

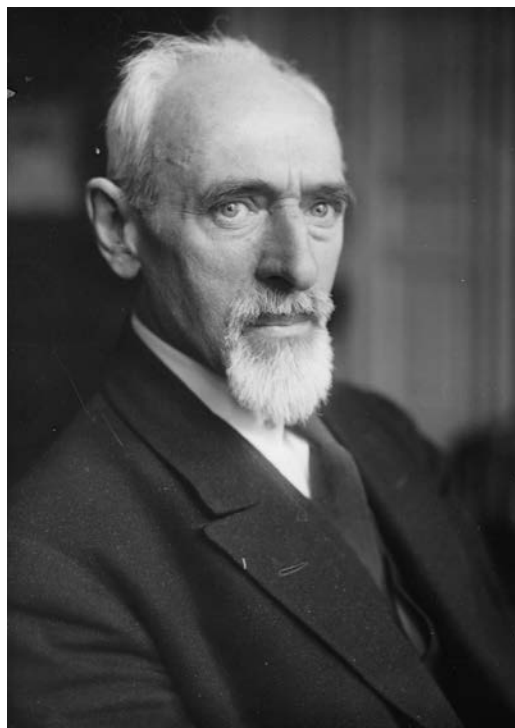
CHANDOS
SUPER AUDIO CD

BERLIN STORIES

Mendelssohn • Juon • Skalkottas



TRIO GASPARD



Mary Evans Picture Library/Imagno

Paul Juon, 1929

Berlin Stories

Felix Mendelssohn (1809 – 1847)

Trio No. 2, Op. 66, MWV Q 33 (1845)

27:38

in C minor • in c-Moll • en ut mineur

for Piano, Violin, and Cello

Dédié à Louis Spohr

1	Allegro energico e con fuoco	9:56
2	Andante espressivo	6:26
3	Scherzo. Molto Allegro quasi Presto	3:42
4	Finale. Allegro appassionato	7:33

Paul Juon (1872 – 1940)

5

Litaniae, Op. 70 (1918, revised 1929)

17:31

in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur

Tone Poem for Piano, Violin, and Cello

(Piano Trio No. 4)

Fräulein Ida Schwartz-Schlumberger gewidmet

Allegro moderato –

Poco scherzando – Poco meno mosso – Scherzando –

Largo (Sehr frei zu spielen) –

Allegro moderato – Largo – Più mosso – Andante – Largo

Nikos Skalkottas (1904 – 1949)

6

Acht Variationen über ein griechisches Volksthema

(1938)

10:02

(Eight Variations on a Greek Folk Theme)
for Piano Trio

Thème populaire grèque. Moderato assai –

Variation I. Allegro

Variation II. Allegro vivo

Variation III. Allegretto

Variation IV. Moderato

Variation V. Andante con moto

Variation VI. Adagio

Variation VII. Allegro ben ritmato

Variation VIII (Finale). Allegro vivace –

Tempo I – Presto

TT 55:29

Trio Gaspard

Jonian Ilias Kadesha violin

Vashti Mimosa Hunter cello

Nicholas Rimmer piano

Berlin Stories

Mendelssohn: Piano Trio No. 2 in C minor, Op. 66

Berlin, like all other great cities, has rebuilt itself several times over, and there is now no trace of the grand baroque residence Leipziger Straße No. 3, into which Abraham and Lea Mendelssohn moved with their children, including Fanny and Felix, in 1825. The purchase of such an imposing property – virtually a palace – had been made possible by a legacy from Lea's mother. Just off what is now Potsdamer Platz, the house stood in extensive grounds. Felix could ride his horse there. The Garden House, well away from the street, offered, he wrote, the silence and seclusion of being in the forest. There he could compose, or lead rehearsals for his performance of the St Matthew Passion. Concerts could take place in the music room of the main house, and these included performances of many of the works which the teenage Felix composed. The site is occupied now by a large block of government offices.

In 1829 Felix Mendelssohn (1809–1847) went off on his travels, but he could always return to Leipziger Straße, which is where Fanny went on living with her husband after

their marriage. Fonder, one might imagine, were the memories when he was away – memories of an ideal environment for art, where he had leisure and privacy together with close proximity to all the musical amenities of the city: fellow musicians, teachers, instrument makers and repairers, publishers, tuners, institutions, and ready patrons.

To that extent, his remained a Berlin story. Born in Hamburg, he was brought to Berlin with his family when he was two, and no doubt arrived by coach rather than on foot as his grandfather Moses did – to found the family's fortunes and intellectual distinction – after a five-day walk from Dessau. Berlin was home.

In the 1840s there was a chance he would return. The king, Friedrich Wilhelm IV, wanted him back, to run a conservatory, and to write music for the church and the theatre (this was when he added a full complement of incidental music to his *Midsummer Night's Dream Overture*). But the plans fizzled out, and he stayed in Leipzig.

It was not there, though, but in Frankfurt, where he was spending several months quietly with his family, that he wrote his C minor

Piano Trio. He finished it on 30 April 1845, and was soon playing it himself. Schumann was ecstatic, putting it up there with Beethoven.

The sweep, the energy, and the ranging modulations might justify that judgment, especially where the 399-bar first movement is concerned. Soon after the troubled start comes a violin melody with which the cello agrees, and which it joins. There is a kind of restart, recalling the way in which expositions used to be repeated, and this leads to a radiant culmination in E flat of what has proved to be the second subject. The development introduces a grand propulsion but then winds down into small circles, giving the cello the opportunity to bring back the second subject. From here the tension slowly rises until the instruments settle on a varied recapitulation the destination of which is the 'small circles' episode. The main music now stills itself into a rippling lake, but only for a short while before agitation resurfaces and the movement ends much as it began.

If domestic comfort was among Mendelssohn's Berlin memories, one might find it conveyed in the slow movement, in the calm of E flat. Introduced by the piano in the manner of a 'song without words', the melody engages the musicians in response – strings to piano, piano to strings – and then together.

The duple-time Scherzo, in G minor, belongs to another characteristic Mendelssohnian type: darting, feather-light. This music breaks into a folksy-contrapuntal middle section in the major, and breaks back again.

Bounding forward in tarantella rhythm, the rondo Finale is approaching the restlessness of the first movement's main material when positive rejoinder comes the same way, with a flood of E flat. However, the dance goes on, until it dwindles to a thread on the violin, at which point the piano introduces a chorale. Mendelssohn was proud of his Jewish forebears (on both sides of his family), but he had been baptised and brought up a Lutheran, and his Lutheranism was, of course, endorsed by Bach. The chorale he sets in place here resembles some traditional ones but is original. First a promise, it becomes later in the movement a mighty resolution, grounding the work in C major, in which key the main themes can then join in celebration.

Juon: Litaniae, Op. 70

Moving forward almost half a century, through the foundation of a conservatory in Berlin, brings us to Paul Juon (1872–1940), who arrived in the city in 1894 to study with Woldemar Bargiel, Clara Schumann's half-brother. Juon came from Russia,

though his family was German-speaking, his paternal grandfather having emigrated from Switzerland to find work as a confectioner. Once in Berlin, Juon basically stayed, until in 1934 he retired to Switzerland.

Berlin in Mendelssohn's time was a relatively compact city, its population around a quarter of a million (Paris was three times the size). When Juon arrived, the city had close on two million inhabitants and had been largely reconstructed. Two years earlier Mark Twain had come to take a look, and wrote back to the *Chicago Tribune*:

The bulk of the Berlin of today has about
it no suggestion of a former period... It is a
new city; the newest I have ever seen.

