

**BRAHMS HORN
LIGETI TRIOS
MOZART
SCHUMANN**

CHANDOS



**MARTIN OWEN HORN
FRANCESCA DEGO VIOLIN
ALESSANDRO TAVERNA PIANO**



Photograph by Malcolm Crowthers / ArenaPAL

György Ligeti, London, September 1982

Johannes Brahms (1833 – 1897)

Trio, Op. 40 (1865) **28:44**

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
for Piano, Violin, and Horn

- | | | | |
|----------|-----|---|------|
| 1 | I | Andante – Poco più animato – Tempo I – Poco piu animato – Tempo I – Un poco animato poi a poi | 8:00 |
| 2 | II | Scherzo. Allegro – Molto meno Allegro – Scherzo da capo | 7:28 |
| 3 | III | Adagio mesto | 6:54 |
| 4 | IV | Finale. Allegro con brio | 6:21 |

György Ligeti (1923 – 2006)

Trio 'Hommage à Brahms' (1982) **22:37**

for Violin, Horn, and Piano

- | | | | |
|----------|-----|--|------|
| 5 | I | Andante con tenerezza – | 6:16 |
| 6 | II | Vivacissimo molto ritmico | 5:29 |
| 7 | III | Alla marcia – Più mosso – Subito Tempo I | 3:34 |
| 8 | IV | Lamento. Adagio | 7:17 |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Quintet, KV 407 (1782)

22:34

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

for Horn, Violin, Two Violas, and Cello

Arranged and edited for Horn, Violin, and Piano

by Ernst Naumann (1832 – 1910)

9

Allegro

9:05

10

Andante

9:23

11

Rondo. Allegro

4:06

Robert Schumann (1810 – 1856)



Duet (No. 3) from 'Phantasiestücke',

Op 88 (1842)

3:46

for Piano, Violin, and Cello

Performed with Horn

Frau Sophie Petersen geb. Petit in Altona zugeeignet

Langsam und mit Ausdruck

TT 77:59

Martin Owen horn

Francesca Dego violin

Alessandro Taverna piano

Mozart / Schumann / Brahms / Ligeti: Works for Horn Trio

Mozart: Horn Quintet in E flat major, KV 407, arranged for horn trio

It was Brahms who with his glorious Op. 40 (1865) effectively created the medium of the horn trio. But there was already a noble tradition of chamber music with horn, or horns, stemming from the time of Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), and continuing through Beethoven, Schubert, Schumann, and hosts of more minor figures. It was also quite common in the late eighteenth century for publishers to issue music, originally composed for relatively unusual ensembles, in arrangements for other forces – it made practical sense, particularly if one wanted to extend the appeal amongst amateur musicians. Mozart's KV 407, for instance, appeared early on in a version with a second cello substituted for the horn, and also in a still more radical adaptation for two each of clarinets, horns, and bassoons. In Mozart's original, the string quartet is itself unusual: just one violin, but two violas, and cello. This means that the violin tends to work more as an individual in the texture, and a lot of the more intimate musical dialogue, so essential to chamber music of the classical era, takes

place between the horn and the violin. So, an adaptation for Brahms's trio line-up can be made without seriously compromising Mozart's musical thoughts. Mozart himself would probably have approved, especially if he had lived to hear the skilful job done by Brahms's friend the composer and arranger Ernst Naumann (1832 – 1910).

Mozart wrote his Horn Quintet in 1782 for an old friend, the horn player and cheesemonger Joseph Leutgeb (1732 – 1811). Leutgeb was clearly an excellent player: when it comes to agility the horn part is as challenging as anything in Mozart's horn concertos, and Leutgeb would have had to be fully proficient in the technique of hand-stopping – pushing the hand higher up the bell in order to produce notes other than the fundamental natural harmonics, and doing so without distorting the tone quality too much. For all the brilliance of the horn writing, this is chamber music, not a horn concerto for reduced forces. As noted above, there is a good deal of lively or subtle instrumental dialogue, right from the start, and not just between horn and violin, but involving the other strings as well, and the only hint of a

virtuoso solo cadenza arrives at the high point of the finale. When it comes to melodic invention this is top-drawer Mozart, and one can see his ingenuity at work here, too: the finale's infectiously high-spirited rondo theme is in fact a close reworking of the lyrical theme that begins the *Andante*; but the theme in the finale sounds so fresh that it is easy to miss Mozart's deft craftsmanship here.

Schumann: Duet from 'Phantasiestücke', Op. 88, performed with horn

Robert Schumann (1810–1856) loved the horn, and he wrote beautifully for it, as can be heard in the deliciously romantic *Adagio und Allegro* for Horn and Piano, Op. 70, the oddly scored but very likeable *Andante und Variationen* for two pianos, two cellos, and horn (reworked as the piano duet, Op. 46), and most spectacularly in the thrilling *Concertstück* for four horns and orchestra, Op. 86. The *Phantasiestücke*, Op. 88 (1842), was composed for piano trio but, like the publishers of Mozart's time, Schumann had realised that potential sales of chamber music could be considerably increased if adaptations for other instruments could be included in the score and parts. The slow third movement is headed 'Duett', and it is unmistakably a love-duet for 'feminine'

violin and 'masculine' cello (Clara and Robert Schumann?), the piano providing a gently flowing accompaniment. Adapting the cello part for horn is easy enough, and it brings not only a beautifully contrasted voice to the exchanges, but a wealth of romantic, and particularly German romantic, associations. Again, it is not hard to imagine Schumann approving.

