

LIVE IN BERLIN

TRIO GASPARD

Jonian Ilias Kadesha

Vashti Hunter

Nicholas Rimmer

HAYDN · ZIMMERMANN · SCHUBERT



LIVE IN BERLIN

TRIO GASPARD

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Klaviertrio Nr. 44 E-Dur /

Piano Trio No. 44, in E Major Hob. XV:28 (1797)

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | I Allegro moderato | 07:24 |
| 2 | II Allegretto | 03:18 |
| 3 | III Finale. Allegro | 04:56 |
| 4 | <i>Beifall / Applause</i> | 00:35 |

BERND ALOIS ZIMMERMANN (1918-1970)

Présence, Ballet blanc en cinq scènes (1961)

für Klaviertrio und Sprecher /

for Piano Trio and Speaker

- | | | |
|----|--|-------|
| 5 | 1 ^{ère} scène, introduction et pas d'action
(Don Quichote) | 04:10 |
| 6 | 2 ^{ième} scène, pas de deux
(Don Quichote et Ubu) | 03:22 |
| 7 | 3 ^{ième} scène, solo (pas d'Ubu) | 05:29 |
| 8 | 4 ^{ième} scène, pas de deux
(Molly Bloom et Don Quichote) | 05:44 |
| 9 | 5 ^{ième} scène, pas d'action et finale
(Molly Bloom) | 10:12 |
| 10 | <i>Beifall / Applause</i> | 00:37 |

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Klaviertrio Es-Dur /

Piano Trio in E flat Major, Op. 100 D 929

- | | | |
|----|----------------------------------|-------|
| 11 | I Allegro | 15:55 |
| 12 | II Andante con moto | 09:18 |
| 13 | III Scherzando. Allegro moderato | 06:54 |
| 14 | IV Allegro moderato | 15:36 |
| 15 | <i>Beifall / Applause</i> | 00:50 |

Total Time 94:46

JONIAN ILIAS KADESHA Violin

VASHTI HUNTER Cello

NICHOLAS RIMMER Piano



Live Recording Location: V 2018, Pierre Boulez Saal, Berlin
Executive Producer: Stefan Lang
Recording Producer & Editing & Mastering: Wolfram Nehls
Recording Engineer: Christian Fischer · Steinway D
Recording Technicians: Xago Klame & Sebastian Sánchez
Verlag / Publisher:
Henle (Haydn); Schott (Zimmermann); Bärenreiter (Schubert)

© 2018 Deutschlandradio / Avi-Service for music
© 2020 Avi-Service for music, Cologne/Germany
42 6008553960 4 · All rights reserved · STEREO
DDD · LC 15080 · GEMA · Made in Germany
Design: www.BABELgum.de · Fotos: © Andrej Grilc
www.avi-music.de · www.deutschlandradio.de
www.triogaspard.com

Trio Gaspard would like to thank the following people, without whom this recording would not have been possible:
Kirsten Dawes (Boulez Saal) and Stefan Lang (Deutschlandradio) for inviting us to Berlin and for being open to our programme;
Luka Fritsch for inspiring us with her dance; Bernhard Kontarsky for his invaluable advice on ‚Bazi‘; and Hatto Beyerle and Johannes Meissl for their invaluable musical guidance over the last ten years.



SPLITTERNDES EIS, ZÜRNENDE HIMMELSCHEINUNG

Klaviertrios von Haydn, Zimmermann und Schubert

Joseph Haydn epochale Bedeutung für Symphonie und Streichquartett ist seit langem anerkannt, doch wenn die Rede auf seine Klaviertrios kommt, lebt manchmal noch das alte Vorurteil vom harmlos-zopfigen „Papa Haydn“ auf. Man vergleicht seine Trios mit denen Ludwig van Beethovens und stößt auf einen wesentlichen Unterschied: In den Werken des älteren Komponisten dominiert eindeutig das Klavier. Die Geige verdoppelt in Haydns frühen Trios oft nur die Diskantstimme des Tasteninstrumentes – von gelegentlichen kontrapunktischen Passagen oder antwortenden Phrasen einmal abgesehen. Für diese Kompositionsweise gab es einen guten Grund: Heute ist ein einzelnes Streichinstrument stets in Gefahr, durch den massiven Klang des modernen Flügels übertönt zu werden. Zu Haydns Zeit verhielt es sich dagegen fast umgekehrt, und so schien es sinnvoll, die Basslinien des Klaviers oder Cembalos durch ein Cello nachzuzeichnen und den Diskant durch eine Geige zu beleben. Wer bereit ist, die spätere Entwicklung der Gattung auszublenden und sich statt dessen auf Haydns eigene Musik einzulassen, dem bieten die Trios eine wahre Fundgrube reicher Harmonien und unerwartet, geradezu dramatischer Kontraste.