Musical innovation, too, was stirring, especially around the figure of a man who, six years older than Juon, moved to the city the same year: Ferruccio Busoni.

Juon possessed a more settled perspective which connected him directly with the teachers he had had in Moscow before moving to Berlin, Anton Arensky and Sergey Taneyev, and he went on building an output largely of chamber and piano music: miniatures and pieces in the standard forms.

Work as an interpreter in prisoner-of-war camps during the 1914–18 conflict (over a million Russian soldiers were held by the end) may well have had an effect on his creative

equanimity. He wrote *Litaniae*, his fourth piano trio, in 1918. When he revised it, eleven years later, he added a note associating the trio not with the war but with something he had witnessed in the Frauenkirche of Munich: a man kneeling before a side altar in evident distress.

He must have been down on his knees
there for hours, begging his God intensely
for mercy, when suddenly, exhausted,
he bowed his head, closed his eyes and
showed a wistful smile.

Then, as if to admit that this may not have been the music's real prompt – or to advise that music tells its own stories – Juon added an ironic coda:

Maybe that is the story of my piece, or
maybe it has a different one.

Each of Juon's first three piano trios had simply 'Trio' on the cover ('Trio-Caprice' in the case of No. 2). This fourth, given its distinctive title and its subheading, 'Tondichtung' (Tone Poem), means business of another kind. The movements are joined in a continuous narrative, which depends partly on turns of events as one kind of music passes into another, on cross-references enabled by a small network of basic motifs, and on dramatic reappearances.

Much may be traced to the initial unaccompanied gestures, the immediate

continuation of which in the piano is purely diatonic. A quick rotation from the strings is a signal to increasing urgency, which stalls on piano arpeggios that give access to a superb rising phrase. Steadily intensifying, then bursting onto a new plane, this music exhausts itself and the piano leads the way into a scherzo, complete with trio. The notes then reassemble themselves into another striking image, of triads on the strings, going down chromatically and back up again. That colours a *Largo*, infiltrated eventually by piano arpeggios that make possible a wholesale reprise of the passage from the 'superb rising phrase' onward. Now, though, the outcome is another *Largo* section, bell-like octaves in the piano accompanying muted strings. This could be the end – but it is not. More reminiscences are swiftly worked in, including the cello's low memory of how it all began, before the music can properly close.

Skalkottas: Acht Variationen über ein griechisches Volksthema

The first performance of the original version of the *Litaniae*, in 1919, took place in a Berlin that was now the capital of a new republic and in the process of becoming a hub for new thinking in the arts. Kurt Weill was among the students whom Juon would have passed in the conservatory corridors; another, arriving

in 1921, was a seventeen-year-old from Greece: Nikos Skalkottas.

The presence of Skalkottas (1904 – 1949) in history is shadowy. The documentation is sparse, partly because, as a student in Berlin and then back in Athens, he was most of the time on the edge of poverty and had little access to the worlds of publication and performance. Some sources state that he had lessons with Juon, but this cannot now be proven. Certainly, he went on to study, between 1927 and 1932, with Schoenberg, who valued him highly.

The feeling was reciprocated. Skalkottas absorbed Schoenberg's twelve-note principle, which he applied in his own way (sometimes with multiple rows), but he also composed thoroughly tonal pieces.

His *Acht Variationen über ein griechisches Volksthema* (Eight Variations on a Greek Folk Theme), dating from 1938, mixes the two. The theme, which he apparently made up himself in the style of a Greek dance, finds itself immediately in an environment of dusky piano harmony, subjected to a plethora of imitations and reflections, as if it were being seen within some angled construction of smoked glass. There is humour in this, and melancholy; and the two expressive characters are teased out and recombined as the variations succeed one another. The

first is sprightly, the second in march rhythm. Begun by the piano alone, the third variation settles back. Contrasting irony comes in the fourth variation, which is followed by musing in the solo piano fifth. The music now is slowing down from variation to variation, and the sixth is an *Adagio* of varying texture, ending with a passage for the strings that the piano enters to complete. Variation in the seventh becomes intensive. The multi-canonic parade of the eighth restores humour, recalls the opening, and bangs to the end.

© 2023 Paul Griffiths

A note by the performers

With this disc we are embarking on a series of recordings exploring different cultural capitals and some of the composers associated with them. It has been fascinating and exciting to put together programmes centred on a particular geographical location and in the process discover music that we might otherwise not have performed.

This CD features three composers who lived and worked in Berlin for a period of their lives, all for different reasons and in varying circumstances. Though Berlin is perhaps best known for the explosion of creativity and decadence during the 'roaring' 1920s, it had

been a melting pot for artists and musicians from many different corners of Europe long before this golden age, beginning in the time of Friedrich Wilhelm (1620 – 1688), the 'Great Elector' of Brandenburg, under whose rule Berlin was a place of religious tolerance and attracted many immigrants. The works on this disc do not stand for a particular 'Berlin style'; much less do they amount to a comprehensive overview of Berlin's musical tradition. Hugely contrasting though the three pieces are, there is a line of continuity which connects the lives of their composers: three intersecting 'Berlin Stories' which we would like to share.

The family of Felix Mendelssohn had long held a pre-eminent position in Berlin, as Moses Mendelssohn (1729 – 1786) was a philosopher, and leader of the Haskalah, or Jewish Enlightenment. It is important to realise that the work of Moses Mendelssohn opened up hitherto unknown opportunities for Jews to integrate into German society, without which neither the musical education nor the career of his grandson Felix would have been possible. The haven of intellectual and musical quality in which Felix and his sister, Fanny (whose musical gifts were no less prodigious than her brother's), were raised, epitomises the Enlightenment values to which Berlin's social and cultural elite

aspired at the time. This, for Mendelssohn, included the study of the music of Johann Sebastian Bach and his sons, which resulted not only in outwardly significant events such as Mendelssohn's performance of the St Matthew Passion in Berlin in 1829, but also informed Mendelssohn's entire musical language. The Finale of Piano Trio No. 2 is notable for the prominent use of a chorale, which is clearly intended as a reference to Bach and the Lutheran tradition. Yet every bar of this masterpiece is a perfect demonstration of Mendelssohn's style, which combines a complete grasp of classical structure and counterpoint with a highly romantic sensibility.

Moscow-born, but of Swiss parentage, Paul Juon came to Berlin in 1894 to study composition at the city's foremost Conservatory (the Königliche Akademische Hochschule für ausübende Tonkunst, a forerunner of today's Universität der Künste Berlin). This institution had been founded, in 1869, by Joseph Joachim (1831–1907), the influential violinist and pedagogue, who himself had been a protégé and friend of Mendelssohn's. Joachim suggested to Juon that he study with the composer Woldemar Bargiel, a well-respected, if conservatively minded composer, of whom Joachim had been a classmate at the very institution

that Mendelssohn had founded, in 1843, the Leipzig Conservatory. The music of Juon, and in particular *Litaniae*, his fourth piano trio, is unlike anything else in the piano trio repertoire. It is cast as a single movement and resembles Richard Strauss's tone poems in scale and ambition, something rarely attempted within the field of chamber music. Already the opening is unusual: a violin melody consisting of two short motifs, the tonality and pulse remaining at first undefined. From these first notes, it is clear that the work will take the listener on a long journey. There are expressionistic emotional climaxes, sudden breaks, and dance-like sections; there is humour, folksiness, and an extraordinary passage in which the two string instruments play *pianissimo* double stops, chromatically ascending and descending, perhaps recalling from afar the music of the Russian Orthodox Church. In 1906, Joachim appointed Juon as teacher of composition at Juon's alma mater, and he would remain in Berlin until poor health and the turning political tide caused him in 1934 to retire to Switzerland.