Brahms: Horn Trio in E flat major, Op. 40

But the work that, more than any other, distils the spirit of German romantic horn music is the Horn Trio by Johannes Brahms (1833–1897). For German writers and composers, the horn was the voice of the forests – those huge, shadowy, elemental spaces in which life-transforming encounters occur in German opera, poetry, and in so many classic German folk-tales (think of Red Riding Hood, and Hansel and Gretel). Brahms was not often given to dropping hints about 'meanings' in his instrumental works – or at least not in public; but he said the gently strolling theme that opens the first movement came to him while walking through woodland, and the movement as a whole could have been composed to illustrate that wonderful German word *Waldeinsamkeit* – the sense of solitude that comes uniquely in the depths of a forest. Like his mentor Schumann,

Brahms delights in the horn's associations with hunting, explored here in the exuberant second movement, a splendid demonstration of the kind of lively, dancing three-in-bar scherzo motion that Brahms found it difficult to recreate in his symphonies.

The reflectiveness of the first movement is not forgotten, however: as well as looking back, the Scherzo's slower, minor-key central section also prepares the ground emotionally for the wonderful slow movement, *Adagio mesto*, 'Slow and sad' – unlike Schumann, Brahms rarely gives such a direct expressive steer in his tempo headings. But even without that, it would be clear enough that this is a profoundly personal lament: according to Brahms's biographer Max Kalbeck, Brahms composed it as a memorial to his mother, who had died only a few months before he began work on the Horn Trio, and with whom Brahms had had an intense, if somewhat complicated relationship. At its heart comes a moment of captivating stillness, in which horn and violin foreshadow the jovial, galloping theme of the Finale, but in very different emotional terms.

Various German folksongs have been suggested as more or less plausible sources for this theme, as well as for others in the Horn Trio. But do they add much meaning or significance to what is, in itself, a remarkably suggestive piece of music poetry – apart, of

course, from the inevitable suggestion of a mother singing to her child? Grief and zest for life are plain for all to hear, as well as an understanding of and a love for the horn, an instrument which Brahms had learned from childhood, and apparently played particularly well in his youth. (So, another possible childhood association.) But it was the old, valveless 'hand horn' which Brahms mastered – the instrument which Germans, suggestively, sometimes call the *Waldhorn* (forest horn) – not the new instrument with valves which had proved so imaginatively liberating for Schumann in his *Concertstück*. Where Schumann was thrilled by the possibilities of the new horn, his protégé Johannes Brahms always viewed it with suspicion, preferring the old instrument's mellower voice – the modern horn, he said, sounded like a *Blechbratsche*, a 'brass viola', and he recommended using its venerable ancestor in performances of the Horn Trio. A good modern player, however, can capture a good deal of what Brahms thought lost, without having to dampen the tone to reach notes beyond those of the fundamental series.

Ligeti: Horn Trio 'Hommage à Brahms'

It is a measure of how beautifully, how archetypally Brahms's Horn Trio captures

the soul of the German romantic horn that the pianist Eckart Besch had only to mention it to the Hungarian composer György Ligeti (1923–2006) to set his imagination working instantly.

As soon as he pronounced the word 'horn',
somewhere inside my head I heard the
sound of a horn as if coming from a distant
forest in a fairytale, just as in a poem by
Eichendorff,

Ligeti recalled. Besch was hoping that Ligeti would compose a companion piece for Brahms's Trio. He did, and in the process he freed himself from a period of near creative paralysis which had followed the completion of his opera *Le Grand Macabre*, in 1977. The Trio, subtitled *Hommage à Brahms*, opened up a new phase in his development which, Ligeti asserted, should be described neither as modernist nor postmodernist. Its half-magical, half-desolate poetry may remind some literary listeners of the novelist Jorge Luis Borges's only half-playful suggestion (part inspiration for *Le Grand Macabre*) that the end of the world has already happened, and that we are living (if that is the word) in a bizarre echo-world beyond the end of history.

Whatever one's interpretation, the basic musical terms of Ligeti's Horn Trio are fairly clear. Dominating the first and (more subtly) the final movement of this four-movement

structure is a theme of a kind often described as a 'horn call', though it is introduced by the violin, not the horn. Beethoven uses just such a theme to spell out his motto 'Le-be-wohl', 'Farewell', in his Piano Sonata, Op. 81a, *Les Adieux*, but in Ligeti's Trio the harmonies are slightly distorted, which adds poignancy to music already marked *dolcissimo* (very sweetly) and *con tenerezza* (with tenderness). Metrically complex rhythms, discovered and developed from Bulgarian folk music by Ligeti's great compatriot Béla Bartók, dominate the increasingly crazed dance-like second movement. The basic pattern is eight rapid notes divided into a recurring 3 + 3 + 2, but Ligeti's writing is anything but constrained by this; in fact, the cross-rhythms become ever more complicated and dizzying, and as they do so the horn introduces some of the weirder-sounding higher 'partials' of the harmonic series, as though the music were being heard through an increasingly distorting filter. A savage, dislocating off-beat 'march' follows, then hush descends for the final movement, headed *Lamento* – though as in the case of Brahms's *mesto*, the mood speaks for itself. This time, in contrast to the Trio by Brahms, here grief does not yield ultimately to the exuberant love of life. As the climax builds, the melancholic 'Farewell' of the original

horn-call theme is transformed into almost hysterical keening figures. As for the ending, the marking *morendo al niente* – dying away to nothing – has never been more chillingly apt.