Haydns späte Klaviertrios stehen im Zusammenhang mit seinem zweiten Englandsaufenthalt: Zwischen 1794 und 1797 erschienen die zwölf Stücke Hob. XV:18 bis 29 in vier Dreiergruppen in London. Die letzte dieser Gruppen, mit dem E-Dur-Werk des vorliegenden Programms, widmete der Komponist Therese Jansen Bartolozzi. Die vermutlich aus Aachen stammende Musikerin hatte sich in London niedergelassen, um bei Muzio Clementi zu studieren, und sie wurde bald selbst eine der gefragtesten Klavierlehrerinnen der Stadt. Haydn lernte sie 1794 kennen – gut genug, um im folgenden Jahr bei ihrer Hochzeit mit einem italienischen Kunsthändler als Trauzeuge zu fungieren. Therese Jansen Bartolozzi muss eine bemerkenswerte Pianistin gewesen sein, denn die ihr gewidmeten Werke weisen von allen Haydn-Trios die anspruchsvollsten Klavierparts auf. Zugleich zeigt sich in den

Jansen-Trios aber auch die ganze Klangkunst des erfahrenen Symphonikers Haydn – etwa zu Beginn des Trios E-Dur: Das Klavier eröffnet es mit einer schlichten Melodie im Mittelregister, geschmückt durch Vorschlagsnoten und gestützt auf den Staccato-Bass der linken Hand und das Pizzicato der Streicher. Eine kraftvolle Überleitung führt dann zum zweiten Thema, das sich – wie so oft beim späten Haydn – als das in eine neue Tonart transponierte erste erweist. Bemerkenswert ist die Durchführung, die auf engstem Raum entlegenste Tonarten (darunter As-Dur) streift.

Der zweite Satz in e-moll beginnt mit einem fahlen Unisono aller drei Instrumente, auf den ein streng zweistimmiges Solo des Klaviers (mit dem Eingangsthema im Bass) folgt. Die Streicher bringen Varianten des Themas, bevor der Satz mit dramatischen, kadenzartigen Gesten schließt. In starkem Kontrast zu diesem rätselhaften und hochexpressiven Mittelsatz steht das heitere Finale, das den vorgezeichneten Dreivierteltakt immer wieder mit Wechseln zum Sechsstel-Rhythmus belebt. Allerdings weicht es in seinem zentralen, weitgehend von der Geige beherrschten Abschnitt noch einmal in Mollregionen aus.

Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft

Im Schaffen **Bernd Alois Zimmermanns** lassen sich mindestens zwei Konstanten beobachten: zum einen das Bestreben, Musik mit anderen Kunstformen zu verknüpfen, zum anderen eine musikalische Vielschichtigkeit, die auf einer recht eigenwilligen Zeitauffassung gründet. Ihr zufolge existiert eine feste Abfolge von Ereignissen, von Ursache und Wirkung, nur in der physikalisch messbaren Zeit. Dagegen sind in unserer geistigen Wirklichkeit, der subjektiv erlebten Zeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleich gegenwärtig. Zimmermann zog daraus die Konsequenz, verschiedenartige Materialschichten zu kombinieren, Stile früherer Epochen, aber auch zeitgenössischer Subkulturen einzubeziehen und sie nicht nur nacheinander, sondern bisweilen sogar simultan erklingen zu lassen.