By the 1920s Berlin's Hochschule had become a leading hub for the international musical scene. Juon's class included students from across Europe, such as Yrjö Kilpinen, from Finland, the Bulgarian Pancho

Vladigerov, and Nikos Skalkottas, from Greece. Once in Berlin, Skalkottas threw himself into the city's musical scene in order to finance his studies, playing violin and piano in coffee houses, accompanying silent movies, and joining all manner of musical entertainments. All the while he composed feverishly, in the end undertaking five years of study with Arnold Schoenberg who had arrived in Berlin in 1925. The *Acht Variationen über ein griechisches Volksthema* demonstrate the unique ability of Skalkottas to marry twelve-tone composition with a comprehensive knowledge of the folk music of his homeland, at one and the same time intellectually dense and exploding with primal energy.

Like few others cities, Berlin continues to draw creative talent from around the world. The list of contemporary composers currently residing in the city is impressive and its vitality is exemplified not just by its seven orchestras and three opera houses, but also by the large number of smaller venues and ensembles based there. The idea for this CD grew from a programme which we first performed at the Pierre Boulez Saal, another successful recent addition to Berlin's musical scene. All the members of Trio Gaspard have lived or still live in Berlin and *Berlin Stories* expresses our love and

admiration for this endlessly fascinating and invigorating metropolis.

© 2023 Nicholas Rimmer
Trio Gaspard

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

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

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

Berlin Stories

Mendelssohn: Klaviertrio Nr. 2 in c-Moll op. 66

Wie alle großen Städte hat auch Berlin sich mehrere Male erneuert, und so finden sich heute keine Spuren mehr von dem weiträumigen Barockpalais in der Leipziger Straße Nr. 3, das Abraham und Lea Mendelssohn 1825 mit ihren Kindern – darunter auch Fanny und Felix – bezogen. Den Kauf eines solch imposanten Anwesens – eigentlich eher ein Palast – hatte eine Erbschaft von Leas Mutter ermöglicht. Das Haus lag in unmittelbarer Nähe vom heutigen Potsdamer Platz und war von einem parkähnlichen Grundstück umgeben, in dem Felix sogar sein Pferd ausreiten konnte. Das Gartenhaus, das weit von der Straße entfernt lag, bot, wie Felix schrieb, die Ruhe und Abgeschiedenheit eines Aufenthalts im Wald. Er konnte dort komponieren oder Proben für seine Aufführung der Matthäus-Passion abhalten. Für Konzerte gab es den Musiksalon des Haupthauses, wo viele der Werke aufgeführt wurden, die der heranwachsende Komponist verfasste. Heute befindet sich auf dem Gelände ein großer Bürokomplex der Regierung.

1829 begab sich Felix Mendelssohn (1809 – 1847) auf Reisen, doch er

konnte jederzeit in die Leipziger Straße zurückkehren, wo Fanny und ihr Mann nach ihrer Heirat weiterhin lebten. Man könnte sich vorstellen, dass seine Erinnerungen vor allem in der Ferne besonders positiv waren – Erinnerungen an eine ideale kunstsinnige Umgebung, wo er hinreichend Muße hatte und sich ins Private zurückziehen konnte, zugleich aber alle musikalischen Einrichtungen der Stadt leicht erreichbar waren – andere Musiker, Lehrer, Instrumentenbauer und Reparaturbetriebe, Verleger, Klavierstimmer, verschiedene Institutionen und willige Förderer.

In diesem Sinne blieb sein Leben eng mit der Stadt Berlin verknüpft. Geboren wurde er in Hamburg, aber schon der Zweijährige zog mit seiner Familie nach Berlin und zweifellos trafen sie dort mit der Kutsche ein und nicht zu Fuß, wie es noch sein Großvater Moses nach einem fünftägigen Fußmarsch von Dessau getan hatte, um dort die Geschicke und den intellektuellen Rang der Familie zu begründen. Berlin wurde ihr Zuhause.

In den 1840er Jahren ergab sich für Mendelssohn eine Gelegenheit, heimzukehren. König Friedrich Wilhelm IV. wollte, dass er

zurückkomme, um ein Konservatorium zu leiten und für die Kirche und das Theater neue Werke zu schreiben (zu dieser Zeit ergänzte er seine Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum* um eine ganze Serie von Zwischenaktmusiken). Doch die Pläne verliefen im Sande und er blieb in Leipzig.

Sein Klaviertrio in c-Moll schrieb er allerdings nicht in Leipzig, sondern in Frankfurt, wo er mit seiner Familie einige ruhige Monate verbrachte. Er vollendete das Werk am 30. April 1845 und führte es schon bald selber auf. Schumann war begeistert und stellte es in eine Reihe mit den Werken Beethovens.

Der Schwung, die Energie und die ausgreifenden Modulationen dürften dieses Urteil rechtfertigen, vor allem in Bezug auf den 399 Takte umfassenden ersten Satz. Schon bald nach dem turbulenten Beginn stimmt die Violine eine Melodie an, zu der sich das Cello einvernehmlich gesellt. Sodann folgt eine Art zweiter Anfang, der daran erinnert, dass Expositionen gewöhnlich wiederholt wurden, und führt das, was sich als zweites Thema entpuppt, zu einem strahlenden Höhepunkt in Es-Dur. Die Durchführung entwickelt erstaunliche Triebkraft, zerfällt dann jedoch ins Kleinteilige und gibt dem Cello Gelegenheit, zum zweiten Thema zurückzukehren. Von da an

steigt die Spannung langsam an, bis die Instrumente sich zu einer variierten Reprise zusammenfinden, deren Ziel wiederum die kleinteilige Episode ist. Der zentrale Musikstrang beruhigt sich nun zu einem sanft wogenden See, nach kurzer Zeit jedoch kehrt der aufgewühlte Duktus zurück und der Satz endet ähnlich wie er begann.

Wenn häusliche Behaglichkeit zu Mendelssohns Berliner Erinnerungen gehörte, so könnte man diese in der Ruhe des in Es-Dur stehenden langsamen Satzes wiederfinden. Vom Klavier in der Art eines "Liedes ohne Worte" vorgestellt, verwickelt die Melodie die Musiker in einen dialogischen Austausch – die Streicher antworten dem Klavier, das Klavier den Streichern, und dann spielen sie gemeinsam.

Das g-Moll-Scherzo im Zweiertakt gehört einem anderen charakteristischen Mendelssohnschen Typus an – flink und federleicht. Dann wechselt die Musik plötzlich zu einem folkloristischen kontrapunktischen Mittelteil und anschließend ebenso plötzlich wieder zurück.