© 2024 Stephen Johnson

Regarded as one of Europe's leading horn players, **Martin Owen** appears as a soloist and chamber musician all around the world. He currently holds the position of principal horn at the BBC Symphony Orchestra, Britten Sinfonia, and Haffner Wind Ensemble, having served as principal horn of the Royal Philharmonic Orchestra and, on a temporary contract, as solo horn of the Berliner Philharmoniker. He has performed concertante works by Britten, Elliott Carter, Oliver Knussen, Messiaen, Mozart, Thea Musgrave, Schumann, Richard Strauss, and Weber with the BBC Philharmonic, BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Hallé, Britten Sinfonia, Aalborg Symfoniorkester, Bergen Philharmonic Orchestra, Trondheim Symphony Orchestra, Staatsphilharmonie Nürnberg, Ensemble Modern, Orquesta Nacional de España, George Enescu Philharmonic Orchestra, Bucharest, and New World Symphony, under conductors such as Jiří Bělohlávek, Martyn

Brabbins, Edward Gardner, Oliver Knussen, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo, David Robertson, Dalia Stasevska, Michael Tilson Thomas, and John Wilson. He has recorded concertos for many labels, and on Chandos Records is scheduled to feature as soloist in Ruth Gipps's Horn Concerto, also with the BBC Philharmonic. Martin Owen is a Fellow of the Royal Academy of Music, where he is Alfred Brain Professor of Horn, and is French horn tutor to the European Union Youth Orchestra. He has appeared on hundreds of film and television soundtracks, among them the Star Wars, Harry Potter, James Bond, and Pirates of the Caribbean franchises, as well as a plethora of Marvel movies! He lives in the Surrey Hills with his wife, Anna, a violinist.

Born in Lecco, Italy, to Italian and American parents, **Francesca DeGo** is celebrated for her sonorous tone, compelling interpretations, and flawless technique. She regularly appears with such major orchestras worldwide as the Philharmonia Orchestra, Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Gürzenich Orchester Köln, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Orchestra dell'Accademia

Nazionale di Santa Cecilia, in Rome, Orchestra Teatro Regio Torino, Orchestra Filarmonica della Fenice, in Venice, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Orquestra de la Comunitat Valenciana, National Symphony Orchestra, in Washington DC, Indianapolis Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, Auckland Philharmonia Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, in Paris, and Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. Her international career to date has allowed her to work alongside esteemed conductors such as Philippe Herreweghe, Fabio Luisi, Sir Roger Norrington, Daniele Rustioni, Dalia Stasevska, Krzysztof Urbański, and Xian Zhang. An outstanding collaborative artist, she thrives in chamber settings, having performed with Salvatore Accardo, Mahan Esfahani, Narek Hakhnazaryan, Jan Lisiecki, Mischa Maisky, Antonio Meneses, Shlomo Mintz, Daniel Müller-Schott, Francesco Piemontesi, Roman Simović, Kathryn Stott, and Alessandro Taverna, as well as her regular recital partner, the pianist Francesca Leonardi.

Having made her concerto début, in California, at the age of seven, performing Bach, Francesca Dego rose to prominence as the first Italian female prize-winner for nearly fifty years at the renowned Premio Paganini, in Genoa, where she received the Enrico

Costa award for having been the youngest finalist. Paganini and his *œuvre* have been a steady companion in her life since, and in 2019 she was invited to perform his First Violin Concerto on 'Il Cannone' at a special concert in Genoa, celebrating his anniversary. She has recorded the complete solo Caprices, and, together with the City of Birmingham Symphony Orchestra, Paganini's First Concerto coupled with the Violin Concerto by Wolf-Ferrari. She is a frequent contributor to specialist music magazines, penning a monthly column for *Suonare News* among others, and has written articles and opinion pieces in the British and international musical press. Francesca Dego has also published a book, issued by Arnoldo Mondadori Editori – *Tra le Note. Classica: 24 chiavi di lettura* – in which she explores how classical music can be listened to and better understood today. She plays a precious violin made by Francesco Ruggeri, in Cremona, in 1697.

Born in Venice, **Alessandro Taverna** studied with Laura Candiago Ferrari at the Scuola di Musica Santa Cecilia, in Portogruaro, and with Franco Scala at the Accademia Internazionale di Imola. He then specialised with Sergio Perticaroli at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in Rome, William Grant Naboré at the Accademia Internazionale

del Pianoforte Lago di Como, and Arie Vardi at the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. He established his international career by winning major prizes at the Minnesota International Piano-e-Competition, London International Piano Competition, Leeds International Piano Competition, and Ferruccio Busoni International Piano Competition. Since then, he has performed in some of the most important concert venues, including Teatro alla Scala, Milan, Teatro San Carlo, Naples, Teatro La Fenice, Venice, Wiener Musikverein, Wigmore Hall and Royal Festival Hall, London, Konzerthaus Berlin, Gasteig München, Bridgewater Hall, Manchester, Liverpool Philharmonic Hall, Morton H. Meyerson Symphony Center, Dallas, DR Koncerthuset, Copenhagen, and Tokyo Metropolitan Theatre. Under distinguished conductors such as Carlo Boccadoro, Roland Böer, Riccardo Chailly, Myung-whun Chung, Thierry Fischer, Claus Peter Flor, Hartmut Haenchen, Daniel Harding, Fabio Luisi, Lorin Maazel, Michele Mariotti, Ryan McAdams, Gianandrea Noseda,

Donato Renzetti, Daniele Rustioni, Yutaka Sado, and Joshua Weilerstein, he has played with such prestigious ensembles as the Orchestra Filarmonica della Scala, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, and all the major Italian orchestras, the Münchner Philharmoniker, Royal Philharmonic Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, Minnesota Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, NHK Symphony Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra, George Enescu Philharmonic Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, and Malta Philharmonic Orchestra. Alessandro Taverna teaches at the Accademia Internazionale di Imola 'Incontri con il Maestro' and at the Conservatorio Statale di Musica 'Cesare Pollini', in Padua. The Italian President, Giorgio Napolitano, awarded him the 'Premio Presidente della Repubblica' in 2012 for his artistic achievements and international career. In April 2021, he was appointed Artistic Director of the Festival Internazionale di Musica di Portogruaro.