Im Fall des 1961 entstandenen Klaviertrios *Présence* kommen beide Aspekte schon im Werktitel und -untertitel zur Sprache. „Présence“ bedeutet Gegenwart, und das damit Gemeinte hat Zimmermann in einem Kommentar näher ausgeführt: „*Présence*: das ist die dünne Eisschicht, auf der der Fuß eben nur so lange verweilen kann, bis sie einbricht; aber während der Fuß noch für den Bruchteil einer Sekunde auszuruhen vermeint, bricht sie schon, die dünne Decke, und zurück bleibt die Gewissheit der immer wieder neu begonnenen Gegenwart des Splitters der Eisschicht und die Absurdität, die in dem ständig unternommenen Versuch liegt, Fuß zu fassen. So erscheint *Présence* als jene Gegenwart, die Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet.“ Im Untertitel bezieht sich Zimmermann auf Tanz, genauer auf das „ballet blanc“ – so nennt man im klassischen Ballett vor allem des 19. Jahrhunderts eine Szene, in der die Solistin und das weibliche Corps de ballet weiße Kostüme oder Tutus tragen. In der internationalen Ballettsprache Französisch sind auch die Satztitel formuliert; sie verweisen zudem auf literarische Figuren, die offenbar Grundtypen menschlichen Verhaltens repräsentieren: auf den weltfremden Idealisten aus Cervantes' *Don Quixote*, auf den grotesk-bösartigen Gewaltherrscher Ubu aus den Dramen Alfred Jarrys und auf Molly Bloom, die Verkörperung sinnlich-erotischer Weiblichkeit in James Joyces *Ulysses*.

Obwohl *Présence* meistens konzertant dargeboten wird (so bereits bei der Uraufführung am 8. September 1961 in Darmstadt), verband Zimmermann durchaus genauere szenische Vorstellungen mit seiner Komposition. So sollten die Instrumentalisten idealerweise kostümiert auftreten: der Geiger als „*Don Quixote* mit dem Goldhelm, Visier und Federbusch, Requisiten aus dem Packeis; danseur noble“, die Cellistin als „*Molly Bloom*, Primaballerina mit Tutu und Maske der Gaia-Tellus, Urmutter des Seins“ und der Pianist als „*Ubu-Roi*, danseur noble mit Tapirkopf“. Außer ihnen tritt noch ein „Sprecher“ auf, „gemäß der Herrenmode um die Jahrhundertwende“ gekleidet. Er bleibt stumm, zeigt aber zu Beginn jedes Satzes Tafeln mit sogenannten „Wortemblemen“. Dabei handelt es sich um rätselhaft-surrealistische Gedichtzeilen des Schriftstellers und Jarry-Übersetzers Paul Pörtner, die

in dem Ballett das Bühnenbild ersetzen. Zur ersten, Don Quixote gewidmeten Szene heißt es: „wir jagen das wild, das uns opfert.“ Zum folgenden Pas de deux von Don Quichote und Ubu: „die stählernen engel der dinge holen uns ein.“ Zu Ubus Solo gehört der Spruch „Alle Wahrvögel nisten in einem einzigen Baum.“ Molly Blooms und Don Quichotes Pas de deux kommentieren die Worte „Flutende Lippen umwogen den Grund ... unentblätterter Schlaf, atemloses Versprechen ... Insel der schwebenden Vögel.“ Und zu Mollys Schlusszene heißt es: „Im unaufhörlichen Tamtam deiner Haare dreht sich der Sarg der umkehrenden Träume.“ Vollkommen auflösen lässt sich der von Zimmermann angedeutete Bedeutungszusammenhang sicherlich nicht, und ebenso wenig wird man beim Hören alle musikhistorischen Zitate (etwa aus Werken von Richard Strauss, Prokofiev und Stockhausen) korrekt identifizieren können. Doch um Korrektheit geht es gar nicht, sondern vielmehr um Kreativität – gerade auch die der Zuhörer: „Vor allem der instrumentale Aspekt“, schreibt Zimmermann in seinem Werkkommentar, „von der trivialen Banalität des tausendmal Gesagten bis zur völlig neuen Sicht des Instruments reichend, tritt in dieser Komposition hervor, in welcher der Versuch unternommen wird, die szenische Aktion in eine sich gegenseitig bedingende Opposition zum Instrumentalen zu bringen und dadurch als ein szenisches Ganzes in einem neuen Sinne zu entwickeln. Imagination und Abbriviatur im Szenischen setzen die Funktion dessen voraus, ohne das Kunst nicht realisiert werden kann: die Phantasie, nicht zuletzt die, an deren Adresse der Komponist sich wendet: des Publikums.“