Das Rondo-Finale setzt im wogenden Tarantella-Rhythmus ein und nähert sich der Rastlosigkeit des thematischen Hauptmaterials des ersten Satzes an, gefolgt von einer positiven Erwidern mit einer Flut von Es-Dur. Der Tanz fährt jedoch

fort, bis er sich in der Violine auf eine Linie reduziert und an diesem Punkt das Klavier einen Choral einführt. Mendelssohn war stolz auf seine jüdischen Vorfahren (auf beiden Seiten der Familie), aber er war getauft und im lutherischen Glauben erzogen worden, und sein Luthertum war natürlich von Bachs Musik bestätigt worden. Der von ihm hier eingefügte Choral ähnelt dem traditionellen Repertoire, ist aber original. Zunächst nur ein Versprechen, wird er später im Satz zu einer kraftvollen Resolution und verankert das Werk in C-Dur, und in dieser Tonart können die Hauptthemen sodann feierlich einstimmen.

Juon: Litaniae op. 70

Wenn wir nahezu ein halbes Jahrhundert vorrücken bis zur Gründung eines Konservatoriums in Berlin, kommen wir zu Paul Juon (1872 – 1940), der im Jahr 1894 in der Stadt auftauchte, um bei Woldemar Bargiel, Clara Schumanns Halbbruder, zu studieren. Juon kam aus Russland, doch seine Familie war deutschsprachig; sein Großvater väterlicherseits war aus der Schweiz nach Russland emigriert, um dort als Konditor Arbeit zu finden. Nachdem Juon sich in Berlin niedergelassen hatte, blieb er dort ansässig, bis er sich 1934 in die Schweiz zurückzog, wo er seinen Lebensabend verbrachte.

Zu Mendelssohns Zeit war Berlin eine vergleichsweise kompakte Stadt, seine Bevölkerung machte etwa eine Viertelmillion aus (Paris war dreimal so groß). Als Juon in der Stadt eintraf, hatte sie knapp zwei Millionen Einwohner und war weitgehend rekonstruiert. Zwei Jahre zuvor hatte Mark Twain die Metropole besucht, um sich ein Bild zu machen; an den *Chicago Tribune* schrieb er:

Der Großteil der heutigen Stadt erinnert in keiner Weise an frühere Zeiten ... Das ist eine neue Stadt, die neueste, die ich je gesehen habe.

Auch musikalisch machten sich Neuerungen bemerkbar, speziell im Umfeld eines Mannes, der, sechs Jahre älter als Juon, im selben Jahr wie dieser in der Stadt eingetroffen war – Ferruccio Busoni.

Musikalisch entwickelte Juon eine gesetztere Perspektive, die ihn unmittelbar mit seinen Moskauer Lehrern verband, die ihn vor seinem Umzug nach Berlin unterrichtet hatten: Anton Arenski und Sergei Tanejew. Im Laufe seines Lebens schuf er ein Œuvre, das weitgehend aus Klavier- und Kammermusik bestand – Miniaturen und Werke in den Standardformen.

Seine Arbeit als Dolmetscher in den Kriegsgefangenenlagern des Ersten Weltkriegs (1914 – 1918; bei Kriegsende waren

mehr als eine Million russischer Soldaten in Gefangenschaft) mögen seine kreative Balance durchaus beeinflusst haben. Sein viertes Klaviertrio, *Litaniae*, schrieb er im Jahr 1918. Als er die Komposition elf Jahre später überarbeitete, fügte er dem Werk eine Notiz hinzu, in der er das Trio nicht mit dem Krieg, sondern mit einer Szene in Verbindung brachte, die er in der Münchner Frauenkirche beobachtet hatte – einen in spürbarer Bedrängnis vor einem Seitenaltar knieenden Mann.

Schon stundenlang mochte er so auf den
Knien gelegen haben, mit heißen Worten
seinen Gott um Gnade anflehend, als er
plötzlich ermattet den Kopf senkte, die
Augen schloß und wehmütig lächelte.

Dann, als gestehe er ein, dass dies vielleicht doch nicht die Inspiration für sein Werk war – oder um anzudeuten, dass die Musik ihre eigene Geschichte erzählt – fügte Juon eine ironische Coda hinzu:

Vielleicht ist das die Geschichte meines
Stückes, vielleicht ist es auch eine andere.

Juons drei erste Klaviertrios tragen einfach die Bezeichnung "Trio" auf der Titelseite (Nr. 2 ist mit "Trio-Caprice" überschrieben). Das vierte ist mit seinem singulären Titel und dem Untertitel "Tondichtung" von anderem Kaliber. Die Sätze folgen aufeinander in einem fortlaufenden Narrativ, das teils von

wechselnden Ereignissen bestimmt ist, indem die Musik sich immer wieder verändert, teils von Querverweisen, die durch ein kleines Netzwerk von schlichten Motiven ermöglicht werden, und teils von dramatischen Wiederholungen.

Vieles lässt sich auf die zu Beginn erklingenden unbegleiteten Gesten zurückführen, deren unmittelbare Fortsetzung im Klavier rein diatonisch ist. Eine flinke Rotation der Streicher dient als Signal für zunehmende Dringlichkeit, die auf Arpeggien im Klavier verharrt, welche zu einer meisterhaften aufsteigenden Phrase überleiten. Die Intensität dieser Musik steigert sich zunehmend, bevor sie auf eine neue Ebene ausbricht und sich schließlich erschöpft, woraufhin das Klavier zu einem Scherzo mit Trio überleitet. Sodann sortieren die Töne sich zu einem weiteren überraschenden Bild von chromatisch ab- und wieder aufsteigenden Dreiklängen in den Streichern. Diese verleihen ihre Klangfarben einem *Largo*, das schließlich von Klavier-Arpeggien infiltriert wird, welche eine umfassende Reprise der Passage ab der "meisterhaften aufsteigenden Phrase" ermöglicht. Nun ist das Ergebnis allerdings ein veränderter *Largo*-Abschnitt; glockenhafte Oktaven im Klavier begleiten gedämpfte Streicherklänge. Das könnte das

Ende sein – ist es aber nicht. Rasch werden weitere Reminiszenzen eingearbeitet, darunter im tiefen Cello die Erinnerung an die Anfänge, bevor die Musik angemessen enden kann.

Skalkottas: Acht Variationen über ein griechisches Volksthema

Die Uraufführung der Originalfassung der *Litaniae* fand 1919 in einem Berlin statt, das nun die Hauptstadt einer neuen Republik war und im Begriff stand, zu einem Drehkreuz neuer künstlerischer Impulse zu werden. Einer der Studenten, denen Juon auf den Fluren der Hochschule für Musik begegnet sein mag, war Kurt Weill; ein anderer war der 1921 in Berlin eingetroffene siebzehnjährige Grieche Nikos Skalkottas.

Skalkottas (1904 – 1949) hinterließ in der Musikgeschichte kaum mehr als einen Schatten. Sein Wirken ist nur spärlich dokumentiert, zum Teil weil er als Student in Berlin und anschließend zurück in Athen die meiste Zeit am Rande der Armut lebte und kaum Zugang zur Welt des Verlagswesens und des Konzertlebens hatte. Einige Quellen behaupten, er habe bei Juon Unterricht genommen, dies lässt sich jedoch nicht belegen. Sicher ist aber, dass er anschließend zwischen 1927 und 1932 bei Arnold Schönberg studierte, der ihn sehr schätzte.

Diese Wertschätzung wurde von Skalkottas erwidert. Dieser absorbierte Schönbergs Prinzip der Dodekaphonie und setzte es auf seine Weise um (zuweilen mit mehreren Tonreihen), komponierte aber auch rein tonale Werke.

