to this place, the sun shone and the theme immediately emerged". He was referring to the opening movement of the trio. But he did not complete Op. 40 until the summer of 1865, a few months after the death of his mother Johanna Henrika Christiane in February of that year. The deep grief of that loss was reflected in the cherished third movement, in whose character indication we find the word "mesto" ("sad"). Moreover, this curious combination of horn, violin and piano, which had hardly been cultivated before Brahms, may have been determined by Johannes' childhood memories of having studied all three instruments.

The composer was always very proud of this trio, which was premiered at the end of 1865; he himself performed it on many occasions, as did his beloved Clara Schumann. On January 19th 1870, the pianist wrote in her diary with a certain desolation:

"The audience did not understand this truly lively and all-round interesting work, despite the fact that the first movement, for example, is full of the most insinuating melodies, and that the last, brims with freshness. The 'Adagio' is also marvellous, but it is indeed difficult to understand on first hearing".

This piece has many surprises in store for us. The "Andante" is the only first movement in Brahms' entire instrumental output that does not follow sonata form. The composer opted for an extended version of the ternary form, typical of the slow movements, in which we find a succession of two different types of sections (ABABA). The main theme A, of strikingly reduced scope, is sweet and lyrical. It is announced by the violin and horn. It is not until the B section, "Poco più animato", that we find a total interweaving of the three instruments in a new, livelier, broader and looser material, which continues the dreamy character of the beginning.

The body of the "Scherzo. Allegro" plays with two contrasting themes. The first, vigorous and bouncy, is driven by characteristic staccato octaves from the

piano, and the second, presented by the horn, describes a somewhat more melodic, but also agile and optimistic design. The nostalgic and restrained moment, so typically Brahmsian, comes in the central trio “Molto meno allegro”. But the really profound and meditative movement is the “Adagio mesto”, in which different motifs alternate with great fantasy, bringing out the *cantabile* quality of the horn and violin. The main theme of the “Finale. Allegro con brio” is an unstoppable succession of eighth notes in 6/8 that evokes the pastoral and hunting context, with gallops and fanfares that transport us to the wooded heights of the German Black Forest where the work originated.

György Ligeti (1923-2006) conceived his 1982 *Trio for horn, violin and piano* in homage to Johannes Brahms, so it replicates the instrumental template of his Op. 40, as well as the division into four movements using formal schemes and scholastic thematic strategies. Although one of the Hungarian composer’s main virtues lay in his ability to generate and consolidate new compositional languages and systems (such as, for example, the so-called “micro-polyphony”), he never lost

sight of the Western musical tradition. In fact, in his maturity, Ligeti turned his gaze more intensely towards the past to adopt a language of his own that he called “non-atonality” or “non-diatonic diatonism”, in which tonal chords, popular melodies, quotations from other authors or more or less explicit references to historical models had a place:

“After all, we all live with history and - however great the influence of the present and the novelty - we cannot separate or distance ourselves from it, and so, in a way, we are also obliged to look at that background, buried but omnipresent, and to take up the past with full knowledge of the facts [...] The past is not a chest of memories to be resorted to indiscriminately, but one of the sources to be rethought in each new present.”

In the score of the *Trio*, Ligeti stated that the modern horn in F was required for its performance. However, the composer looks back to the origins of the “noble instrument” and uses the natural harmonics to a large extent, asking not to correct its intonation, as he did with the horn part in his 1951 *Concert Românesc*. These sounds do not correspond to the

tempered tuning, causing obvious and intended clashes with the piano, while the violinist struggles between the two temperaments. By the composer's own account, he was already familiar with the untempered natural scale from childhood: "I was three years old when I first encountered Romanian folk music, with an alphorn player in the Carpathian Mountains".

