CD 1

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)

Piano Trio No. 1 in D Minor, Op. 49
ré mineur / d-Moll

1	I. Molto allegro ed agitato	8’46
2	II. Andante con moto tranquillo	6’36
3	III. Scherzo (Leggiero e vivace)	3’27
4	IV. Finale (Allegro assai appassionato)	8’10

Piano Trio No. 2 in C Minor, Op. 66
ut mineur / c-Moll

5	I. Allegro energico e con fuoco	9’32
6	II. Andante espressivo	6’27
7	III. Scherzo (Molto allegro quasi presto)	3’24
8	IV. Finale (Allegro appassionato)	6’42

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Piano Trio No. 3 in C Minor, Op. 101
ut mineur / c-Moll

9	I. Allegro energico	7’12
10	II. Presto non assai	3’27
11	III. Andante grazioso	4’19
12	IV. Finale (Allegro molto)	5’40

CD 2

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Piano Trio No. 1 in D Minor, Op. 63
ré mineur / d-Moll

1	I. Mit Energie und Leidenschaft	11’28
2	II. Lebhaft, doch nicht zu rasch	4’32
3	III. Langsam, mit inniger Empfindung	5’23
4	IV. Mit Feuer	7’30

Piano Trio No. 2 in F Major, Op. 80
fa majeur / F-Dur

5	I. Sehr lebhaft	7’28
6	II. Mit innigem Ausdruck - Lebhaft	7’21
7	III. In mässiger Bewegung	5’19
8	IV. Nicht zu rasch	5’22

Piano Trio No. 3 in G Minor, Op. 110
sol mineur / g-Moll

9	I. Bewegt, doch nicht zu rasch	9’31
10	II. Ziemlich langsam	5’29
11	III. Rasch - Etwas Zuruckhaltend bis zum langsameren Tempo	4’01
12	IV. Kräftig, mit Humor	7’18

CD 3

JOHANNES BRAHMS

Piano Trio No. 1 in B Major, Op. 8
si majeur / H-Dur

1	I. Allegro con moto	14’53
2	II. Scherzo (Allegro molto) - Trio (Più lento)	6’30
3	III. Adagio ma non troppo	8’09
4	IV. Allegro molto agitato	6’21

Piano Trio No. 2 in C Major, Op. 87
ut majeur / C-Dur

5	I. Allegro	9’23
6	II. Andante con moto	8’22
7	III. Scherzo (Presto)	4’30
8	IV. Finale (Allegro giocoso)	5’51

ROBERT SCHUMANN

Phantasiestücke in A Minor, Op. 88
la mineur / a-Moll

9	I. Romanze. Nicht schnell, mit innigem Ausdruck	2’37
10	II. Humoreske. Lebhaft	6’37
11	III. Duett. Langsam und mit Ausdruck	3’17
12	IV. Finale. Im Marsch-Tempo	5’37

Trio Wanderer

Jean-Marc Phillips-Varjabédian, *violon*
Raphael Pidoux, *violoncelle*
Vincent Coq, *piano*

FELIX MENDELSSOHN

Si, à ses yeux, Mendelssohn était définitivement libéré de l'ombre toute-puissante de Beethoven et de Schubert, Schumann n'hésite pas à voir en lui un "Mozart du XIXe siècle" : "*C'est le musicien le plus lumineux, le plus apte à reconnaître et à réconcilier les contradictions.*" En soulignant la capacité de Mendelssohn à reconnaître et à clarifier les contradictions de son temps, Schumann repère avec une acuité extraordinaire la dimension sociologique du premier trio. Mendelssohn, juif baptisé, issu d'un milieu marqué par l'humanisme, s'adresse à une bourgeoisie elle-même en pleine redéfinition, en train de s'enfermer dans l'étroitesse d'une pensée nationaliste, petite-bourgeoise et domestique.

Mais si nombre de compositions de commande sont destinées à répondre aux attentes de cette classe sociale, le **Trio n°1 en ré mineur op. 49**, premier des deux trios pour piano, achevé en 1839, s'impose par des qualités toutes classiques, malgré la passion qui l'anime, notamment en termes d'homogénéité, de clarté et d'ouverture (d'esprit). Le thème principal du premier mouvement (*Molto allegro ed agitato*), présenté au violoncelle puis repris au violon, est d'une noblesse simple, tandis que le thème secondaire, entonné au violoncelle, présente, lui, une élégance immédiate. La partie de piano, retravaillée sur les conseils de Ferdinand Hiller, un ami de Mendelssohn, et qui comprend des traits particulièrement virtuoses, n'occasionne pourtant aucun tort à l'architecture d'ensemble et à son caractère particulièrement serein, ce qui souligne à quel point Mendelssohn maîtrisait l'équilibre entre harmonie et mélodie. On rencontre une situation similaire dans l'*Andante con moto tranquillo*, dont les lignes souples et sensibles narrent une véritable "romance sans paroles". Le *Scherzo : leggiero e vivace*, au thème unique, rappelle en revanche par son tempo des plus vifs et sautillants, et son espiègle légèreté, digne du monde des elfes, l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Le finale fournit à Mendelssohn l'occasion de montrer diverses facettes de son art, jusqu'à une effervescence impressionnante, lointaine préfiguration de la musique de Johannes Brahms. Le *Trio n°1* fut créé le 1er février 1840 à Leipzig, par les musiciens mêmes qui créeraient le *Trio n°2* en *ut* mineur op. 66 : Mendelssohn était au piano, accompagné par Ferdinand David au violon (il sera d'ailleurs plus tard le créateur du concerto pour violon) et Carl Wittmann au violoncelle. Le succès fut total.