Seine 1938 verfassten Acht Variationen über ein griechisches Volksthema vermischen die beiden Methoden. Das Thema, das er offenbar im Stil eines griechischen Tanzes selbst erfand, findet sich unmittelbar in einer Atmosphäre düsterer Klavierharmonien, einer Vielzahl von Imitationen und Reflektionen unterworfen, als nehme man es innerhalb einer abgewinkelten Konstruktion aus Rauchglas wahr. Wir finden Humor, aber auch Melancholie; indem die Variationen einander ablösen, werden die beiden Stimmungsgegensätze herausgearbeitet und unterschiedlich kombiniert. Die erste Variation ist lebhaft, die zweite zeichnet sich durch ihren Marschrhythmus aus. Die vom Klavier allein begonnene dritte Variation ist entspannter. Ein ironischer Gegensatz findet sich in der vierten, gefolgt von der fünften mit Träumereien im solistischen Klavier. Von nun an verlangsamt sich die Musik von Variation zu Variation und die sechste ist ein *Adagio* von wechselnder Satztechnik, das mit einer Passage für die Streicher endet, zu der

sich am Ende das Klavier gesellt. Die siebte Variation nimmt wieder an Intensität zu. Die mehrfach kanonische Parade der achten schließlich kehrt zur humorvollen Stimmung zurück und erinnert damit an den Beginn, bevor sie dem Ende entgegeneilt.

© 2023 Paul Griffiths

Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen der Interpreten

Mit dieser CD beginnen wir eine Reihe von Aufnahmen, die sich verschiedenen Kulturhauptstädten und einigen der mit ihnen in Verbindung gebrachten Komponisten widmen. Es war faszinierend und hochinteressant, Programme zusammenzustellen, die sich auf bestimmte geographische Standorte konzentrieren, und dabei Musik zu entdecken, die wir sonst wohl nicht aufgeführt hätten.

Hier präsentieren wir drei Komponisten, die aus unterschiedlichen Gründen und unter variablen Bedingungen einen Teil ihres Lebens in Berlin verbrachten und dort arbeiteten. Berlin mag zwar vor allem für die explosive Kreativität und Dekadenz in den "Goldenen Zwanzigern" des vergangenen Jahrhunderts bekannt sein, doch es war schon lange vor diesem goldenen Zeitalter ein Schmelztiegel für bildende Künstler und Musiker aus den

verschiedensten Winkeln Europas, beginnend in der Zeit des "Großen Kurfürsten" Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688), unter dessen Herrschaft die Stadt ein Ort religiöser Toleranz war und zahlreiche Immigranten anlockte. Die Werke auf dieser CD stehen nicht für einen spezifischen "Berliner Stil" und sie ergeben keinesfalls einen umfassenden Überblick der Berliner Musiktraditionen. Doch auch wenn die drei hier vorgestellten Werke enorme Gegensätze bilden, sind die Leben ihrer Komponisten immerhin durch einen roten Faden der Kontinuität miteinander verknüpft – drei sich kreuzende "Berliner Geschichten", die wir gern mit Ihnen teilen möchten.

Die Familie von Felix Mendelssohn war in Berlin schon lange von herausragender Bedeutung – der Philosoph Moses Mendelssohn (1729–1786) war der Begründer der Haskalah, der jüdischen Aufklärung. Es ist wichtig zu begreifen, dass sein Wirken den Juden bis dahin unbekanntere Möglichkeiten der Integration in die deutsche Gesellschaft eröffnete, ohne die weder die musikalische Ausbildung noch die Laufbahn seines Enkels Felix möglich gewesen wäre. Der Hort intellektueller und musikalischer Exzellenz, in dem Felix und seine Schwester Fanny (deren musikalische Begabung nicht weniger überragend war als die ihres

Bruders) aufwachsen, versinnbildlicht genau die aufgeklärten Werte, die die Berliner gesellschaftliche und kulturelle Elite in dieser Zeit anstrebte. Für Mendelssohn gehörte hierzu auch das Studium der Musik Johann Sebastian Bachs und seiner Söhne, das nicht nur zu solch bedeutsamen Ereignissen wie Mendelssohns Aufführung der Matthäus-Passion im Jahr 1829 in Berlin führte, sondern tatsächlich sein gesamtes musikalisches Idiom beeinflusste. Das Finale des Klaviertrios Nr. 2 zeichnet sich durch die Verwendung eines Chorals an zentraler Stelle aus, der eindeutig als Referenz an Bach und die Lutherische Tradition intendiert ist. Doch zugleich ist jeder einzelne Takt dieses Meisterwerks eine perfekte Demonstration von Mendelssohns Stil, der die vollkommene Beherrschung von klassischer Struktur und des Kontrapunkt mit zutiefst romantischem Einfühlungsvermögen kombiniert.

Paul Juon, in Moskau geborener Sohn Schweizer Eltern, kam 1894 nach Berlin, um am führenden Konservatorium der Stadt (der Königlichen Akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst, eine Vorläuferin der heutigen Universität der Künste Berlin) Komposition zu studieren. Diese Institution war im Jahr 1869 von Joseph Joachim (1831–1907) gegründet worden, dem einflussreichen Violinvirtuosen und

Pädagogen, der selbst wiederum ein Protégé und Freund von Mendelssohn gewesen war. Joachim legte Juon nahe, bei Woldemar Bargiel Unterricht zu nehmen, einem angesehenen, wenn auch eher konservativen Komponisten, dessen Klassenkamerad Joachim an dem von Mendelssohn 1843 gegründeten Leipziger Konservatorium gewesen war. Die Musik von Juon, und speziell seine *Litaniae*, sein viertes Klaviertrio, ist mit keinem anderen Werk des gängigen Klaviertrio-Repertoires vergleichbar. Das aus einem einzigen Satz bestehende Werk erinnert in Umfang und Ambitioniertheit an die Tondichtungen von Richard Strauss; etwas Vergleichbares ist auf dem Gebiet der Kammermusik nur selten versucht worden. Schon die Eröffnung ist ungewöhnlich: eine Melodie in der Violine, die aus zwei kurzen Motiven besteht, deren Tonalität und Metrum zunächst undefiniert bleiben. Bereits in diesen ersten Noten wird deutlich, dass dieses Werk den Zuhörer auf eine lange Reise mitnehmen wird. Es gibt expressionistische emotionale Höhepunkte, plötzliche Brüche und tanzartige Abschnitte, es finden sich Humor, folkloristische Einlagen und eine außergewöhnliche Passage, in der die beiden Streichinstrumente *pianissimo* Doppelgriffe spielen, die chromatisch auf- und absteigen und aus der Ferne an die Musik der Russisch-orthodoxen Kirche erinnern mögen.

1906 verpflichtete Joachim Juon an dessen Alma Mater als Lehrer für Komposition, und dieser blieb in Berlin, bis seine nachlassende Gesundheit und die politische Zeitenwende ihn 1934 den Entschluss fassen ließen, sich in der Schweiz zur Ruhe zu setzen.