Like Brahms's, the work opens with a quiet movement, an "Andante con tenerezza" in ternary form that offers a delicate dialogue between violin and horn punctuated by the piano. Its opening theme, on the double strings of the violin, is a distorted variation on the opening design of Beethoven's "*Les Adieux*" *Piano Sonata*, Op. 81a. The "Vivacissimo molto ritmico" is characterised by an *ostinato* in the left hand of the piano consisting of an ascending scale grouped in the asymmetrical formula of 3 + 3 + 2 quavers. On this line, different materials are configured that follow other metrical patterns, establishing a sort of frenetic dance with Brazilian, Cuban and Balkan antecedents. It is not in vain that this trio marks the beginning of the Hungarian's

last compositional stage, influenced, among others, by the polyrhythmic music of Africa and the Caribbean.

Also in the third section, "Alla marcia", we find a repetitive rhythmic scheme that vertebrates the outer sections, played homophonically by the piano and violin until, truncating the listener's expectations, the rhythmic unison breaks up and shifts in the manner of Steve Reich's music, as indicated by Ligeti himself. The central part, which already incorporates the horn, proposes a contrasting and *cantabile* wandering. Finally, the dark and expressive "Lamento. Adagio" transports us directly to the Baroque with a *passacaglia* and its chromatic *ostinato* bass in a progressive *crescendo*. In the heart-rending final coda, the horn moves in extremely low registers in opposition to the violin's treble and the piano's hammering discourse in the middle tessitura. With this work, "half ironic, half morally serious", Ligeti broke a creative silence of about four years in which, as a consequence of a profound crisis, he laid the compositional foundations for a totally new path that was neither reactionary nor avant-garde: "The Trio cannot be placed in a prefabricated stylistic box, as it has false

corners and backgrounds that do not fit anywhere”.

Surely, this “different and indecipherable musical reality”, as Ligeti described the language of his trio, was much less cryptic for the Puerto Rican composer **Roberto Sierra (b. 1953)**, one of the most renowned Latin American composers of our time. Sierra was a student of Ligeti at the Hochschule für Musik in Hamburg between 1979 and 1982, and like his master, he has succeeded in writing brilliant, direct music with its own identity. Sierra synthesises the European avant-garde with melodic, harmonic and rhythmic elements of Latin American folk song, jazz, salsa and African metrics. He calls this influence of Caribbean folklore “tropicalisation”.

The trio featured on this album, made up of Manuel Escauriaza on the horn, Miguel Colom on violin and Denis Pascal on piano, commissioned Sierra to write a piece that he composed between 2020 and 2021. About it, the composer himself writes this endearing and clarifying text:

“I saw the birth of Ligeti’s *Trio* and was at its premiere. I remember one evening in his flat he says to me: ‘Roberto, I want you to

listen to this.’ He sits down at the piano and plays the beginning of the second movement (“*Vivacissimo*”). Immediately he asks me: ‘Does it sound Caribbean to you?’ I replied with a smile: ‘Not so much, it sounds rather Bulgarian to me!’ He was, of course, referring to the rhythms derived from the clave salsaera, which I had made him familiar with. Stylistically, temporally and geographically, my *Trio* is as distant from Ligeti’s as it is from Brahms. The work gestated from my American, more specifically Caribbean, background. The initial impulse, which does not reflect the nineteenth-century (romantic) tradition, was the concern for formal aspects, and the search for a harmonic and melodic lenguaje with a coherent mechanism. Symmetrical scales serve as the basis for everything that occurs in the vertical and horizontal dimensions, which also inform the structure. The rhythmic elements are linked to those aspects of Caribbean music, which have always been central to my work. The aspect of sonority plays a fundamental role in the second movement (“*Fantasmagórico*”), where the piano becomes a sounding board for the horn. In the fast movements (I. “*Veloz*”, III. “*Veloz*” and IV. “*Feroz*”), the instruments act as virtuosic entities, both individually and together. The fourth movement begins with a diabolical canon that leads into textures and rhythms whose gestures are thematic”.