Daide Cerati Fotografia

Martin Owen

Mozart / Schumann / Brahms / Ligeti: Werke für Horntrio

Mozart: Trio in Es, nach dem Hornquintett KV 407

Es war Brahms, der mit seinem glorreichen Horntrio op. 40 (1865) effektiv die Gattung schuf, ausgehend von einer edlen Tradition der Kammermusik mit Hornstimmen, die sich aus der Zeit von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) über Beethoven, Schubert, Schumann und viele weniger namhafte Komponisten fortgesetzt hatte. Im späten achtzehnten Jahrhundert war es auch durchaus üblich, dass Verlage gelegentlich Werke, die ursprünglich für relativ ungewöhnliche Ensembles komponiert waren, in anderen Besetzungen herausgaben – ein kommerziell sinnvoller Schritt, weil derart vereinfachte Kompositionen dann auch an Amateurmusiker absetzbar waren. Beispielsweise erschien Mozarts KV 407 schon früh in einer Fassung mit einem zweiten Cello anstelle des Horns und auch in einer noch radikaleren Bearbeitung für je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte. In Mozarts Original ist auch das Streichquartett an sich ungewöhnlich: nur eine Violine, aber zwei Bratschen und Cello. Das bedeutet, dass die Violine dazu neigt, eigenständiger

in der Textur aufzutreten, und viel von dem intimeren musikalischen Dialog, der für die Kammermusik der klassischen Ära so wichtig ist, zwischen Horn und Violine abläuft. Man darf also eine Neufassung in der Triobesetzung von Brahms vornehmen, ohne die musikalischen Überlegungen Mozarts ernsthaft zu kompromittieren. Zudem dürfte Mozart wohl auch selbst keine Einwände erhoben haben, wenn er die geschickte Behandlung durch den mit Brahms befreundeten Komponisten und Arrangeur Ernst Naumann (1832–1910) erlebt hätte.

Mozart schrieb sein Hornquintett 1782 für einen alten Freund, den Hornisten Joseph Leutgeb (1732–1811). Leutgeb war eindeutig ein exzellenter Interpret: Im Hinblick auf die Beweglichkeit steht der Hornpart des Ensembles den Hornkonzerten Mozarts an Verwicktheit um nichts nach, und Leutgeb muss die Stopftechnik – wobei der Trichter mit der Hand verschieden weit verschlossen (gestopft) wird, um eine Tonhöhenänderung der Naturtöne zu bewirken, ohne die Klangfarbe zu sehr zu verzerren – gründlich beherrscht haben. Bei aller Brillanz des Hornsatzes handelt es sich hier um Kammermusik, nicht um ein

Hornkonzert für reduzierte Klangkörper. Wie bereits erwähnt, gibt es von Anfang an viel lebhaftere oder subtile Instrumentaldialoge, und zwar nicht nur zwischen Horn und Violine, sondern auch mit den anderen Streichern, und der einzige Hauch einer virtuosen Solokadenz kommt auf dem Höhepunkt des Finales. Auch in der melodischen Invention ist dies Mozart der Extraklasse, und man sieht seinen Einfallsreichtum am Werk: Das mitreißend übermütige Rondo-Thema des Finales ist eigentlich eine treue Bearbeitung des lyrischen Themas, mit dem das *Andante* beginnt, aber das Finalthema klingt so frisch, dass uns Mozarts gewandte Kunstfertigkeit leicht entgeht.

Schumann: Duett aus den Phantasie-Stücken op. 88, mit Horn gespielt

Robert Schumann (1810 – 1856) liebte das Horn und hatte in solchen Werken eine glückliche Hand, wie das herrlich romantische *Adagio und Allegro* für Horn und Klavier op. 70, das ungewöhnlich besetzte, aber lebenswerte *Andante und Variationen* für zwei Klaviere, zwei Cellos und Horn (auch zum Klavierduett op. 46 umgearbeitet) und am spektakulärsten das mitreißende *Concertstück* für vier Hörner und Orchester op. 86 beweisen. Die *Phantasiestücke* op. 88 (1842) entstanden ursprünglich für Klaviertrio, aber wie die

Verleger zu Mozarts Zeit hatte Schumann erkannt, dass sich die Verkaufschancen von Kammermusik beträchtlich steigern ließen, wenn auch Bearbeitungen für andere Instrumente angeboten werden konnten. Der langsame dritte Satz trägt die Überschrift "Duett" und ist unverkennbar ein Liebesduett für "weibliche" Violine und "männliches" Cello (Clara und Robert Schumann?), wobei das Klavier eine sanft fließende Begleitung beisteuert. Die Umbesetzung des Celloparts für Horn bietet sich an und bringt nicht nur eine wunderbar kontrastreiche Stimme in den Austausch ein, sondern auch eine Fülle von romantischen, insbesondere deutsch-romantischen Assoziationen. Auch hier kann man sich leicht vorstellen, dass der Komponist zustimmen würde.