In den 1920er Jahren hatte die Berliner Hochschule sich als führendes Zentrum der internationalen Musikszene etabliert. In Juons Klasse fanden sich Studenten aus ganz Europa, darunter Yrjö Kilpinen aus Finnland, Pancho Vladigerov aus Bulgarien und Nikos Skalkottas aus Griechenland. Nachdem er in Berlin eingetroffen war, mischte Skalkottas rege in der Musikszene der Stadt mit, um sein Studium zu finanzieren; er spielte in Kaffeehäusern Geige und Klavier, begleitete Stummfilme und nahm an den verschiedensten musikalischen Darbietungen teil. Währenddessen komponierte er mit fieberhaftem Eifer, und schließlich absolvierte er ein fünfjähriges Studium bei Arnold Schönberg, der 1925 in Berlin eingetroffen war. Die Acht Variationen über ein griechisches Volksthema demonstrieren Skalkottas' einzigartige Fähigkeit, die Zwölftontechnik mit einer umfassenden Kenntnis der Volksmusik

seiner Heimat zu verschmelzen und ein Werk zu schaffen, das zugleich von großer intellektueller Dichte und voller explosiver elementarer Energie ist.

Wie nur wenige andere Städte zieht Berlin weiterhin schöpferische Talente aus der ganzen Welt an. Die Liste zeitgenössischer Komponisten, die sich gegenwärtig in der Stadt aufhalten, ist beachtlich, und ihre Vitalität zeigt sich nicht nur an ihren sieben Orchestern und drei Opernhäusern, sondern auch in der großen Zahl kleinerer Veranstaltungsorte und Ensembles. Die Idee zu dieser CD erwuchs aus einem Programm, das wir zum ersten Mal im Pierre-Boulez-Saal aufführten, einer weiteren erfolgreichen Stätte der Berliner Musikszene aus der jüngeren Zeit. Sämtliche Mitglieder von Trio Gaspard haben in Berlin gelebt oder leben noch dort, und die *Berlin Stories* sind Ausdruck unserer Liebe und Bewunderung für diese unendlich faszinierende und anregende Metropole.

© 2023 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Übersetzung: Stephanie Wollny

Histoires berlinoises

Mendelssohn: Trio avec piano no 2 en ut mineur, op. 66

Comme toutes les autres grandes villes, Berlin s'est reconstruite à plusieurs reprises et il ne reste aujourd'hui aucune trace de la magnifique résidence baroque située Leipziger Straße no 3, où Abraham et Lea Mendelssohn s'installèrent avec leurs enfants, notamment Fanny et Felix, en 1825. L'achat d'une propriété aussi imposante – presque un palais – avait été rendu possible par un héritage de la mère de Lea. Juste à côté de ce qui est aujourd'hui la Potsdamer Platz, la maison se dressait sur un vaste terrain. Felix pouvait y faire du cheval. Il écrivit que la maison de jardin, bien à l'écart de la rue, lui offrait le silence et l'isolement comme s'il se trouvait dans la forêt. Là, il put composer, ou diriger des répétitions pour son exécution de la Passion selon saint Matthieu. Des concerts pouvaient avoir lieu dans le salon de musique de la maison principale, et ces concerts comportèrent beaucoup d'œuvres que Felix composa pendant son adolescence. Le site est occupé aujourd'hui par un grand immeuble de bureaux du gouvernement.

En 1829, Felix Mendelssohn (1809 – 1847) commença à voyager, mais il pouvait toujours revenir Leipziger Straße, où Fanny continua à habiter avec son mari après leur mariage. On peut imaginer quels bons souvenirs lui venaient à l'esprit lorsqu'il était absent – des souvenirs d'un environnement idéal pour l'art, où il avait des loisirs et une intimité tout en se trouvant à proximité de tout ce qui comptait dans la ville en matière musicale: collègues musiciens, professeurs, facteurs et réparateurs d'instruments, éditeurs, accordeurs, institutions et mécènes disponibles.

En ce sens, son histoire resta berlinoise. Né à Hambourg, il vint à Berlin avec sa famille à l'âge de deux ans et il y arriva certainement en diligence plutôt qu'à pied comme ce fut le cas de son grand-père Moses – venu jeter les bases de la fortune et de la distinction intellectuelle de la famille – après avoir marché cinq jours durant depuis Dessau. Berlin était sa patrie.

Dans les années 1840, il eut une chance d'y retourner. Le roi, Frédéric Guillaume IV, voulait qu'il revienne pour diriger un conservatoire et écrire de la musique pour l'Église et le

théâtre (c'est à cette époque qu'il ajouta une musique de scène complète à son ouverture du *Songe d'une nuit d'été*). Mais ces projets avortèrent, et il resta à Leipzig.

Toutefois, ce n'est pas dans cette ville, mais à Francfort, où il passait plusieurs mois au calme avec sa famille, qu'il écrivit son Trio avec piano en ut mineur. Il l'acheva le 30 avril 1845, et le joua bientôt lui-même. Schumann fut enthousiaste, le plaçant au même niveau que les trios de Beethoven.

L'ampleur, l'énergie et les modulations variées pourraient justifier ce jugement, surtout en ce qui concerne les 399 mesures du premier mouvement. Peu après le début agité vient une mélodie de violon confortée par le violoncelle, et à laquelle il s'associe. Il y a une sorte de nouveau départ, qui rappelle la manière dont les expositions étaient ordinairement répétées, et ceci mène à un éclatant couronnement en mi bémol majeur de ce qui s'avère être le second sujet. Le développement introduit un grand dynamisme, mais se détend ensuite en petits cercles, donnant au violoncelle l'occasion de ramener le second sujet. La tension monte alors lentement jusqu'à ce que les instruments s'installent dans une réexposition variée dont la destination est l'épisode des "petits cercles". La musique principale se calme maintenant sous la forme

d'un lac clapotant, mais juste un instant avant que l'agitation refasse surface et que le mouvement s'achève comme il a commencé.

Si le confort domestique comptait parmi les souvenirs berlinois de Mendelssohn, on pourrait en trouver un écho dans le mouvement lent, dans le calme de la tonalité de mi bémol majeur. Introduite par le piano à la manière d'une "romance sans parole", la mélodie suscite une réponse entre les musiciens – les cordes avec le piano, le piano avec les cordes – puis ensemble.

Le Scherzo à deux temps, en sol mineur, relève d'un autre type de caractéristique mendelssohnienne: vif, léger. Cette musique se transforme en une section centrale contrapuntique rustique en majeur, puis revient sur elle-même.

Bondissant sur un rythme de tarentelle, le rondo final s'approche de la fébrilité du matériau principal du premier mouvement lorsqu'une réplique positive emprunte le même chemin, avec un flot de mi bémol majeur. Cependant, la danse continue, jusqu'à ce qu'elle décline au point de se réduire à un fil au violon, moment où le piano introduit un choral. Mendelssohn était fier de ses aïeux juifs (des deux côtés de sa famille), mais il avait été baptisé et élevé dans la religion luthérienne, et son luthéranisme était, bien sûr, avalisé par Bach. Le choral qu'il place ici

ressemble à des chorals traditionnels, mais il est original. D'abord simple promesse, il devient plus tard dans ce mouvement une puissante résolution, ancrant l'œuvre en ut majeur, tonalité dans laquelle les thèmes principaux peuvent alors participer à la célébration.

Juon: *Litaniae*, op. 70

Près d'un demi-siècle plus tard, grâce à la fondation d'un conservatoire à Berlin, nous voici en compagnie de Paul Juon (1872–1940), qui arriva dans la ville en 1894 pour étudier avec Woldemar Bargiel, le demi-frère de Clara Schumann. Juon venait de Russie, mais sa famille était germanophone, son grand-père paternel ayant émigré de Suisse pour trouver du travail comme pâtissier. Une fois à Berlin, Juon y resta pour l'essentiel, jusqu'à ce qu'il prenne sa retraite en Suisse en 1934.