Le **Trio n°2 en ut mineur op. 66**, achevé en août 1845, présente quelques innovations, voire quelques surprises par rapport au premier : il est globalement plus dramatique et culmine dans un mouvement final où l'on retrouve, entre autres, la fervente admiration que Mendelssohn portait à Johann Sebastian Bach – on y distinguera le choral "Herr Gott, dich loben wir". Mais la nouveauté est aussi dans des dialogues

qui s'aiguillonnent et se stimulent toujours davantage, laissant ainsi s'exprimer une émotivité mélodique presque insoutenable, qui a sans doute fortement impressionné Johannes Brahms. Il y a également quelque chose de cette dimension élégiaque singulièrement novatrice dans l'*Allegro energico e con fuoco* – sans que Mendelssohn ne parvienne à se départir tout à fait de son écriture si transparente. L'*Andante espressivo* ose un changement d'atmosphère radical – on croit même y percevoir un écho de la quiétude des "Ländler" de Schubert. Quant au troisième mouvement (*Molto allegro, quasi presto*), c'est un morceau de bravoure requérant une telle rapidité d'exécution qu'il s'avère, selon les mots du compositeur dans une lettre à sa sœur Fanny, "*un peu désagréable à jouer*". Mendelssohn dédia cette œuvre au célèbre violoniste et compositeur Louis Spohr – en remerciement d'une sonate pour piano que Spohr lui avait adressée en 1843. Un séjour de Spohr à Leipzig en juin 1846 donna aux deux hommes l'occasion de jouer ensemble, devant Wagner, ce trio pour piano. Le lendemain, ils prirent congé l'un de l'autre sur le quai de la gare de Leipzig, et Spohr, dans son autobiographie, en fit le récit suivant : "*Alors que le train s'ébranlait, Mendelssohn fut le dernier à courir le long du quai pour accompagner le convoi, jusqu'à ce que la vitesse ne le permette plus, et ses yeux brillants de joie furent la dernière impression que les voyageurs emportèrent avec eux en quittant Leipzig.*"

ROBERT SCHUMANN

Essentiellement composée durant la décennie 1840, la musique de chambre pour piano et cordes de Robert Schumann brille au firmament du répertoire romantique. Mais c'est sa vie durant qu'il a médité tous les possibles du genre : dès ses dix-huit ans, sous le double parrainage classique de Beethoven et de Schubert ("Mon Quatuor – Schubert est mort", note-t-il dans son *Journal* le 1er décembre 1828) ; plus tard, en ouvrant une voie romantique inédite avec des fantaisies, romances, contes et légendes pour piano et divers instruments. Sans hiatus entre ces deux orientations parallèles tendues vers une quintessence.

Après la décennie 1830 consacrée au piano – son instrument *alter ego* et aussi celui de sa future femme, Clara Wieck, pianiste et compositrice prodige – et aux critiques dans sa *Neue Zeitschrift für Musik*, gazette musicale de haut rang où il a réservé une place de choix à la musique de chambre qu'il estime "le genre de composition plus digne", le *Tondichter*, poète des sons, s'engage sérieusement sur le chemin de la *Kammermusik* chère aux Allemands.

En 1842, marié depuis deux ans avec sa bien-aimée si longtemps lointaine, Schumann rêve de garder au foyer celle qui est devenue Clara Schumann et mère de famille. Mais, soucieuse de ne pas se faire oublier de son public, l'artiste adulée entraîne son compagnon dans une tournée nordique que, jaloux et malheureux, il abandonne.

"*C'est le maître Trio de notre époque, comme ceux de Beethoven en* si *bémol et en* ré*, et celui de Franz Schubert en* mi *bémol l'étaient de leur temps*", décrète Schumann en 1840 à propos du *Trio en ré mineur* de Mendelssohn. Cette fascination le tétanise d'ailleurs quelque peu. Se souvenant que dès 1838 Liszt l'avait poussé à innover ("S'il m'était permis de vous faire une prière, je vous demanderais d'écrire quelques Trios ou bien un Quintetto [...]. Il me semble que vous feriez cela admirablement."), Schumann, en cette fin d'année 1842, éprouve le besoin de composer "quelque chose d'autre". Il en résulte deux partitions inouïes : un trio avec piano, intitulé plus tard *Phantasiestücke* op. 88 et un quintette en forme d'*Andante et Variations* pour deux pianos, deux violoncelles et cor.

Au soir de l'audition privée du *Quintette* et du *Quatuor* avec Mendelssohn, le 6 décembre 1842, Schumann note : "*Triogedanken*". Dès le 16 du mois, ces "idées de trio" vont prendre la forme d'une sorte de *Märchen* instrumental, conte à la fois nostalgique et vigoureux, appelé à devenir ces **Phantasiestücke op. 88**. Leurs tempos successifs lent-vif-lent-vif ne se réfèrent plus à la structure classique : l'œuvre est "tout autre, d'une nature plus délicate", estime en effet le compositeur. Jugé insatisfaisant lors de sa création conjointe avec le *Quatuor* op. 47 en décembre 1844, le *Trio* ne sera remis sur l'établi que cinq ans plus tard à Dresde dans l'effervescence de l'énergie retrouvée. Précisément le 26 octobre 1849, qui voit mourir Chopin. Déjà requis au piano et, tout récemment, dans ses *Phantasiestücke* op. 73 pour clarinette et piano dans la même couleur mélancolique de *la* mineur, le titre "Morceaux de fantaisie" induit de remarquables emboîtements structurels dus aux humeurs vagabondes de Florestan et Eusebius, présents à travers les notations de caractère qui, en 1849, passent de l'italien à l'allemand. Se succèdent ainsi une expressive *Romanze* (élégie funèbre en hommage à Chopin ?) dont la courbe dépressive et lancinante provient du lied central de *Tragödie*, trilogie classée dans les *Romanzen und Balladen* ; une drue *Humoreske* à tiroirs/humeurs multiples, prise *attacca*, où la *Romanze* initiale revient fébrilement dans le premier couplet ; un *Duett* quasi vocal du violon et du violoncelle soutenus par un clavier grave et serein ; un *Finale*, *Im Marsch-Tempo* en libres variations contrastées.