„Sieh die Sonne versinken ...“

Franz Schuberts monumentales Klaviertrio Es-Dur D 929 zählt zu den wenigen Kammermusikwerken, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden, und es ist seine erste Komposition überhaupt, die außerhalb Österreichs erschien – nämlich beim Leipziger Verleger Probst. Entsprechend früh und stark setzte das Echo ein: Robert Schumann betonte in seinen Schriften mehrfach, welche Wirkung das

Trio auf die folgende Komponistengeneration ausgeübt habe, und in seiner Sammelrezension von 1836 nannte er das Werk eine „zürnende Himmelserscheinung“, die zur Zeit der Uraufführung (am 26. Dezember 1827 in Wien) „über das damalige Musiktreiben hinwegging“. Eine weitere öffentliche Aufführung fand am 26. März 1828 ebenfalls in Wien statt. Das Trio stand dabei im Mittelpunkt des ersten und einzigen öffentlichen Konzerts, das Schubert mit ausschließlich eigenen Werken veranstaltete – schon daraus wird deutlich, welche hohe Bedeutung er selbst dem Stück beimaß. Die lokale Presse nahm das Konzert zwar wegen des damals grassierenden Paganini-Fiebers kaum wahr, doch die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* berichtete ausführlich und rückte den Komponisten in die Nähe Ludwig van Beethovens, der im Vorjahr gestorben war.

Tiefer Zorn und überschwängliche Sehnsucht

Tatsächlich erinnert beim ersten Hören des Werks einiges an das Vorbild Beethovens – beispielsweise schon der energische Unisono-Beginn mit einem Dreiklangsthema. Bei genauerer Betrachtung zeigen sich allerdings auch ganz eigene, typische Schubertsche Züge. So treten im ersten Satz, und noch deutlicher im Finale, thematische Komplexe bisweilen zurück zugunsten von Klangflächen voller Triller, chromatischer Läufe und Arpeggien. Motivische Arbeit wird ersetzt durch das Evozieren von Stimmungen; die Klangfarbe selbst wird zum Ausdrucksmittel. Trotzdem arbeitet Schubert natürlich mit Themen: Auf das kraftvolle des Beginns folgen ein verhalteneres, das von h-moll aus durch die Tonarten tänzelt, und dann ein weicher, gesanglicher Gedanke, der den Durchführungsteil des Allegros bestimmt. Schumann hörte aus diesen Themen „tiefen Zorn und wiederum überschwängliche Sehnsucht“ heraus. Der zweite Satz, ein Andante con moto, ist nach seinen Worten „ein Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte“. Lange Zeit vermuteten Kommentatoren, dem Satz liege ein schwedisches Volkslied zugrunde. Doch erst 1978 konnte der Musikwissenschaftler Manfred Willfort

das Stück, das Schubert Anfang November 1827 im Haus der Schwestern Fröhlich durch den schwedischen Tenor Isaak Albert Berg kennengelernt hatte, ausfindig machen. Sein Text lautet in deutscher Übersetzung: „Sieh die Sonne versinken / hinter hohen Bergesspitzen, vor den düstern Schatten der Nacht / fliehst du, oh schöne Hoffnung. / Leb wohl, leb wohl, ach, der Freund / vergaß seine treue holde Braut.“ Schubert wandelte die Melodie etwas ab und formte aus ihr den Cello-Gesang, der den Satz eröffnet.