Brahms: Horntrio Es-Dur op. 40

Aber das Werk, das wie kein anderes den Geist der deutschen romantischen Hornmusik destilliert, ist das Horntrio von Johannes Brahms (1833 – 1897). Für deutsche Schriftsteller und Komponisten war das Horn die Stimme der Wälder – jener riesigen, schattenhaften, elementaren Räume, in denen sich in der deutschen Oper, Lyrik und so vielen klassischen deutschen Volksmärchen (man denke an Rotkäppchen oder Hänsel und Gretel) lebensverändernde

Begegnungen ereignen. Brahms gab nicht oft Hinweise auf "Bedeutungen" in seinen Instrumentalwerken – oder zumindest nicht öffentlich; aber wie er selbst erklärte, war ihm das gemächlich wandelnde Thema, das den ersten Satz eröffnet, bei einem Waldspaziergang in den Sinn gekommen, und der ganze Satz hätte komponiert worden sein, um die Bedeutung des wunderbaren deutschen Begriffs *Waldeinsamkeit* zu vermitteln – das Gefühl des verklärten Alleinseins, das einzigartig in den Tiefen eines Waldes aufkommt. Ebenso wie sein Mentor Schumann genießt Brahms die Assoziationen des Horns mit der Jagd, hier erforscht im überschwänglichen zweiten Satz, einer großartigen Demonstration jener lebhaften, tänzerischen Scherzo-Bewegung im Dreiertakt, mit der sich Brahms in seinen Sinfonien so schwertat.

Die Nachdenklichkeit des ersten Satzes wird jedoch nicht vergessen: Der langsamere, mollfarbene Mittelteil des Scherzos blickt nicht nur zurück, sondern bereitet auch emotional den Boden für den wunderbaren langsamen Satz, das *Adagio mesto*, "Langsam und traurig". Im Gegensatz zu Schumann ist Brahms in seinen Tempoanweisungen nur selten so direkt und ausdrucksvoll. Aber auch sonst wäre klar, dass es sich um ein zutiefst persönliches Klagelied handelt: Dem

Biografen Max Kalbeck zufolge komponierte Brahms hier einen Trauergesang auf den Tod seiner Mutter, die nur wenige Monate vor Beginn seiner Beschäftigung mit dem Horntrio gestorben war und zu der Brahms ein intensives, etwas kompliziertes Verhältnis hatte. Im Zentrum steht ein Moment fesselnder Stille, in dem Horn und Violine in sehr unterschiedlicher emotionaler Hinsicht das heitere, galoppierende Finalthema vorwegnehmen.

Verschiedene deutsche Volkslieder wurden als mehr oder weniger plausible Quellen für dieses Thema und andere im Horntrio verarbeitete Bezüge nahegelegt. Aber verleihen sie dem, was an sich schon ein bemerkenswert suggestives Stück Musikpoesie ist, viel Bedeutung oder Signifikanz – abgesehen natürlich von der unvermeidbaren Vorstellung einer Mutter, die ihrem Kind vorsingt? Trauer und Lebensfreude sind für alle deutlich hörbar, ebenso wie der Einblick und die Liebe zum Horn, einem Instrument, das Brahms von Kindheit an gelernt und in seiner Jugend offenbar besonders gut beherrscht hatte. (Also eine weitere mögliche Assoziation.) Aber es war das traditionelle, auch als Waldhorn bekannte ventillose Naturhorn, das Brahms erlernt hatte, und nicht das neue Instrument mit Ventilen, das sich für Schumann in seinem

Conzertstück als so phantasievoll befreiend erwiesen hatte. Während Schumann von den Möglichkeiten des neuen Horns begeistert war, betrachtete sein Protegé Johannes Brahms es stets mit Argwohn und bevorzugte die weichere Stimme des alten Instruments – das moderne Horn, sagte er, klinge wie eine Blechbratsche, und er empfahl, bei Aufführungen seines Horntrios das altehrwürdige Naturhorn einzusetzen. Ein guter Ventilhornist kann jedoch viel von dem erzeugen, was Brahms verloren glaubte, ohne für Noten über der Naturtonreihe den Klang dämpfen zu müssen.

Ligeti: Horntrio "Hommage à Brahms"

Es ist ein Maß dafür, wie schön, wie archetypisch Brahms in seinem Horntrio die Seele des deutschen romantischen Horns einfängt, dass der Pianist Eckart Besch es dem ungarischen Komponisten György Ligeti (1923 – 2006) nur zu erwähnen brauchte, um seine Fantasie sofort in Gang zu setzen.

Sobald er das Wort "Horn" aussprach,
hörte ich irgendwo in meinem Kopf den
Klang eines Horns, als käme es aus einem
fernen Märchenwald, ganz so wie in einem
Gedicht von Eichendorff,

erinnerte sich Ligeti. Besch hoffte, dass Ligeti ein Pendant zu Brahms' Trio komponieren würde. Er tat es – und befreite sich dabei aus

einer Phase kreativer Hemmung, die auf den Abschluss seiner Oper *Le Grand Macabre* im Jahr 1977 folgte. Das Trio mit dem Untertitel *Hommage à Brahms* eröffnete ein neues Stadium seiner Entwicklung, das – so Ligeti – weder als Moderne noch als Postmoderne bezeichnet werden sollte. Seine halb magische, halb trostlose Lyrik (teils Inspiration für *Le Grand Macabre*) mag einige literarische Zuhörer an die nicht unbedingt spielerische Erklärung des Schriftstellers Jorge Luis Borges erinnern, dass das Ende der Welt bereits hinter uns liegt und wir in einer bizarren Echowelt nach dem Ende der Geschichte leben (wenn man das so nennen kann).