It should come as no surprise that an instrument with the horn's peculiar sound potential and its attractive combination with two such devices as the violin and the piano has seduced classical composers such as Brahms or Ligeti. In this context, it is necessary and tremendously opportune that Escauriaza, Colom and Pascal have asked Sierra for a new work that updates the genre and enhances the virtuosity and expressiveness of the trio from today's perspective. Thus, this disc proposes a journey from the past to the present through the last three centuries and by means of three works linked by history. Ligeti refers to Brahms, and Sierra to both: three essential and inseparable links.

Eva Sandoval

Translation: Manuel Escauriaza



TROIS SIÈCLES

par **Eva Sandoval**

“Je suis dans une prison :
un mur est l'avant-garde,
l'autre est le passé,
et je veux m'échapper”.
György Ligeti

La recherche des origines et de l'évolution du cor est un exercice fascinant, tant en raison de la polyvalence de l'instrument que de l'étonnante diversité géographique qui entoure son développement. Depuis ses origines dans les coquillages, les cornes et les os évidés des animaux, jusqu'au cor chromatique à trois octaves d'aujourd'hui, quelques dizaines de siècles de raffinements se sont écoulés. L'une des étapes intermédiaires les plus appréciées de ce parcours se trouve dans l'Europe du XVIIe siècle, avec la création du cor de chasse. Son apparence ressemble à celle de l'instrument moderne, avec des tubes métalliques enroulés débouchant sur un large pavillon et capables d'émettre plusieurs harmoniques naturelles.

C'est à partir de celui-ci qu'a été construit le cor naturel. Un modèle qui a été introduit

dans l'orchestre et avec lequel, même sans pistons, les musiciens atteignent les différentes notes au moyen des techniques les plus variées. Bach, Haendel, Vivaldi, Telemann, Haydn, Mozart et Beethoven ont écrit pour cet instrument, mais aussi, curieusement, **Johannes Brahms (1833-1897)**.

Malgré le fait qu'en 1865, les cors à pistons étaient largement utilisés depuis un demi-siècle et pleinement acceptés en Autriche et en Allemagne, Brahms, toujours très attaché à la tradition, décide d'écrire son ***Trio pour cor, violon et piano en Mi bémol majeur***, opus 40 pour *Waldhorn*, un cor naturel, (instrument que jouait son père Johann Jako), motivé par qualité du timbre de cet instrument, timbre à l'origine de la grande controverse suscitée par l'introduction des pistons. En effet certains interprètes et compositeurs estimaient que le nouveau mécanisme compromettait l'authenticité et la beauté du son original du cor sombre et mystérieux, et empêchait le développement de la douceur et la flexibilité du *legato*. De plus, le cor naturel permettait une meilleure gestion des dynamiques, compte-tenu du volume atteint par les pianos et violons de cette période.

L'œuvre est imaginée au cours d'une promenade durant l'été 1864, Brahms le raconte à son ami compositeur et chef d'orchestre Albert Dietrich trois ans plus tard à Lichtenthal, près de Baden-Baden :

“Je me promenais un matin, et au moment où je suis arrivé à cet endroit, le soleil a brillé, le thème a immédiatement émergé”. Il faisait référence au mouvement d'ouverture du trio. Mais il ne terminera pas l'opus 40 avant l'été 1865, juste quelques mois après la mort de sa mère Johanna Henrika Christiane disparue en février. Le profond chagrin de cette perte se reflète dans le somptueux troisième mouvement, dont l'indication de caractère est “*mesto*”, (triste).

En outre, cette curieuse combinaison du cor, du violon et du piano, qui n'avait guère été utilisée avant Brahms, fut peut-être déterminée par ses souvenirs d'enfance, Johannes avait étudié ces trois instruments.

Le compositeur a toujours été très fier de ce trio, créé à la fin de l'année 1865 ; il l'a lui-même interprété à de nombreuses reprises, tout comme sa chère Clara Schumann.