Entre-temps, la vie de Schumann a changé. À Dresde, malade, il a renoncé à sa chère revue, entrepris une cure de fugues de Bach et il dirige une chorale. Travaillant de plus en plus mentalement, il favorise les textures foisonnantes et les sinueuses polymélodies dans une fusion remarquable du contrepoint savant et de

l'émotion lyrique. Grande interprète des trios de Beethoven, Schubert et Mendelssohn, Clara ose la première, en 1846, se confronter à leur héritage dans son beau *Trio en sol mineur*. Stimulé, le mari se lance à son tour dans un vrai trio classico-romantique.

Le **Trio en ré mineur op. 63**, composé de part et d'autre de l'anniversaire de ses trente-sept ans (8 juin 1847) au moment où remonte en lui la sève vitale après trois années de souffrances physiques et morales, sera admiré de Liszt. C'est d'ailleurs avec ce trio, dans la tonalité même de celui de Mendelssohn, que s'opère le dépassement de ses années mendelssohniennes. L'un des signes en est l'adoption d'une terminologie allemande ainsi qu'il la pratiquait au piano depuis une décennie déjà. Emporté par le flux et reflux des doubles croches étêtées du clavier et propulsé par les intervalles de quarte des cordes, le *Mit Energie und Leidenschaft* (Avec énergie et passion) s'élance avec toute la flamme requise ; l'élaboration centrale contient l'une des plus magiques "voix des lointains" de tout l'œuvre schumannien : sorte de clairière sonore argentine avec les cordes *am Steg* (sur le chevalet) et le piano *una corda*. Le *Lebhaft, doch nicht zu rasch* (Vif, mais pas trop rapide) est un farouche scherzo. Apogée expressif, le *Langsam, mit inniger Empfindung* (Lent, avec un sentiment intime) conduit, *attacca*, au *Mit Feuer* (Avec feu) final dans un *ré* majeur exultant qui dissimule de nombreuses instabilités. Mais Florestan, qui se lance dans une coda *nach und nach schneller*, de plus en plus vite, ne laissera pas le tendre Eusebius fragiliser son énergie retrouvée.

Le **Trio en fa majeur op. 80**, commencé dans la foulée, ne sera achevé qu'en 1849. Selon Schumann : "*Il exerce une séduction plus immédiate, plus charmeuse.*" Clara l'aimait "passionnément" et le joua partout. On peut en déduire que des trésors conjugaux cryptés le fécondent. En particulier le lied *Intermezzo* op. 39 d'après Eichendorff ("Mon cœur chante en lui-même / Une vieille et belle chanson, / Qui s'élance dans les airs, / Se hâtant à ta rencontre."). Cité dès le *Sehr lebhaft* (Très vif) initial, le lied schumannien se métamorphose en évocation de la *Bien-aimée lointaine* beethovénienne. Les mouvements médians, en *ré* bémol majeur et *si* bémol mineur (avec trio en *ré* bémol), bénéficient de tonalités affectives rares qui en disent le prix exceptionnel. Le *Mit innigem Ausdruck* (Avec une expression intime) superpose dans une intense ferveur trois strates mélodiques (celle issue de l'*Intermezzo* rejoint la courbe eusébienne du n° 15 des *Davidsbündlertänze*). Non moins poignant, le *In mässiger Bewegung* (Dans un mouvement modéré) est un intermezzo incertain, entièrement syncopé, dont les battements de cœur en écriture canonique évoquent de surcroît plusieurs lieder des opp. 24 et 48 d'après Heine ; majorisé dans la coda, le ton de *si* bémol permet une ineffable réminiscence de *L'Amour et la vie d'une femme* (comme, déjà, au cœur de l'*Andante et Variations pour deux pianos, deux violoncelles et cor*). Le *Nicht zu rasch* (Pas trop vite) final apporte l'indispensable contraste qui, dans son alacrité, insère les derniers échos de l'*Intermezzo* et de *L'Amour et la vie d'une femme*. Comment Clara Schumann aurait-elle pu résister à cet hymne à l'amour ?

Dédié au compositeur danois Niels Gade, le **Trio en sol mineur op. 110** (octobre 1851) témoigne de l'ultime changement de vie des Schumann, installés désormais à Düsseldorf, où le compositeur a endossé le lourd poste de *Director musices*. En Rhénanie… si loin de leur Saxe natale. La création aura toutefois lieu à Leipzig, le 21 mars 1852, à la faveur d'une "Semaine Schumann", avec Clara au piano. Au sujet de cette page magnifique, d'aucuns ont cru bon d'évoquer la détérioration mentale du créateur en raison d'une tendance au ressassement, pourtant authentique signature schumannienne lorsqu'il dilate ses chers aphorismes. Des passerelles motiviques assurent l'unité, en particulier un élan ascendant suivi de sa retombée. Le *Bewegt, doch nicht zu rasch* (Mouvementé, mais pas trop rapide) énonce une figure diaprée en coup d'aile de papillon ou d'oiseau-prophète ; l'insert d'une gigue fuguée dans le développement semble un hommage au *Trio en sol mineur* de Clara. Sorte de nocturne avec *agitato* central, le *Ziemlich langsam* (Assez lent) est à compter parmi les plus beaux mouvements expressifs depuis Schubert. Un *Rasch* (Rapide) en *ut* mineur sert de scherzo. La longue mélodie du violon dans le premier trio se métamorphose dans le finale, un rustique *Kräftig, mit Humor* (Vigoureux, avec humour/humeur) qui renoue avec les structures "humoresques" et complexes qu'affectionne le créateur. Dans le moment en *sol* mineur, avec ses rythmes fortement pointés, Schumann semble se remémorer la tragique ballade *Les Deux Grenadiers* d'après Heine, son frère d'âme poétique natif de Düsseldorf.