Gleich welcher Interpretation man zuneigt, die musikalischen Grundbegriffe von Ligetis Horntrio sind ziemlich klar. Den ersten und (subtileren) letzten Satz dieser viersätzigen Struktur dominiert ein Thema, das oft als "Hornruf" bezeichnet wird, obwohl es von der Violine und nicht vom Horn eingeführt wird. Beethoven verwendet genau ein solches Thema, um in der Klaviersonate op. 81a *Les Adieux* das Motto "Le-be-wohl" auszudrücken, aber in Ligetis Trio sind die Harmonien leicht verzerrt, was der Musik, die bereits unter den Anweisungen *dolcissimo* (sehr süß) und *con tenerezza* (mit Zärtlichkeit) steht, noch mehr Schmerzlichkeit verleiht. Metrisch komplexe

Rhythmen, die Ligeti's großer Landsmann Béla Bartók der bulgarischen Volksmusik entnommen und entwickelt hat, dominieren den zunehmend wilden, tänzerischen zweiten Satz. Das Grundschema besteht aus acht schnellen Tönen, die wiederkehrend 3 + 3 + 2 unterteilt sind, aber Ligeti ist dadurch alles andere als eingeschränkt; tatsächlich werden die Kreuzrhythmen immer komplizierter und schwindelerregender, während das Horn einige der seltsamer klingenden höheren Teiltöne der Obertonreihe einführt, so als ob die Musik durch einen immer stärker verzerrenden Filter gehört würde. Es folgt ein wilder, eigensinniger "Marsch", bevor sich Stille für den letzten

Satz senkt, der *Lamento* überschrieben ist – obwohl die Stimmung wie im Fall von Brahms' *Mesto* für sich selbst spricht. Anders als beim Trio von Brahms weicht hier die Trauer letzten Endes jedoch nicht der überschwänglichen Lebenslust. Während sich die Entwicklung zu einem Höhepunkt steigert, verwandelt sich das melancholische "Lebewohl" des ursprünglichen Hornruf-Themas in fast hysterische, wehklagende Figuren. Was nun das Ende anbelangt, so war die Anweisung *morendo al niente* – zu nichts vergehen – noch nie so erschreckend angemessen wie heute.

© 2024 Stephen Johnson
Übersetzung: Andreas Klatt



Davide Cerati Fotografia

Francesca Deگو

Mozart / Schumann / Brahms / Ligeti: Œuvres pour trio avec cor

Mozart: Quintette pour cor et cordes en mi bémol majeur, KV 407, arrangé pour trio avec cor

C'est Brahms qui, avec son magnifique opus 40 (1865), créa véritablement le trio avec cor, mais il existait déjà une noble tradition de musique de chambre avec un ou plusieurs cors, datant de l'époque de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), qui s'est poursuivie avec Beethoven, Schubert, Schumann et de nombreux compositeurs moins connus. Il était aussi très courant à la fin du dix-huitième siècle que des éditeurs publient de la musique composée originellement pour des ensembles assez inhabituels dans des arrangements pour d'autres formations - cela se justifiait, surtout si on voulait ainsi susciter davantage l'intérêt des musiciens amateurs. La pièce KV 407 de Mozart, par exemple, fut publiée plus tôt dans une version avec un second violoncelle remplaçant le cor, ainsi que dans une adaptation plus radicale encore pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons. Dans la pièce originale de Mozart, le quatuor à cordes est lui-même inhabituel: un seul violon, mais deux altos et un violoncelle.

De ce fait, le violon tend à intervenir plus comme une voix individuelle dans la texture musicale, et une grande partie des nombreux dialogues musicaux plus intimes, si essentiels dans la musique de chambre de l'ère classique, se déroulent entre le cor et le violon. Et donc une adaptation pour le trio tel que le conçoit Brahms peut être faite sans porter atteinte sérieusement à la pensée musicale de Mozart. D'ailleurs Mozart lui-même aurait probablement approuvé ce choix, spécialement s'il avait vécu assez longtemps pour entendre avec quelle habileté le compositeur et arrangeur Ernst Naumann (1832 - 1910), ami de Brahms, avait travaillé.

Mozart écrivit son Quintette avec cor en 1782 pour un vieil ami, le corniste et maître fromager Joseph Leutgeb (1732 - 1811). Leutgeb était de toute évidence un excellent instrumentiste: en termes d'agilité, la partie du corniste est aussi exigeante que dans les concertos de Mozart, et Leutgeb devait maîtriser parfaitement la technique des sons bouchés - qui consiste à placer la main plus haut dans le pavillon afin de produire des notes autres que les harmoniques naturelles fondamentales, sans trop déformer la qualité

du son. Malgré tout l'éclat de l'écriture pour cor, cela reste de la musique de chambre, et ce n'est pas un concerto pour cor avec des effectifs réduits. Comme souligné plus haut, il y a dès le début beaucoup de dialogues instrumentaux vifs et subtils, et pas seulement entre le cor et le violon, mais avec les autres cordes aussi, et la seule allusion à une cadence solo tout en virtuosité arrive au point culminant du finale. En termes d'invention mélodique, Mozart est ici à son sommet, et toute son ingéniosité est à l'œuvre aussi; le thème en forme de rondo du finale, d'une vivacité contagieuse, est en fait une refonte assez fidèle du thème lyrique du début de l'*Andante*, mais le thème dans le finale est d'une telle fraîcheur qu'il est facile ici de passer à côté de l'habile savoir-faire de Mozart.