À l'époque de Mendelssohn, Berlin était une ville relativement compacte, avec une population d'environ un quart de million d'habitants (Paris faisait trois fois la superficie de Berlin). Lorsque Juon arriva, la ville comptait près de deux millions d'habitants et avait été en grande partie reconstruite. Deux ans plus tôt, Mark Twain était venu y jeter un coup d'œil et avait écrit au *Chicago Tribune*:

Dans la majeure partie de Berlin
aujourd'hui, rien ne laisse suggérer une
période antérieure... C'est une nouvelle
ville; la plus nouvelle que j'ai jamais vue.

En outre, l'innovation musicale était passionnante, en particulier autour de la figure d'un homme de six ans l'ainé de Juon, qui s'installa dans la ville la même année: Ferruccio Busoni.

Juon avait des perspectives plus stables qui le reliaient directement aux professeurs qu'il avait eus à Moscou avant de venir à Berlin, Anton Arenski et Sergueï Taneïev. Et il continua à bâtir une œuvre en grande partie dédiée à la musique de chambre et de piano: des miniatures et des pièces dans les formes standards.

Son travail d'interprète dans les camps de prisonniers de guerre durant le conflit 1914–1918 (plus d'un million de soldats russes furent détenus à la fin) pourrait avoir eu une incidence sur sa sérénité créatrice. Il écrivit *Litaniae*, son quatrième trio avec piano, en 1918. Lorsqu'il le révisa, onze ans plus tard, il ajouta une note associant ce trio non pas à la guerre, mais à quelque chose dont il avait été témoin dans la Frauenkirche de Munich: un homme agenouillé devant un autel latéral dont la détresse était manifeste.

Il devait être resté là à genoux des heures
durant, demandant grâce à son Dieu de

tout son être, lorsque soudain, épuisé, il
baissa la tête, ferma les yeux et montra un
sourire mélancolique.

Ensuite, comme s'il voulait admettre que ce
n'était peut-être pas le véritable message de
la musique – ou pour prévenir que la musique
raconte ses propres histoires –, Juon ajouta
un épilogue ironique:

C'est peut-être l'histoire de ma pièce ou
peut-être en a-t-elle une autre.

Chacun des trois premiers trios avec
piano de Juon portait seulement le mot "Trio"
sur la couverture ("Trio-Caprice" dans le
cas du deuxième). Ce quatrième trio, étant
donné son titre distinctif et son sous-titre,
"Tondichtung" (poème symphonique), est une
autre affaire. Les mouvements participent à
une narration continue, qui dépend en partie
de la tournure des événements lorsqu'un
genre de musique se transforme en un autre,
en fonction de références croisées activées
par un petit réseau de motifs de base, et de
réapparitions spectaculaires.

Une grande partie est imputable aux
gestes initiaux sans accompagnement,
dont le prolongement immédiat au piano est
purement diatonique. Une rapide alternance
en provenance des cordes constitue le signal
d'une urgence croissante, qui se cale sur
des arpèges au piano débouchant sur une
superbe phrase ascendante. Cette musique

s'intensifie progressivement, puis jaillit à
un autre niveau, avant de s'épuiser, et le
piano enchaîne sur un scherzo avec trio.

Les notes se rassemblent ensuite en une
autre image frappante d'accords parfaits
aux cordes, en descente chromatique avant
de remonter à nouveau. Cela colore un *Largo*,
finalement infiltré par des arpèges du piano
qui permettent une reprise totale du passage
à partir de la "superbe phrase ascendante".
Mais le résultat est un autre *Largo*, avec des
octaves au piano qui rappellent des cloches
et accompagnent les cordes en sourdine.
Ce pourrait être la fin – mais ce n'est pas
le cas. D'autres réminiscences se glissent
rapidement, notamment un rappel dans le
grave du violoncelle de ce par quoi tout a
commencé, avant que la musique puisse
s'achever comme il convient.

Skalkottas: Acht Variationen über ein griechisches Volksthema

La première exécution de la version originale
des *Litaniae* eut lieu en 1919 à Berlin, ville
qui était alors la capitale d'une nouvelle
république et allait devenir un foyer de
nouvelles réflexions en matière artistique. Kurt
Weill figurait parmi les étudiants que Juon dut
croiser dans les couloirs du conservatoire; il y
en avait un autre, arrivant de Grèce en 1921 à
l'âge de dix-sept ans: Nikos Skalkottas.

L'histoire ne nous dit pas grand-chose sur la présence de Skalkottas (1904 – 1949). Il y a peu de documentation, en partie parce que, pendant ses études à Berlin, puis de retour à Athènes, il se trouvait la plupart du temps au seuil de la pauvreté et eut un accès limité aux mondes de l'édition et de l'exécution. Certaines sources indiquent qu'il travailla avec Juon, mais on ne peut aujourd'hui le prouver. Il est sûr qu'il y étudia, entre 1927 et 1932, avec Schoenberg, qui le tenait en grande estime.

Ce sentiment était réciproque. Skalkottas absorba le principe dodécaphonique de Schoenberg, qu'il appliqua à sa manière (parfois avec des séries multiples), mais il composa aussi des pièces parfaitement tonales.

Ses *Acht Variationen über ein griechisches Volksthema* (Huit Variations sur un thème populaire grec), qui datent de 1938, mélangent les deux. Le thème, qu'il inventa apparemment lui-même dans le style d'une danse grecque, est plongé d'emblée dans l'environnement d'une harmonie sombre du piano, faisant l'objet de pléthore d'imitations et de reflets, comme si on le voyait au sein d'une construction angulaire en verre fumé. Il y a de l'humour dans ceci, et de la mélancolie; et les deux caractères expressifs sont dé mêlés et recombinés

au fur et à mesure que les variations se succèdent. La première est vive, la deuxième sur un rythme de marche. Commencée par le piano seul, la troisième variation s'installe confortablement. Une ironie contrastée survient dans la quatrième variation, qui est suivie de rêveries au piano seul dans la cinquième. La musique ralentit maintenant de variation en variation, et la sixième est un *Adagio* de texture variée, se terminant par un passage de cordes qui s'achève au piano. La septième variation devient intensive. La parade multi-canonique de la huitième restaure l'humour, rappelle le début et explose à la fin.

© 2023 Paul Griffiths

Traduction: Marie-Stella Pâris

Note des interprètes

Avec ce disque, nous commençons une série d'enregistrements explorant différentes capitales culturelles et certains compositeurs qui leur sont associés. Il a été captivant et passionnant de monter des programmes centrés sur un lieu géographique spécifique et, en même temps, de découvrir une musique que nous n'aurions pas exécutée autrement.

Ce CD présente trois compositeurs qui vécurent et travaillèrent à Berlin à une époque

de leur vie, tous pour des raisons différentes et dans des circonstances diverses. Même si Berlin est surtout connue pour l'explosion de créativité et de décadence qui se produisit au cours des "Années folles" (les années vingt), cette ville a été un creuset ethnique pour des artistes et des musiciens issus de nombreux et différents coins d'Europe longtemps avant cet âge d'or, à partir de l'époque de Frédéric Guillaume (1620 - 1688), le "Grand Électeur" du Brandebourg sous l'autorité duquel Berlin fut un lieu de tolérance religieuse et attira beaucoup d'immigrants. Les œuvres regroupées dans ce disque ne représentent pas un "style berlinois" particulier; elles représentent encore moins un aperçu complet de la tradition musicale de Berlin. Bien que ces trois pièces soient très contrastées, une ligne de continuité relie la vie de leurs compositeurs: trois "Histoires berlinoises" se croisant que nous aimerions partager.