"Le poète parle" : toujours…

JOHANNES BRAHMS

A vingt ans, Johannes Brahms avait encore tout son avenir musical devant lui, bien qu'il eût déjà composé trois imposantes sonates pour piano qui sont autant de chefs-d'œuvre. Mais il n'avait encore connu son baptême du feu ni dans le domaine symphonique, ni dans celui de la musique de chambre. Si l'on excepte le scherzo qu'il écrivit en 1853 pour une sonate pour violon réalisée conjointement avec Robert Schumann et Albert Dietrich, Brahms n'hésita pas, dès sa première "vraie" tentative en matière de musique de chambre, à s'aventurer vers un terrain sur lequel Haydn et Beethoven, Mozart et Schumann avaient déjà posé des jalons majeurs : celui du trio avec piano. Il mit d'emblée la barre très haut, ainsi qu'en témoigne le *Trio en la majeur op. posth.*, vraisemblablement composé avant le *Premier Trio avec piano* op. 8. Malgré d'évidentes analogies avec cette première réalisation "officielle", notamment en ce qui concerne la construction des thèmes (par

exemple la présentation du thème initial au piano), Brahms prit très vite ses distances par rapport à cette œuvre en quatre mouvements, au point d'en détruire la partition autographe. Il fallut attendre qu'Ernst Bücken, professeur de musique à Cologne, en découvre en 1924 une copie anonyme et qu'il la fasse jouer lors du Festival rhénan de musique de chambre en 1925, en la présentant comme "l'œuvre d'un compositeur inconnu", pour que ce "péché de jeunesse" de Brahms soit réhabilité – bien que les faits ne soient toujours pas établis avec certitude.

La genèse du **Trio en si majeur op. 8** est en revanche très bien documentée : les premières esquisses, qui révèlent un plaisir créatif infini, furent réalisées en janvier 1854. Pas moins de cinq thèmes (!) s'y affrontaient dans un imposant *Allegro con brio* initial de cinq cents mesures ; dans la reprise, un *fugato* venait même soutenir le foisonnement d'idées. Malgré la fougue juvénile avec laquelle Brahms s'était jeté, crinière au vent, sur ces quatre mouvements, il ne tarda pas, dès l'achèvement de la partition, à prendre là aussi quelque distance critique avec son œuvre. Comme il le reconnaît lui-même dans une lettre adressée à Clara Schumann, c'est à contrecœur qu'il en accepta la publication presque immédiate : "*J'aurais volontiers conservé le trio par-devers moi, car je n'aurais pas manqué d'y apporter des modifications.*" Bien que, dans les décennies qui suivirent sa création le 27 novembre 1855 à New York, ce trio ait toujours été joué dans sa version originale, Brahms mit à profit son changement d'éditeur, lorsque quarante ans plus tard, il quitta Breitkopf et Härtel pour Simrock, pour soumettre cette œuvre "tombée dans l'oubli" à une sérieuse révision. C'est sans doute aussi dans les commentaires formulés dès 1870 par Eduard Hanslick, notamment à propos du mouvement initial, qu'il faut chercher l'une des raisons qui motivèrent les modifications apportées en 1891 : "*Ce mouvement pourrait tout de même se conclure un peu plus tôt, par exemple juste avant le fugato, dont l'irruption fait à peu près l'effet d'une citation latine dans un poème d'amour enflammé.*" Quoi qu'il en soit, Brahms s'assagit un peu, raccourcissant d'un tiers environ son trio, de sorte que cet opus 8 passa pendant un temps, aux dires du compositeur, pour l'opus 108. L'"élagage" auquel il se livra ne fit pourtant rien perdre à l'œuvre de son charme passionné, de sa noblesse de caractère et de sa légèreté sautillante. Le premier thème de l'*Allegro con brio*, resté inchangé, est d'abord présenté au piano, dans une atmosphère un peu songeuse, avant que ne se développe un dialogue avec le violoncelle, suivi à son tour d'un échange d'une grande richesse sonore entre les trois instruments. Le mouvement suivant – *Scherzo : allegro molto* – présente d'abord un ensemble très contrasté, pouvant faire alterner rapidement des passages aux contours nets et distincts et d'autres au caractère plus flou – jusqu'à ce qu'intervienne un trio de facture très populaire qui rappellerait presque les valses viennoises. L'*Adagio*, en revanche, se caractérise par une atmosphère presque religieuse, à laquelle contribuent surtout des passages particulièrement solennels au piano et la gravité mélodieuse du violoncelle. Le finale de l'*Allegro* nous montre finalement un Brahms n'hésitant pas à s'affranchir des

conventions de la composition musicale. Au lieu de tout miser sur un optimisme sincère et radieux, il préfère soumettre son mouvement à une tension faite à la fois d'inquiétude et de sérénité, de contrastes et d'une grandeur pleine d'espoir.

Vingt-six ans après son premier trio pour piano, Johannes Brahms en entreprit simultanément deux autres durant l'été 1880. Un trio en *mi* bémol majeur, resté à l'état de fragment, compte parmi les œuvres disparues ; mais un mouvement en *ut* majeur, composé à Bad Ischl, constitua le point de départ du **Trio en ut majeur op. 87** achevé en 1882. "*Quelle œuvre splendide, dans laquelle chaque motif semble en faire jaillir un autre*" – voilà avec quelle ferveur Clara Schumann accueillit l'œuvre, avant même que celle-ci ne fût créée le 29 décembre 1882, Brahms assurant lui-même la partie de piano. Le thème présenté à l'unisson par les cordes fournit l'ensemble du matériau thématique : des rythmes percutants et marqués et des épisodes plus animés, mélancoliques et mystérieux, qui surgissent et s'entremêlent. C'est à une métamorphose des sons et des timbres, imbriquée en elle-même, à laquelle on assiste dans le second mouvement *Andante con moto*, où elle se présente sous la forme d'un cycle de cinq variations sur un thème hongrois. Après la Puszta, le *Scherzo* nous entraîne dans le Grand Nord ; les contrastes entre des moments profondément énigmatiques, au caractère presque spectral, et d'autres plus solennels et presque mystiques, confèrent à ce mouvement un calme presque surréaliste. L'*Allegro giocoso* ramène l'auditeur à la réalité, en un mouvement dont la souplesse et l'énergie doivent beaucoup à la virtuosité du piano. Si Brahms apporte ici la preuve qu'il peut écrire une œuvre qui, à la différence de son tout premier trio, ne compte pas une note superflue mais à laquelle il ne manque pas non plus le moindre trait d'esprit, son **Trio n°3 en ut mineur op. 101** renforce encore cette impression. Brahms le composa durant l'été 1886 sur les bords du lac de Thoune, en Suisse. Le premier mouvement, *Allegro energico*, frappe par sa vigueur et son élan, qui dans le *Presto non assai* évoluent vers l'excitation plus que vers la sérénité. La tendresse de l'*Andante grazioso*, parcouru d'inspirations slaves, fait place dans l'*Allegro molto* à un mouvement conclusif qui montre à quel point, malgré l'assombrissement sonore qui caractérise Brahms dans ses années de maturité, la passion et le plaisir simple des tonalités majeures se côtoient encore chez lui, même à la fin de sa vie.