Le 19 janvier 1870, le pianiste écrit dans son journal intime, avec une certaine désolation :

“Le public n'a pas compris cette œuvre vraiment vivante et intéressante d'un bout à l'autre, Tandis que le premier mouvement, par exemple, est rempli de mélodies remarquables et le dernier déborde de fraîcheur, l'*Adagio* est également merveilleux, mais il est effectivement difficile à comprendre à la première écoute”.

Cette pièce nous réserve de nombreuses surprises. L'*Andante* est le seul premier mouvement de toute la production instrumentale de Brahms qui ne suit pas la forme Sonate. Le compositeur a opté pour une version étendue de la forme ternaire, typique des mouvements lents, dans laquelle on trouve une succession de deux types de sections différentes (ABABA). Le thème principal A, très resserré, est doux et lyrique, il est énoncé par le violon et le cor, et ce n'est que dans la section B, *Poco più animato*, que nous trouvons l'imbrication totale des trois instruments dans un nouveau matériau plus vivant, plus large et moins contraint qui poursuit le caractère rêveur du début.

Le corps du *Scherzo Allegro* joue avec deux thèmes contrastés. Le premier, vigoureux et bondissant, est conduit par les octaves *staccato* caractéristiques au piano, et le second, exposé par le cor, est plus mélodique, mais aussi agile et optimiste. Le moment, si typiquement brahmzien, nostalgique et plein de retenue, ne surviendra que dans le trio central *Molto meno allegro*.

Mais le mouvement vraiment profond et méditatif est l'*Adagio mesto*, dans lequel différents motifs alternent avec une grande liberté, faisant ressortir le *cantabile* du cor et du violon.

Le thème principal du *Finale*, l'*Allegro con brio* est une succession ininterrompue de croches en 6/8 qui évoque dans un contexte pastoral la chasse, suggérant des galops et des fanfares qui nous transportent sur les hauteurs boisées de la Forêt-Noire allemande où l'œuvre est née.

György Ligeti (1923-2006) a conçu son *Trio pour cor, violon et piano* en 1982 en hommage à Johannes Brahms, reproduisant ainsi le modèle instrumental, et la même division en quatre mouvements

à l'aide de schémas formels et de stratégies thématiques scolastiques. Si l'une des principales vertus du compositeur hongrois réside dans sa capacité à générer et à consolider de nouveaux langages et systèmes de composition (comme, par exemple, la "micro-polyphonie"), il n'a jamais perdu de vue la tradition musicale occidentale. En fait, dans sa maturité, Ligeti a tourné son regard plus intensément vers le passé pour adopter un langage propre qu'il a appelé "non-atonalité" ou "diatonisme non-diatonique", dans lequel les accords tonaux, les mélodies populaires, les citations d'autres auteurs ou les références plus ou moins explicites à des modèles historiques avaient leur place :

"Après tout, nous vivons tous avec l'histoire et - quelle que soit l'influence du présent et de la nouveauté - nous ne pouvons pas nous en séparer ou nous en éloigner, et donc, d'une certaine manière, nous sommes aussi obligés de nous retourner sur ce fond, enfoui mais omniprésent, et de reprendre le passé en toute connaissance de cause [...] Le passé n'est pas un coffre de souvenirs auquel on peut recourir sans discernement, mais l'une des sources à repenser dans chaque nouveau présent."

Dans la partition du *Trio*, Ligeti a indiqué que le cor moderne en fa était nécessaire pour son exécution. Cependant, le compositeur revient aux origines du “noble instrument” et utilise largement les harmoniques naturelles, en demandant de ne pas corriger son intonation, comme il l’a fait avec la partie de cor dans son *Concert Românesc* de 1951. Ces sons ne correspondent pas à l’accord tempéré, provoquant des heurts évidents et voulus avec le piano, tandis que le violoniste se débat entre les deux tempéraments. De son propre aveu, le compositeur était déjà familiarisé avec la gamme naturelle non tempérée depuis son enfance : “J’avais trois ans lorsque j’ai découvert la musique folklorique roumaine, avec un joueur de cor des Alpes dans les Carpates”.