Schumann: Duo tirés des "Phantasiestücke", op. 88, exécutés avec cor

Robert Schumann (1810 - 1856) adorait le cor et composait merveilleusement pour cet instrument, comme on l'entend dans l'*Adagio und Allegro* pour cor et piano, op. 70, délicieusement romantique, l'*Andante und Variationen* pour deux pianos, deux violoncelles et cor (remanié pour devenir le duo pour piano, op. 46) étrangement orchestré et cependant plaisant, et surtout dans le

spectaculaire *Concertstück* pour quatre cors et orchestre, op. 86. Les *Phantasiestücke*, op. 88 (1842), furent composés pour trio avec piano, mais comme les éditeurs du temps de Mozart, Schumann avait réalisé que les ventes potentielles de musique de chambre pouvaient considérablement augmenter si des adaptations pour d'autres instruments étaient incluses dans la partition et les parties instrumentales. Le troisième mouvement, lent, est intitulé "Duett" et c'est indubitablement un duo amoureux pour le violon, l'élément féminin, et le violoncelle, l'élément masculin (s'agit-il de Clara et Robert Schumann?), le piano assurant un accompagnement délicatement fluide. Adapter la partie violoncelle pour cor est assez facile et cela ajoute non seulement une voix magnifiquement contrastée aux échanges, mais aussi une richesse d'associations romantiques, et particulièrement romantiques allemandes. Encore une fois, il n'est pas difficile d'imaginer que Schumann ait approuvé cela.

Brahms: Trio pour cor, violon et piano en mi bémol majeur, op. 40

Mais l'œuvre qui plus que tout autre distille l'esprit de la musique romantique pour cor en Allemagne est le Trio pour cor, violon et piano de Johannes Brahms (1833 - 1897).

Pour les écrivains et compositeurs allemands, le cor était la voix des forêts – ces immenses espaces ancestraux ombragés où se font, dans l'opéra, la poésie et tant de contes populaires allemands classiques (Le Petit Chaperon rouge et *Hänsel und Gretel*), des rencontres qui changent le cours de l'existence. Brahms ne faisait pas souvent allusion à des "significations" particulières dans ses œuvres instrumentales – ou du moins pas en public. Mais il dit que le thème évoquant une promenade paisible au début du premier mouvement lui vint lorsqu'il arpentaient les bois, et le mouvement dans son ensemble aurait pu être composé pour illustrer ce merveilleux concept allemand *Waldeinsamkeit* – le sentiment de solitude qui ne surgit que dans les profondeurs de la forêt. Comme son mentor Schumann, Brahms aime les associations du cor avec la chasse, explorées ici dans l'exubérant deuxième mouvement, une splendide démonstration du type de scherzo à trois temps, vif et dansant, que Brahms trouvait difficile à recréer dans ses symphonies.

Le climat de réflexion du premier mouvement n'est pas oublié cependant; outre ce regard en arrière, la section centrale du Scherzo, plus lente et en mineur, prépare aussi le terrain, émotionnellement, pour le superbe mouvement lent, *Adagio mesto*, "Lent

et triste" – contrairement à Schumann, Brahms ajoute rarement une indication d'expressivité aussi éloquente à ses annotations de tempo. Mais même sans cela, il est clair qu'il s'agit d'une lamentation profondément personnelle: selon le biographe de Brahms Max Kalbeck, Brahms la composa en mémoire de sa mère – décédée quelques mois avant qu'il ne commence à travailler au Trio avec cor – avec laquelle Brahms avait entretenu une relation intense bien qu'un peu complexe. Au cœur de la pièce s'installe un moment de quiétude prenant pendant lequel le cor et le violon annoncent le thème jovial, galopant du Finale, mais en termes émotionnels très différents.

Diverses mélodies folkloriques allemandes ont été citées comme sources plus ou moins plausibles de ce thème, ainsi que d'autres, dans le Trio avec cor. Mais ajoutent-elles beaucoup de sens ou de signification à ce qui est, en soi, un morceau de poésie musicale remarquablement suggestif – à part bien sûr l'incontournable image d'une mère chantant à son enfant? Chagrin et joie de vivre n'échappent à aucun auditeur, ni la compréhension qu'avait Brahms du cor et l'amour qu'il portait à cet instrument dont il avait appris à jouer dans son enfance et qu'il maîtrisait particulièrement bien dans sa jeunesse (une autre association possible avec l'enfance). Mais c'est l'ancien "cor à main" sans

pistons que maîtrisait Brahms – l'instrument que les Allemands appellent parfois, de manière suggestive, le *Waldhorn* (cor de la forêt) – pas le nouvel instrument avec pistons, qui se révéla si libérateur pour l'imagination de Schumann dans son *Concertstück*. Alors que Schumann était enthousiasmé par les possibilités du nouveau cor, son protégé Johannes Brahms ne cessait de le regarder avec suspicion, préférant la voix plus douce de l'ancien instrument – le cor moderne, disait-il, sonnait comme une *Blechbratsche*, un "alto en cuivre", et il recommandait d'utiliser son vénérable ancêtre lors des productions du Trio pour cor, violon et piano. Un bon musicien moderne peut toutefois capturer une bonne partie de ce que Brahms pensait perdu, sans avoir à étouffer le son pour atteindre des notes au-delà de celles de la série fondamentale.

**Ligeti: Trio pour cor, violon et piano
"Hommage à Brahms"**

Que le pianiste Eckart Besch n'eut qu'à évoquer le cor en parlant au compositeur hongrois György Ligeti (1923 – 2006) pour qu'il mette en marche instantanément son imagination est révélateur de la manière superbe et archétypique avec laquelle le Trio pour cor, violon et piano de Brahms reflète l'âme du cor romantique allemand.