D'après GUIDO FISCHER (Mendelssohn, Brahms),
BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY (Schumann)
Traduction Elisabeth Rothmund

FELIX MENDELSSOHN

Seneca's maxim *Res severa verum gaudium* (True joy is a serious matter) is omnipresent in the new Leipzig Gewandhaus[1] – in the concert hall itself and even en route to the canteen, where, work over, one may indulge in 'true joy'. However, this motto had already been adopted into the hallowed traditions of the Gewandhaus Orchestra in 1835, when Felix Mendelssohn-Bartholdy set out for Leipzig. In this city, his artistic home for the next ten years, he was to play a triple role as principal conductor of the Gewandhaus, composer, and founder of the Conservatory. In any case, whatever the favourable external circumstances which prompted him to move to Leipzig after an unsatisfactory post in Berlin, these Latin words turned out to be a leitmotiv for virtually the whole of Mendelssohn's output. The strenuous soul-searching in which the Romantics indulged to the point of exhaustion was never a creative motor for Mendelssohn. Rather, as a Classical artist cast adrift in the nineteenth century, he embodied virtues such as clarity, good humour and grace, which had been key canonic values in the artistic theories of the eighteenth century. No wonder that, as early as 1830 (in a letter to his mother Lea), Mendelssohn already had in the back of his mind the motto with which he was to be received in Leipzig five years later: '. . . that I should not forget, when I am merry, that the crux, the essence of things is serious, and that similarly, when I am serious, I should think that true seriousness must be cheerful, and not sombre and cold; of this I am certain.' Here speaks the spiritual kinsman of his friend and father-figure Goethe – but also the second-generation Mozart pupil (Mendelssohn's piano teacher was Johann Nepomuk Hummel).

This makes it all the more surprising that Mendelssohn should have found a forceful champion, indeed a fervent admirer, in Robert Schumann of all people – especially as Schumann's chief sources of inspiration included the extra-ordin-arily convoluted imaginings of Jean Paul, a writer light years away from the privy councillor Goethe. Yet their mutual esteem led Mendelssohn to lend his support to Schumann's symphonic output, while Schumann, in his role as a musical journalist, published veritable hymns to his colleague's works. So it came about that, in 1840, his *Neue Zeitschrift für Musik* carried an enthusiastic review in which he praised Mendelssohn's **First Piano Trio in D minor op. 49** to the skies, and elevated its composer to Olympian stature: 'This is the modern masterpiece in the trio genre, just as Beethoven's trios in B flat and D and Franz Schubert's E flat trio were in their time; an extremely fine composition which in years to come will still delight our grandchildren and great-grandchildren.' Indeed, he went even further – having thus established that

1 Opened in 1981 to replace the previous 'new' Gewandhaus, destroyed by bombing in World War II, which had in its turn succeeded in 1884 the building Mendelssohn knew. (Translator's note)

Mendelssohn had at last been able to emerge from the overpowering shadows of Beethoven and Schubert, he crowned him as the 'Mozart of the nineteenth century': 'He . . . is the most brilliant musician, the one who most clearly understands contradictions and reconciles them for the first time.' Schumann's comparison with Mozart may well – alongside Wagner's anti-Semitic tirades – have had much the same baleful effect on Mendelssohn's later awkward reception history as the sobriquet 'Mozart of the Champs-Élysées' had on Jacques Offenbach, to whom the nickname did nothing but harm. However, in stating that Mendelssohn had 'understood' and 'reconciled' the contradictions of his time, Schumann directs our attention with seismographic precision to the sociological aspect of the First Trio. Mendelssohn the baptised Jew, the product of a humanistic family background, was addressing a middle-class audience that had just redefined itself in several respects, moving towards German nationalism and the narrow confines of Biedermeier culture and domestic music-making.

Even though Mendelssohn too had to serve this bourgeoisie with numerous commissioned works, the first of his two piano trios (completed in 1839) is not only striking for its passionate nature, but also shot through with the eminently classical characteristics of transparency, homogeneity and cosmopolitanism. Thus the main theme of the first movement (Molto allegro ed agitato), stated by the cello then picked up by the violin, is sustained by its immediately memorable nobility, while the singing second theme, assigned to the cello, possesses a direct elegance. The virtuoso piano writing, revised on the advice of Mendelssohn's friend Ferdinand Hiller, in no way detracts from the movement's relaxed structure, a fact that merely underlines Mendelssohn's infallible mastery of the balance between harmony and melody. He achieves a similar feat in the Andante con moto tranquillo, whose sensitive, flexible lines go to make up a genuine 'song without words'. The monothematic Scherzo: Leggiero e vivace, on the other hand, with its frisky fleetness and elfin agility, unmistakably recalls Mendelssohn's Overture to *A Midsummer Night's Dream*. In the Finale (Allegro assai appassionato) Mendelssohn displays several different sides of his mu-sical personality, rising to a spectacular surging energy which seems distantly to anticipate Johannes Brahms. The First Trio enjoyed a highly successful premiere in Leipzig on 1 February 1840, featuring the same musicians who were later to launch the career of the Piano Trio no.2 in C minor, op.66, on 20 December 1845: Mendelssohn at the piano, the violinist Ferdinand David (later to give the first performance of the E minor concerto), and the cellist Carl Wittmann.