La famille de Felix Mendelssohn avait occupé depuis longtemps une position prééminente à Berlin, car Moses Mendelssohn (1729 - 1786) était un philosophe, et fut le père de la Haskala, ou mouvement des Lumières propre au judaïsme. Il est important de comprendre que le travail de Moses Mendelssohn ouvrit aux juifs des possibilités jusqu'alors inconnues de s'intégrer dans

la société allemande, sans lesquelles ni l'éducation musicale, ni la carrière de son petit-fils Felix auraient été possibles. Le havre de qualité intellectuelle et musicale dans lequel furent élevés Felix et sa sœur, Fanny (dont le talent musical n'était pas moins prodigieux que celui de son frère), incarne les valeurs du mouvement des Lumières auxquelles aspirait alors l'élite sociale et culturelle de Berlin. Pour Mendelssohn, cela incluait l'étude de la musique de Jean-Sébastien Bach et de ses fils, qui donna lieu non seulement à des événements apparemment importants comme l'exécution par Mendelssohn de la Passion selon saint Matthieu à Berlin, en 1829, mais influença en outre tout le langage musical de Mendelssohn. Le finale du Trio avec piano no 2 est notable pour l'utilisation prééminente d'un choral, clairement voulu comme une référence à Bach et à la tradition luthérienne. Pourtant, chaque mesure de ce chef-d'œuvre est une parfaite démonstration du style de Mendelssohn, qui allie une totale maîtrise de la structure et du contrepoint classiques avec une sensibilité très romantique.

Né à Moscou, mais de parents suisses, Paul Juon vint à Berlin en 1894 pour étudier la composition dans le plus grand conservatoire de cette ville (la Königlische Akademische Hochschule für ausübende

Tonkunst, ancêtre de l'Universität der Künste Berlin). Cette institution avait été fondée en 1869 par Joseph Joachim (1831 – 1907), le violoniste et pédagogue influent, qui avait lui-même été un "protégé" et ami de Mendelssohn. Joachim suggéra à Juon de travailler avec le compositeur Woldemar Bargiel, un compositeur respecté, même s'il avait un esprit conservateur, ancien camarade de classe de Joachim dans l'institution même que Mendelssohn avait fondée en 1843, le Conservatoire de Leipzig. La musique de Juon, et en particulier *Litaniae*, son quatrième trio avec piano, est unique en son genre dans le répertoire du trio avec piano. Il est moulé en un seul mouvement et ressemble aux poèmes symphoniques de Richard Strauss par son ampleur et son ambition, ce qui a rarement été tenté dans le domaine de la musique de chambre. Le début est déjà inhabituel: une mélodie de violon se composant de deux courts motifs, la tonalité et la pulsation restant tout d'abord indéterminées. À partir de ces premières notes, il est clair que cette œuvre guidera l'auditeur dans un long voyage. Il y a des sommets expressionnistes chargés d'émotion, des pauses soudaines, et des sections dans le style d'une danse; il y a de l'humour, un côté bon enfant et un extraordinaire passage où les deux

instruments à cordes jouent des doubles cordes *pianissimo*, chromatiquement ascendantes et descendantes, qui rappellent peut-être de loin la musique de l'Église orthodoxe russe. En 1906, Joachim nomma Juon professeur de composition à l'alma mater de Juon, et il allait rester à Berlin jusqu'à ce que sa mauvaise santé et le changement de la marée politique l'obligent à se retirer en Suisse en 1934.

Dès les années 1920, la Hochschule de Berlin était devenue un centre de premier plan sur la scène musicale internationale. La classe de Juon comprenait des étudiants de toute l'Europe, notamment Yrjö Kilpinen, de Finlande, le Bulgare Pancho Vladigerov et Nikos Skalkottas, venu de Grèce. Une fois à Berlin, Skalkottas s'immergea dans l'univers musical de la ville pour financer ses études, jouant du violon et du piano dans des cafés, accompagnant des films muets et participant à toute sorte de spectacles musicaux. Pendant cette période, il composa fébrilement et finit par entreprendre cinq années d'étude avec Arnold Schoenberg qui était arrivé à Berlin en 1925. Les *Acht Variationen über ein griechisches Volksthema* (Huit Variations sur un thème populaire grec) démontrent la capacité unique de Skalkottas à marier la composition dodécaphonique avec une vaste connaissance de la musique traditionnelle de son pays natal,

à la fois dense intellectuellement et éclatant avec une énergie primordiale.

Comme peu d'autres villes, Berlin continue à attirer les talents créateurs du monde entier. La liste des compositeurs contemporains résidant actuellement dans cette ville est impressionnante et sa vitalité est illustrée non seulement par ses sept orchestres et trois théâtres lyriques, mais également par le grand nombre de salles et d'ensembles de plus petite taille qui y sont basés. L'idée de ce CD est venue d'un programme que nous

avons joué pour la première fois à la Pierre Boulez Saal, un autre ajout récent réussi à la scène musicale de Berlin. Tous les membres du Trio Gaspard ont habité ou habitent encore à Berlin et les *Histoires berlinoises* expriment l'amour et l'admiration que nous portons à cette métropole infiniment passionnante et stimulante.

© 2023 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available



Russian Roots
CHAN 20245

Also available



Haydn
Complete Piano Trios, Volume 2
CHAN 20270

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 discs 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: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 31 July – 2 August 2022

Front cover Photograph of Trio Gaspard by Zuzanna Specjal Photography

Back cover Photograph of Trio Gaspard by Zuzanna Specjal Photography

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers G. Henle Verlag, München (Mendelssohn), F.E.C. Leuckart, Leipzig (Juon), Universal Edition (London) Ltd (Skalkottas)

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Zuzanna Specjal Photography

Trio Gaspard

Zuzanna Specjal Photography



Trio Gaspard



Zuzanna Specjal Photography

Trio Gaspard

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20271

BERLIN STORIES

- Felix Mendelssohn** (1809–1847)
 1-4 **Trio No. 2, Op. 66, MWV Q 33** (1845) 27:38
 in C minor · in c-Moll · en ut mineur
 for Piano, Violin, and Cello
- Paul Juon** (1872–1940)
 5 **Litaniae, Op. 70** (1918, revised 1929) 17:31
 in C sharp minor · in cis-Moll · en ut dièse mineur
 Tone Poem for Piano, Violin, and Cello
 (Piano Trio No. 4)
- Nikos Skalkottas** (1904–1949)
 6 **Acht Variationen über ein griechisches
 Volksthema** (1938) 10:02
 (Eight Variations on a Greek Folk Theme)
 for Piano Trio
- TT 55:29

About the series

This is the first in a series of discs focussing on music connected to different cultural capitals around the world. Exploring how these metropolises attracted musicians from many different backgrounds over the centuries, we wish to highlight lesser known composers in the context of the rich musical life of these vibrant cities.

TRIO GASPARD

JONIAN ILIAS KADESHA VIOLIN
 VASHTI MIMOSA HUNTER CELLO
 NICHOLAS RIMMER PIANO