Comme celle de Brahms, l’œuvre s’ouvre sur un mouvement calme, un *Andante con tenerezza* de forme ternaire qui offre un dialogue délicat entre le violon et le cor, ponctué par le piano. Son thème d’ouverture, sur les doubles cordes du violon, est une variation déformée du motif d’ouverture de la **Sonate pour piano “Les Adieux”**, opus 81a de Beethoven. Le *Vivacissimo molto ritmico* se caractérise

par un *ostinato* à la main gauche du piano consistant en une gamme ascendante groupée selon la formule asymétrique de 3 + 3 + 2 croches. Sur cette ligne, différents matériaux sont configurés qui suivent d’autres modèles métriques, établissant une sorte de danse frénétique avec des antécédents brésiliens, cubains et balkaniques. Ce n’est pas pour rien que ce trio marque le début de la dernière étape compositionnelle du hongrois, influencé, entre autres, par la musique polyrythmique d’Afrique et des Caraïbes.

Toujours dans la troisième section, *Alla marcia*, nous trouvons un schéma rythmique répétitif qui structure la première section. Il est joué de façon homophonique par le piano et le violon jusqu’à ce que, trompant les attentes de l’auditeur, cet unisson rythmique se brise et se déplace à la manière de la musique de Steve Reich, comme indiqué par Ligeti lui-même. La partie centrale, qui intègre déjà le cor, propose une déambulation contrastée et *cantabile*. Enfin, le sombre et expressif *Lamento. Adagio* nous transporte dans l’univers baroque avec une passacaille et sa basse chromatique *ostinato*, dans un *crescendo* progressif. Dans la coda

finale déchirante, le cor se déplace dans des registres extrêmement graves en opposition avec les aigus du violon et le discours martelé du piano dans la tessiture moyenne. Avec cette œuvre, “mi-ironique, mi-sérieuse sur le plan moral”, Ligeti rompt un silence créatif d’environ quatre ans au cours duquel, à la suite d’une crise profonde, il a jeté les bases compositionnelles d’une voie totalement nouvelle, ni réactionnaire ni avant-gardiste : “ce *Trio* échappe à toute classification stylistique déterminée, car il regorge d’angles et de doubles fonds qui ne s’adaptent à aucune définition”.

Cette “réalité musicale différente et indéchiffrable”, comme Ligeti décrivait le langage de son trio, était certainement beaucoup moins énigmatique pour le compositeur portoricain **Roberto Sierra (né en 1953)**, l’un des plus célèbres compositeurs latino-américains de notre époque. Sierra a été l’élève de Ligeti à la Hochschule für Musik de Hambourg entre 1979 et 1982, et comme son maître, il a réussi à écrire une musique brillante, directe et dotée d’une identité propre. Sierra synthétise l’avant-garde européenne avec des éléments mélodiques, harmoniques et rythmiques de la chanson

populaire latino-américaine, du jazz, de la salsa et des métriques africaines. Il appelle cette influence du folklore des Caraïbes “tropicalisation”.

Manuel Escauriaza au cor, Miguel Colom au violon et Denis Pascal au piano, ont commandé à Sierra une pièce qu’il a écrite entre 2020 et 2021. A ce sujet, le compositeur lui-même écrit ce texte attachant et clarificateur :

“J’ai assisté à la naissance du *Trio* de Ligeti et à sa première. Je me souviens qu’un soir, dans son appartement, il m’a dit : “Roberto, je veux que tu écoutes ça”. Il s’assied au piano et joue le début du deuxième mouvement (*Vivacissimo*). Il me demande immédiatement : “Est-ce que cela vous semble antillais ? Je lui ai répondu en souriant : “Pas tant que ça, ça me semble plutôt bulgare !” Il faisait bien sûr référence aux rythmes dérivés de la clave salsaera, que je lui avais fait connaître. Stylistiquement, temporellement et géographiquement, mon *Trio* est aussi éloigné de celui de Ligeti que de celui de Brahms. L’œuvre est née de mes origines américaines, plus précisément caribéennes. L’impulsion initiale, qui ne reflète pas la tradition (romantique) du XIXe siècle, a été le souci des aspects formels, et la recherche d’un langage harmonique et mélodique avec un matériau cohérent.