The **Second Trio**, finished in April 1845, naturally serves up some surprises in comparison with the D minor work. Overall, the piece is even more dramatic in effect, culminating in a last movement which not only reminds us of Mendelssohn's pioneering role in the Bach revival, with its use of the chorale 'Herr Gott, Dich loben alle wir', but also presents dialogues in which the prot-agonists constantly spur each on to greater heights, giving the melodic lines an almost uncontrollable emotional charge which must certainly have made a powerful impression on Brahms. Something of this innovatory elegiac quality is already to be found in the initial Allegro

energico e con fuoco, though not to such an extent that Mendelssohn wholly abandons his transparent textures. He then dares to install a radical change of mood in the Andante espressivo; one even seems to detect in this solemn calm an echo of Schubert's relaxed ländlers. The third movement (Molto allegro, quasi presto) is another bravura piece, of such rapidity that Mendelssohn's verdict to his sister Fanny is wholly accurate: 'The trio is a bit beastly to play.' The work was dedicated to the famous violinist and composer Louis Spohr, in gratitude for a piano sonata the latter had dedicated to Mendelssohn in 1843. Spohr's subsequent visit to Leipzig in June 1846 led to the two musicians performing the trio together before an audience that included Wagner. The next day Mendelssohn and Spohr bade each other farewell at Leipzig railway station. And, as Spohr recorded in his autobiography, 'Mendelssohn was the last to continue running along a whole stretch of the platform beside the carriage, until the train's increasing speed no longer permitted it, and his kindly, sparkling eyes were the final impression the passengers took away from Leipzig with them.'

ROBERT SCHUMANN

The chamber music for piano and strings of Robert Schumann, that bright star in the firmament of the Romantic repertory, was composed almost entirely in the 1840s. But the Saxon composer meditated on all the possibilities of the genre throughout his short life: at the age of eighteen, under the joint Classical patronage of Beethoven and Schubert ('My quartet – Schubert is dead', he wrote in his diary on 1 December 1828); and later, by blazing a previously unexplored Romantic trail with fantasies, romances, tales and legends for piano and assorted other instruments. He saw no contradiction between these two parallel orientations, both tending towards quintessence.

After 1828 came a decade devoted to the piano – his instrumental alter ego and that of his future wife, Clara Wieck, the child prodigy pianist and composer – and to music criticism: in the *Neue Zeitschrift für Musik*, the eminent periodical he founded, he reserved a prominent place for chamber music, than which, he said, 'there is no more honourable form'. Thereafter, the Tondichter (poet in sound) embarked seriously on the path of the Kammermusik so dear to the Germans.

In 1842, now married for two years to his once so distant beloved, Schumann dreamt of keeping Clara at home. But the young mother did not see it that way and took her husband on a Nordic tour which, jealous and unhappy, he abandoned.

‘It is the master trio of our time, as Beethoven’s in B flat and D and Franz Schubert’s in E flat were in their day’, Schumann said of Mendelssohn’s Trio in D minor in 1840. His fascination with these earlier works paralysed him to a certain extent. But at the end of 1842, recalling the urgings of the innovator Liszt back in 1838 (‘If I were permitted to request something of you, I would ask you to write some trios, or else a quintet . . . It seems to me that you would do that admirably’), Schumann felt the need to compose ‘something else’. The result was two works of a quite unprecedented character: a piano trio, later entitled **Phantasiestücke op.88**, and a quintet in the form of an Andante and Variations for two pianos, two cellos and horn.

On the evening of the private performance of the Quintet and Quartet with Mendelssohn, 6 December 1842, Schumann wrote: ‘Triogedanken’. By the sixteenth of the month, these ‘trio ideas’ had assumed the form of a kind of instrumental *Märchen*, a nostalgic yet vigorous ‘fairytale’ that was to become the *Phantasiestücke* op.88. Its four-movement scheme, slow-fast-slow-fast, no longer refers back to the Classical structure: the work was ‘quite different, more delicate in nature’, in the composer’s view. As with the Quartet op.47, the first performance had to await the Schumanns’ pathetic farewell concert in Leipzig on 8 December 1844. The trio was judged unsatisfactory, and was not revised until 26 October 1849, in Dresden, amid the effervescence of Schumann’s regained energy, but, as it happened, also on the day of Chopin’s death. Already used at the piano, and most recently in the *Phantasiestücke* for clarinet and piano op.73 in the same melancholy tone-colour of A minor, the title ‘Fantasy pieces’ induces a remarkable degree of structural interlocking, explained by the wandering humours of Florestan and Eusebius, that is reflected in the designations of the movements’ character, which in 1849 migrated from Italian to German. They are, successively, an expressive *Romanze* (an elegy in commemoration of Chopin?) whose depressive and haunting melodic contour derives from the central song of *Tragödie* op.64, a trilogy classified among his *Romanzen und Balladen*; then – *attacca* – a vehement *Humoreske* with multiple sections and moods, in which the initial *Romanze* makes a feverish return in the first episode; a quasi-vocal *Duett* for violin and cello underpinned by a serene, grave keyboard texture; and a *Finale, Im Marsch-Tempo* in contrasting free variations.

In the meantime Schumann’s life had changed. In Dresden, laid low by illness, he abandoned his beloved *Zeitschrift*, took a therapeutic course of Bach fugues and conducted a choir. Composing more and more in his mind’s ear, he favoured abundant textures and sinuous polymelodies in a remarkable fusion of learned counterpoint and lyrical emotion. It was Clara – an illustrious interpreter of the trios of Beethoven, Schubert and Mendelssohn – who was the first, in 1846, to dare to confront their legacy in her fine Trio in G minor. Thus stimulated, her husband embarked in his turn on a genuine Classical-Romantic trio.