Zierliche Kanonkünste prägen das folgende Scherzando, das im Entwurf noch als Scherzo betitelt ist und in einem Brief Schuberts auch als Menuett bezeichnet erscheint. Im zentralen Trioabschnitt zitiert der Komponist ausführlich den Rhythmus, der im ersten Satz das tänzelnde zweite Thema prägte; besonders hervorgehoben wird die Passage durch zwei vorangehende Pausentakte und durch den Kontrast des Pianissimo zum sonst vorherrschenden Forte. Satzübergreifende motivische Bezüge findet man auch im Finale: Dort taucht das Thema des schwedischen Liedes mehrfach wieder auf. Ein besonderes Merkmal dieses Schlusssatzes sind seine rhythmischen Komplikationen; durch Synkopen und die Verschränkung verschiedener Taktarten (Sechssachtel und Alla breve) geht zeitweise gar das Gefühl für das Metrum verloren. Schubert war sich dieser Schwierigkeiten wohl bewusst, als er Probst sein Trio anbot: „Lassen Sie es ja von tüchtigen Leuten das erste Mal produzieren, und sehen Sie besonders im letzten Stück bei Veränderung des Taktes auf fortwährend gleichmäßiges Tempo.“ Der Komponist selbst konnte bei den ersten Aufführungen auf einige der besten Kammermusiker seiner Zeit zählen. Der Geiger Ignaz Schuppanzigh, der viele der späten Quartette Beethovens sowie Schuberts Quartette und sein Oktett aus der Taufe gehoben hatte, tat sich mit dem Cellisten Joseph Linke und dem Pianisten Carl Maria von Bocklet zusammen. Ihr Klaviertrio gilt als das erste professionelle Ensemble seiner Art.

© Jürgen Ostmann (Text des Programmheftes, mit freundlicher Genehmigung des Pierre Boulez Saal)

VARIATIONS ON THE PIANO TRIO

Works by Haydn, Schubert, and Zimmermann

The musicians of Trio Gaspard explore the remarkable malleability of the piano trio in their program, combining familiar repertoire with a one-of-a-kind “outlier” from the 20th century. Through his contributions to the genre during the final quarter of the 18th century, Joseph Haydn shifted expectations for what the piano trio could encompass—contributions that helped define the principles and rhetoric of Classical style itself. Only a generation later, Franz Schubert left a substantial mark on the genre through works that have earned a place among the most beloved masterpieces of the chamber music literature. They also anticipate the epic scale of some of the examples to follow later in the Romantic century. Meanwhile, the rarely heard *Présence* by Bernd Alois Zimmermann represents an interdisciplinary approach to the piano trio concept, layering it with words and dance to transform the inherently abstract genre of chamber music into an “imaginary ballet.” This performance pays homage to the German composer during this centenary of his birth (2018).

Playing with Textures: Haydn’s Late-Period E-major Trio

Haydn’s role in the history of music sometimes brings to mind that of a political leader in shaping a nation’s self-understanding. His reputation is similarly accompanied by a tendency to mythologize and simplify the situation that he actually changed. In fact, “Papa” Haydn didn’t invent the genres with which he is most closely associated as an innovator: the symphony and the string quartet. A paternity test would reveal their complicated, multinational lineage. Yet his impact on how these genres came to be understood has, if anything, been strangely undervalued. Haydn might more aptly be compared to the genius child who makes unexpected use of a legacy, building it into a robust new brand that is passed along to new heirs.

Developing the trio form

The same idea could be applied to the composer’s impact on the development of the piano trio. Haydn inherited the basic elements of the genre from the Baroque trio sonata, as his earliest trios attest. In comparison to his symphonies and quartets, note the musicologists Georg Feder and James Webster, “Haydn’s piano trios have been undervalued, in part because of the great distance between that original generic identity and today’s conceptions... [Yet] after the quartets they comprise his largest and greatest corpus of chamber music.”

Certainly the level of inspiration and inventive spirit of late Haydn are in evidence in the Piano Trio in E Major Hob. XV:28. It was published as one of four sets of trios (three in each set) that Haydn composed during the momentous decade of the 1790s, when he made his two famous journeys to London. Each of these four sets is dedicated to a woman; in the case of the E-major work, published in 1797, to a fascinating personality indeed: Therese Jansen Bartolozzi, an acclaimed pianist, apparently from Aachen, who was based in London and had studied with Muzio Clementi. (Her father made a good living from teaching dance.) Haydn even served as witness to her wedding to Gaetano Bartolozzi, the son of a famous engraver, and he also dedicated his piano sonatas Hob. XVI:50 and 52 to her.

It therefore should be no surprise that the piano is accorded such a virtuoso role, having apparently been written with Bartolozzi’s skills in mind. Haydn’s piano trios in general developed the string-based trio sonata format into what is essentially an elaborate piano sonata, with accompaniment by violin and cello. At the same time, the E-major Trio stands out for its experimental approach to texture, making unexpected use of the potential afforded by the two string players in contrast with the keyboard.