Les échelles symétriques servent de base à tout ce qui se passe dans les dimensions verticales et horizontales, qui informent également la structure. Les éléments rythmiques sont liés aux aspects de la musique des Caraïbes, qui ont toujours été au cœur de mon travail. L'aspect de la sonorité joue un rôle fondamental dans le deuxième mouvement (*Fantasmagórico*), où le piano devient une caisse de résonance pour le cor. Dans les mouvements rapides (I. *Veloz*, III. *Veloz* et IV. *Feroz*), les instruments agissent comme des entités virtuoses, à la fois individuellement et ensemble. Le quatrième mouvement commence par un canon diabolique qui débouche sur des textures et des rythmes dont les gestes sont thématiques”.

Il ne faut pas s'étonner qu'un instrument doté d'un potentiel sonore particulier comme le cor et de sa combinaison attrayante avec deux instruments tels que le violon et le piano, ait séduit les compositeurs classiques tels que Brahms ou Ligeti.

Dans ce contexte, il était nécessaire et extrêmement opportun qu'Escuriaza, Colom et Pascal aient créé cette nouvelle œuvre de Sierra qui actualise le genre renforçant la virtuosité et l'expressivité

de cette formation dans une perspective contemporaine .

Ainsi, ce disque propose un voyage du passé au présent à travers les trois derniers siècles au moyen de trois œuvres liées par l'histoire.

Ligeti se réfère à Brahms, et Sierra aux deux: trois liens essentiels et indissociables.

Eva Sandoval

Traduction: Manuel Escuriaza



HORN TRIOS

BRAHMS · LIGETI · SIERRA

lbs
CLASSICAL

Johannes **BRAHMS**

Trio in E-flat Major, op.40 (1865) 27:54

- | | |
|--------------------------|------|
| [1] I. Andante | 7:47 |
| [2] II. Scherzo | 6:55 |
| [3] III. Adagio mesto | 7:04 |
| [4] IV. Allegro con brio | 6:02 |

György **LIGETI**

Trio (1982) 23:14

- | | |
|-----------------------------------|------|
| [5] I. Andante con tenerezza | 6:37 |
| [6] II. Vivacissimo molto ritmico | 5:33 |
| [7] III. Alla marcia | 3:30 |
| [8] IV. Lamento. Adagio | 7:28 |

Roberto **SIERRA**

Trio (2021) 17:16

- | | |
|-------------------------|------|
| [9] I. Veloz | 5:27 |
| [10] II. Fantasmagórico | 4:44 |
| [11] III. Veloz | 2:46 |
| [12] IV. Feroz | 4:13 |

CD total time 68:30

MIGUEL COLOM violin

MANUEL ESCAURIAZA horn

DENIS PASCAL piano

Booklet in Spanish, English & French

Recording venue: 12-15th December 2021

Auditorio Manuel de Falla (Granada)

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Liner notes: Eva Sandoval

Translation: Manuel Escauriaza

Photographer: Bernard Martinez

IBS Producer: Gloria Medina

Special thanks:

Ayuntamiento de Granada

Colegio de España en Paris

Auditorio Manuel de Falla

Clemente Pianos - Kawai Spain

© 2022 Copyright: IBS Artist

N°Cat: IBS182022 | DL GR 1731-2022


SHIGERU KAWAI

**COMPACT
disc**
DIGITAL AUDIO

DDD



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