The **Trio in D minor op. 63**, composed on either side of his thirty-seventh birthday (8 June 1847) when his vital sap welled up once more after three years of physical and mental suffering, earned the admiration of Liszt. It was with this trio, in the same key as Mendelssohn's First, that he overcame the years spent under Mendelssohn's influence. One sign of this is the adoption of German terminology, which he had already been using in his piano music for the past decade. The first movement, *Mit Energie und Leidenschaft* (With energy and passion), borne along by the ebb and flow of the truncated semiquaver triplets in the keyboard and propelled by the intervals of a fourth in the strings, is launched with all the requisite enthusiasm; the central elaboration of the themes contains one of the most magical 'voices from afar' in the whole of Schumann's oeuvre: a moonlit clearing in the forest, as it were, with silvery sonorities created by the strings *am Steg* (on the bridge) and the piano's *una corda* pedal. The *Lebhaft, doch nicht zu rasch* (Lively, but not too fast) is a fierce scherzo. The work's expressive highpoint, *Langsam, mit inniger Empfindung* (Slow, with deep feeling) leads, *attacca*, into the final *Mit Feuer* (With fire) in an exultant D major that glosses over many instabilities. But Florestan, who plunges headlong into a coda marked 'nach und nach schneller' (faster and faster) will not let the tender Eusebius undermine his regained energy.

The **Trio in F major op.80**, begun immediately afterwards, was not completed until 1849. According to Schumann, it 'creates a more amiable and immediate impression' than the Trio no.1. Clara loved it 'passionately' and played it everywhere. We may infer from this that it is pregnant with encrypted conjugal treasures. Notable among these is the reference to *Intermezzo* ('Dein Bildnis wunderselig') from the Eichendorff *Liederkreis* op.39: 'Mein Herz still in sich singet / Ein altes, schönes Lied, / Das in die Luft sich schwinget / Und zu dir eilig zieht.'[2] Already quoted in the initial *Sehr lebhaft* (Very lively), Schumann's song metamorphoses into an evocation of Beethoven's Distant Beloved (*An die ferne Geliebte*). The central movements, in D flat major and B flat minor (with a Trio in D flat), benefit from rare affective tonalities that bespeak their exceptional worth. The second movement, *Mit innigem Ausdruck* (With profound expression), superimposes three layers of melody in a climate of intense fervour (the *Intermezzo* motif joins the Eusebian contour of no.15 from the *Davidsbündlertänze*). No less poignant, the ensuing *In mässiger Bewegung* (In moderate tempo) is an unsettled, wholly syncopated intermezzo, whose heartbeat figures in canonic writing also evoke several songs from the Heine cycles opp. 24 and 48; the key of B flat, turning to the major in the coda, permits an ineffable reminiscence of *Frauenliebe und -leben* (as was already the case at the heart of the Andante and Variations for two pianos, two cellos and horn). The last movement, *Nicht zu rasch* (Not too fast), provides the indispensable contrast and, in its alacrity, incorporates the final echoes of *Intermezzo* and *Frauenliebe und -leben*. How could Clara Schumann have resisted this hymn to love?

2 My heart sings softly to itself / An old and lovely song / That soars into the air / And flies swiftly to you.

The **Trio in G minor op.110** of October 1851, dedicated to the Danish composer Niels Gade, bears witness to the final change in the lives of the Schumann family, now settled in Düsseldorf, where the composer took on the onerous post of *Director musices*. In the Rhineland . . . so far from their native Saxony. The premiere, however, took place in Leipzig on 21 March 1852, played by Clara during a 'Schumann Week'. Some commentators on this magnificent piece have deemed it appropriate to speak of its creator's mental deterioration, citing a tendency towards repetitiousness; yet this is an authentic hallmark of Schumann as soon as he expands his beloved aphorisms. Motivic links ensure unity, in particular an arpeggio figure that surges upwards then falls back again. The *Bewegt, doch nicht zu rasch* (Animated, but not too fast) presents a scintillating figure that may make us think of the beating wings of a butterfly (*papillon*) or 'prophet bird'; the insertion of a fugal gigue in the development seems to be a tribute to Clara's Trio in G minor. A sort of nocturne with a central agitato section, the *Ziemlich langsam* (Fairly slow) is to be numbered among the most beautiful expressive movements since Schubert. A *Rasch* (Fast) in C minor serves as a scherzo. The long violin melody in its first Trio is transformed in the finale, a rustic piece marked *Kräftig, mit Humor* (Vigorous, with humour) that reverts to the complex, humoresque-like structures of which Schumann was so fond. In the G minor episode, with its strongly dotted rhythms, he seems to be recalling the tragic ballad *Die beiden Grenadiere* after Heine, his soul brother in poetry, a native of Düsseldorf.

'The poet speaks': as ever . . .

JOHANNES BRAHMS

At the age of twenty, Johannes Brahms still had his whole musical future in front of him – even though he already had already produced his first masterpieces, in the shape of the three expansive piano sonatas. But in chamber music, as in the case of the symphony, his baptism of fire was still to come. If we disregard the Scherzo which he contributed in 1853 to a violin sonata conceived jointly with Robert Schumann and Albert Dietrich, his first venture into chamber music took place on ground which had at least been substantially marked out by Haydn and Beethoven, Mozart and Schumann: the piano trio. And just how high a standard Brahms set for himself right at the start is made clear by the case of the *Trio in A major op. posth*, which probably dates from shortly before his Piano Trio no.1, op.8. Although there are parallels with his first official effort in the genre, notable in terms of thematic formation (for example, it is the piano that states the opening

theme), Brahms immediately distanced himself from this four-movement trio and destroyed the autograph. It was only when the professor of music at Cologne University, Ernst Bücken, discovered an unattributed copy of it in 1924, and then had it played at the Rhenish Chamber Music Festival in 1925 as a 'a work by an unknown composer', that this 'sin of Brahms's youth' was re-habilitated – even though the facts surrounding its provenance were and still are so uncertain.