This is apparent in the opening gesture, whose attractive, folk-like theme is scored for pizzicato violin and cello, with the piano playing a spare version (accented by grace notes and with staccato

underpinning in the bass). Upon the theme's restatement, each instrument reverts to "normal" stance—the piano playing with full harmonies and ornamentation, the strings back to bowing—to wondrous effect. It's like shifting from a charcoal sketch to a full-color oil painting of the very same subject.

The Allegretto, in E minor, is likewise remarkable, casting a glance back to a Baroque sensibility with a "stalking" line in the bass, beginning with a mysterious unison statement by all three instruments. The piano is given a long solo developing this idea and working its way to a passage in which the strings reenter the soundscape, though a solo cadenza emerges near the end.

Haydn's finale is a seemingly cheerful and unequivocally Classical Allegro, but the metrical shaping cleverly undermines predictability. An E-minor excursion in the center wanders down adventurously by a half-step to E-flat minor for a brief detour, before the middle section reverts to the opening idea. Sprinkling in a few more surprises, Haydn concludes the trio with panache. (tm)

Breaking the Ice: Zimmermann's Trio of Multiple Temporality

"Présence": this is the thin layer of ice on which the foot can dally for only so long until the ice breaks; but while the foot has the impression that it is resting for a fraction of a second, the ice, this thin blanket, is already breaking, and the sense of security of the shelf of ice is being left behind; our glance into what lies before us sees with certainty that the ice sheet will keep on splintering and that our continual attempts to gain a foothold have an innate absurdity. In this way, we see "Présence" as the present that links the past and the future.—Bernd Alois Zimmermann

Présence certainly ranks among the most unusual of piano trios. Even its subtitle, *ballet blanc* ("white ballet"), indicates that this is a theatrical work, or—more precisely—a work of "imaginary theater." The

premiere in 1961, however, was purely instrumental; the first choreographic performance was not realized until 1968 in Schwetzingen. The score also contains the composer's instructions as to how the work should be treated when making pure sound recordings or when played on the radio.

Nevertheless, the piece's use of non-musical references is indispensable. In his work in general, Zimmermann frequently strove to fuse different sources of inspiration. The concept of *Présence* entails a multidimensional work of art through the inclusion of literature, choreography, and costumes. As the quotation above indicates, in *Présence* (as in many of his works) Zimmermann deals with the phenomenon of time, in particular with the incomprehensibility of the present and with the flowing together, the "simultaneity," of past and future.

Présence is structured in five scenes. Each of the scenes is preceded by a "word emblem" taken from Paul Pörtner, a friend of the composer. These word emblems are brief, cryptic, association-rich sentences or sentence fragments that are presented in a very specific way. In staged performances, Zimmermann asks that the respective word emblems be hoisted up visually before each scene by a mute "speaker," like a "heraldic symbol" on an appropriate device. This (mute!) speaker should have "some dance training" and appears after the musicians, sitting motionless in front of the musicians as the play.

Zimmermann gives roles to the three musicians: the violin represents Don Quichote, the cello becomes Molly Bloom (from James Joyce's *Ulysses*), and the piano embodies Ubu Roi, the absurd and grotesque tyrant created by the French surrealist Alfred Jarry. Initially, these three key figures from world literature have no similarities; instead, they are given a relation to each other only in the course of the work and in terms of Zimmermann's philosophy of time.

The first scene introduces the figure of Don Quixote, who can be viewed as an incarnation of the past. The second scene, a *pas de deux*, brings Ubu Roi, wearing a tapir mask, while quotations from Richard Strauss's *Don Quixote* and Prokofiev's Seventh Piano Sonata (from the *Andante caloroso*) are heard.

Don Quichote thus confronts himself, as well as the unpredictable and grotesque represented by Ubu Roi. The third scene presents a solo in which Ubu is the focus, with another musical citation: from Zimmermann's "nemesis" Karlheinz Stockhausen (from the latter's *Zeitmaße*), at which point the piece breaks off abruptly and the speaker spells out the once scandalous *Ubu Roi* word MERDRE. After this central moment of crisis and despair, the third scene is decided by a swan song (a blues).