Dès qu'il prononça le mot "cor", j'entendis
quelque part en moi, le son d'un cor venant
d'une forêt lointaine dans un conte de fées,
juste comme dans un poème d'Eichendorff,

se souvint Ligeti. Besch espérait que Ligeti compose une pièce d'accompagnement pour le Trio de Brahms. Il le fit, et dans la foulée, il prit ses distances par rapport à une période de quasi-paralysie créative qui avait suivi l'achèvement de son opéra *Le Grand Macabre*, en 1977. Le Trio, sous-titré *Hommage à Brahms*, marqua le début d'une étape nouvelle dans son développement qui, affirmait Ligeti, ne peut être qualifiée ni de moderniste, ni de postmoderniste. Sa poésie à demi-magique, à demi-désolée peut rappeler à certains auditeurs littéraires ce que prétend d'une manière qui n'est qu'à moitié ludique le romancier Jorge Luis Borges (qui inspira en partie *Le Grand Macabre*) à savoir que la fin du monde a déjà eu lieu, et que nous vivons (si c'est le mot) dans un univers étrange, qui y fait écho, au-delà de la fin de l'histoire.

Quelle que soit l'interprétation qu'on en fait, les termes musicaux de base du Trio de Ligeti sont assez clairs. Dominant le premier et (plus subtilement) le mouvement final de cette œuvre en quatre mouvements, il y a un thème d'un genre souvent décrit comme un "appel de cor", bien qu'il soit introduit par le violon et non par le cor. Beethoven utilise

un thème de ce type pour "épeler" sa devise "Le-be-wohl", "Adieu", dans sa Sonate pour piano, op. 81a, *Les Adieux*, mais dans le Trio de Ligeti les harmonies sont légèrement déformées, ce qui ajoute de l'émotion à une musique déjà annotée *dolcissimo* (très doucement) et *con tenerezza* (avec tendresse). Des rythmes métriquement complexes, découverts dans la musique folklorique bulgare par Béla Bartók, le célèbre compatriote de Ligeti, et développés par lui ensuite, dominent le deuxième mouvement de plus en plus frénétique, à l'allure de danse. Le motif de base consiste en huit notes rapides divisées en un 3 + 3 + 2 récurrent, mais l'écriture de Ligeti n'en subit nulle contrainte; en fait les rythmes croisés deviennent de plus en plus compliqués et étourdissants, et ce faisant, le cor introduit certains "partiels" de rang supérieur

comptant parmi les plus étranges de la série harmonique, comme si la musique était entendue au travers d'un filtre de plus en plus distordant. Il y a alors une "marche" sauvage et désarticulée à contretemps, suivie d'un silence avant le dernier mouvement, intitulé *Lamento* – bien que comme dans le cas du *mesto* de Brahms, le climat parle de lui-même. Cette fois, contrairement au Trio de Brahms, le chagrin ne cède nullement le pas à l'amour exubérant de la vie. Au fur et à mesure que se construit le climax, l'"Adieu" mélancolique du thème original de l'appel du cor se transforme en figures pétulantes presque hystériques. Quant à la conclusion, l'annotation *morendo al niente* – s'éteindre dans le néant – n'a jamais été d'une congruence aussi glaçante.

© 2024 Stephen Johnson

Traduction: Marie-Françoise de Meeüs



Davide Cerati Fotografia

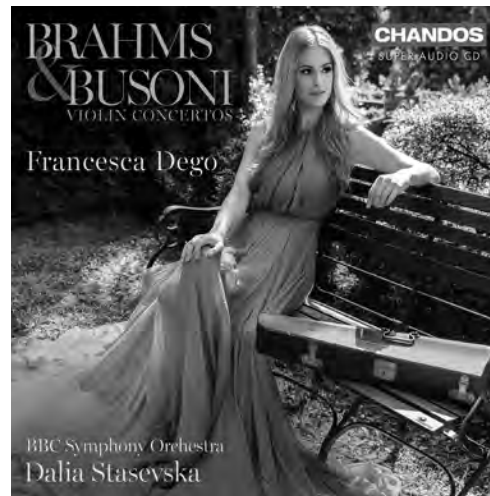
Alessandro Taverna

Also available



Strauss · Schumann · Weber
Works for Horn and Orchestra
CHAN 20168

Also available



Brahms · Busoni
Violin Concertos
CHSA 5333



The musicians during the recording sessions

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

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

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

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

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrators Sue Shortridge and Karen Marchlik

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 30 May – 1 June 2023

Front cover Photograph of Martin Owen, Francesca Deگو, and Alessandro Taverna by

Davide Cerati Fotografia

Inner Inlay Photograph of Martin Owen, Francesca Deگو, and Alessandro Taverna by

Davide Cerati Fotografia

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Edition Peters, Leipzig (Brahms), Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz (Ligeti),
Breitkopf & Härtel KG, Wiesbaden (Mozart/Naumann), Breitkopf & Härtel, Leipzig (Schumann)

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Alexander James

Francesca DeGo, Alessandro Taverna, and Martin Owen during the recording sessions

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

1-4 **Trio, Op. 40** (1865) 28:44
 in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
 for Piano, Violin, and Horn

GYÖRGY LIGETI (1923 – 2006)

5-8 **Trio 'Hommage à Brahms'** (1982) 22:37
 for Violin, Horn, and Piano

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

9-11 **Quintet, KV 407** (1782) 22:34
 in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
 for Horn, Violin, Two Violas, and Cello
 Arranged and edited for Horn, Violin, and Piano
 by Ernst Naumann (1832 – 1910)

ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856)

12 **Duet (No. 3) from 'Phantasiestücke', Op. 88** (1842) 3:46
 for Piano, Violin, and Cello
 Performed with Horn

TT 77:59

MARTIN OWEN horn
 FRANCESCA DEGO violin
 ALESSANDRO TAVERNA piano