The genesis of the **Piano Trio in B major, op.8**, on the other hand, is extremely well documented: in January 1854 the first sketches were made, with almost boundless creative zest. In the opening Allegro con brio alone, Brahms set no fewer than five themes within a network of blissful melodies spread over some 500 bars; what is more, he further bolstered his teeming invention with a fugato in the recapitulation. Yet for all the youthful élan with which the flowing-maned Brahms had flung himself into these four movements, once the score was finished he seems to have to have adopted a critical stance with regard to this work too. He agreed only reluctantly to its publication in the same year, as he admitted in a letter to Clara Schumann: 'I should have liked to withhold the trio a little longer, for I would certainly have made some changes in it later.' Although the original version of the trio frequently appeared on concert programmes in the decades following its premiere in New York on 27 November 1855, it was only some forty years later that Brahms took advantage of a change of publishers, from Breitkopf & Härtel to Simrock, to make a thorough revision of a piece he said had been 'consigned to the cemetery'. In so doing, in 1891, he certainly bore in mind the remarks of Eduard Hanslick, who had written of the opening movement back in 1870: 'This movement might at least come to an end somewhat earlier, for example just before the fugato, the entry of which produces roughly the same effect as a schoolboy Latin quotation in an impassioned love poem.' At any rate, Brahms 'combed the unkempt youth's hair a bit', reducing the trio to about two-thirds of the original length, so that he said this op.8 could henceforth pass for his op.108. But despite the new concentration of its energies, the work lost none of its be-guiling enthusiasm, its nobility of character and its dancing insouciance. The first theme of the Allegro con brio, which Brahms took over unchanged from the original version, is stated by the piano as if lost in thought, before forming the basis of a dialogue with the cello, then a sonorous tutti with all three instruments. The ensuing Scherzo: Allegro molto consists of a pair of highly contrasted opposites, initially alternating rapidly between sharply etched and more evanescent motifs – until the appearance of a trio of folk-like gait, almost reminiscent of a Viennese waltz. The Adagio, on the other hand, is religious in atmosphere, characterised in particular by the solemn piano passages and the lyrical cello melody.

The concluding Allegro finally reveals Brahms as a composer unafraid of departing from convention. Instead of staking his all on open-hearted, radiant optimism, he subjects the movement to constant tension between restlessness and tranquillity, contradiction and hope-filled grandeur.

In the summer of 1880, twenty-six years after the composition of his first piano trio, Johannes Brahms simultaneously set to work on two more. While the work in E flat major remained a fragment and is now lost, the C major movement composed in Bad Ischl formed the initial material for the **Trio in C major, op.87**, completed in 1882. 'What a splendid work – how one motif always unfolds out of another!': this was Clara Schumann's jubilant reaction to the piece, even before it was premiered on 29 December 1882 with the composer at the piano. The entire thematic material is derived from the tune stated by the unison strings, from which angular rhythms and mysterious, melancholy *animato* episodes emerge to dis-appear once more. It is an interweaving metamorphosis of timbres that appears in the second movement, Andante con moto, in the form of a set of five variations on a Hungarian theme. After this interlude in the Puszta, the Scherzo transports us to the far North, where the contrasts between passages of eeriness and solemnity give the movement an atmospheric, unreal calm. The Allegro giocoso brings us boisterously back down to earth, exploding with a nervous energy due above all to the virtuoso piano writing. If Brahms showed in this trio, unlike the original version of his first published work in the genre, that he was capable of writing a work with not one note too many and not one stroke of inspiration too few, that im-pression is further strengthened by his Piano **Trio no.3 in C minor, op.101**, composed beside Lake Thun in Switzerland in the summer of 1886. Its first movement, Allegro energico, is a model of hard-hitting force and genuine sweep, which in the sub-sequent Presto non assai turns more to excitement than to serenity. And the tender Andante grazioso, inspired by Slavonic folklore, yields in the Allegro molto to a 'last dance' which, alongside the grimly overcast sonorities typical of the mature Brahms, shows how closely passion and the purest major-key joy are still linked even in his last years.

GUIDO FISCHER (Mendelssohn, Brahms),
BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY (Schumann)
Translation: Charles Johnston

TRIO WANDERER – **Selected Discography**

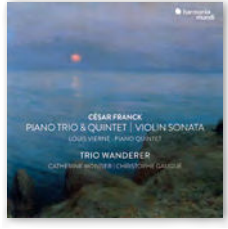
All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Triple Concerto Op.56
Gürzenich-Orchester Köln, dir. James Conlon
CD HMG 502131

JOHANNES BRAHMS
Piano Quartet op. 60
Piano Trio op. 8
With Christophe Gaugué, *viola*
CD HMC 902222

ANTONÍN DVOŘÁK
Piano Trios opp.65 & 90
CD HMM 932248

CÉSAR FRANCK
Piano Quintet & Trio no.1
Violin Sonata
LOUIS VIERNE
Piano Quintet
Catherine Montier, Christophe Gaugué
2 CD HMM 902318.19



JOSEPH HAYDN
Piano Trios nos. 39 & 43-45
CD HMG 501968

Piano Trios
Hob XV: 14 , 18, 21, 26 & 31
CD HMM 902321

SERGEI RACHMANINOFF
Piano Trios Nos.1 & 2.
GRIEG and J. SUK
CD HMM 902338

DMITRI SHOSTAKOVICH
Piano Trios Nos.1& 2.
AARON COPLAND
Trio Vitebsk
CD HMG 501825 DIGITAL ONLY

BEDRICH SMETANA
Piano Trio Op.15
FRANZ LISZT
Élegies, Tristia, La Lugubre gondola
CD HMC 902060

FRANZ SCHUBERT
Piano Trios op. 99 & 100
Sonatensatz D. 28
2 CD HMM 932002.03

PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY
Piano Trio Op.50
ANTON ARENSKY
Piano Trio No.1 Op.32
CD HMC 902161

harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles ℗ 2006, 2013, 2021 © 2025
Dates et lieux d'enregistrements :
Mendelssohn : 9-11 septembre 2006
Salle de Musique, La Chaux de Fonds (Suisse)
Prise de son, direction artistique et montage: Jean-Martial Golaz, Sound Arts
Schumann : 14-18 septembre et 19-22 octobre 2020
TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, Poitiers (France)
Réalisation : Hugues Deschaux
Brahms : 12-17 septembre 2005
La Chaux de Fonds, Salle de Musique
Direction artistique, prise de son et montage : Jean-Martial Golaz, Sound Arts
Photos Trio Wanderer : Jan Dyver
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi
Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com
triowanderer.fr

HMX 2904121.23