Stream of consciousness

The fourth scene is a *pas de deux* between Molly Bloom and Don Quichote. In the figure of Molly Bloom, the stage set ("prima ballerina with tutu and mask of Gaia-Tellus") suggests multiple timelines. Zimmermann describes her as the "ancestral mother of being," referring to Molly Bloom's famous final monologue from *Ulysses*. Joyce's stream of consciousness technique enabled him to interweave different levels of time with one another—an idea that blazed a trail toward Zimmermann's own approach to composing. The last scene of *Présence* is dedicated to Molly Bloom alone and clearly refers to her monologue "as a kind of subtext" (Zimmermann), and which is briefly quoted here: "and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes ... and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes." (nr)

A Peak of the Repertoire: Schubert's Trio in E-flat major

The Pierre Boulez Saal's 2018 season has included a traversal of the complete cycle of piano trios by Ludwig van Beethoven. He chose the genre to officially launch his career as a published composer, biding his time until he felt they were ready to appear in print in 1795. [Franz Schubert](#), on the

other hand, waited until near the end of his tragically short life to devote his attention to the piano trio—aside from an early curiosity, a one-movement Allegro from 1812 described as a "sonata movement." The "Trout" Quintet, written in 1819, is Schubert's only other major work for piano and strings. (There is also an Adagio for piano, violin, and cello titled "Notturmo", D 897, probably a discarded effort initially intended as the slow movement for the Trio in B flat.)

The two mature piano trios, D 898 in B-flat major and D 929 in E-flat major, were likely composed in the autumn of 1827. The biographer Brian Newbould has aptly described these works as "twin peaks of the trio repertoire [standing alone] between Beethoven and Brahms, approached only by Mendelssohn." The *New Grove Dictionary of Music and Musicians* speculates that the sudden late-period interest in the piano trio may have been sparked by Schubert's recent friendships with musicians who were masters of the three instruments in question and who had ties to Beethoven.

What lies behind the enduring appeal of these works? For one thing, they contain the celebrated Schubertian qualities of melody molded to adventurous imagination. The piano trios tap into the mood of high-spirited camaraderie found, for example, in the earlier "Trout" Quintet. They also at times suggest a kind of chamber music counterpart to the private world of the solo piano music.

One of the trios—no one is sure which—was performed at the very last Schubertiad gathering to take place, on January 15, 1828. We do know that Schubert chose the E-flat major Trio as part of the only fully public concert he ever organized to feature his own music. It took place on the anniversary of Beethoven's death (March 26, 1828) and reportedly filled the hall to capacity. This score was even published during Schubert's remaining lifetime—a sadly rare occurrence. The sister work, more characteristically, had to wait until after the composer's death to find its way into print.

Quasi-symphonic dimension and scope

If the Trio in B-flat major evokes something of the lyrical side of Beethoven's "Archduke" Trio (in the same key), the longer E-flat-major work suggests comparison with the quasi-symphonic dimension of the Beethoven model in its ambition and immense scope. Robert Schumann, who studied these works intensely, famously concluded that the E-flat-major Trio is "more active, masculine, and dramatic," while its earlier companion is "passive, feminine, and lyrical."

Yet the "heavenly lengths" of Schubert's large-scale design—to borrow Schumann's phrase for another work—do not obscure the moment-by-moment beauties of his lyricism. Using a Swedish folk song as a basis, the C-minor Andante con moto unfolds as a haunting march with a contrasting section that rises to an intense climax. Schubert alludes to playful Haydn style in the canonic caprices of the third movement, while the relaxed but expansive finale includes two interludes that recall the slow movement's march theme—the second transforming into a bright mood to bring the trio to its cheerful conclusion, even if those haunting strains linger in the memory. *(tm)*

© Thomas May & Nicholas Rimmer (by courtesy Pierre Boulez Saal, Berlin)

TRIO GASPARD

„Das Trio Gaspard hat ausgezeichnete Referenzen und traf sofort das Herz des Publikums.“ L’Arena, Verona

2010 gegründet, zählt das Trio Gaspard heute zu einem der gefragtesten Ensembles seiner Generation, besonders beliebt durch den frischen und einmaligen Ansatz, Partituren neu zu lesen.

Trio Gaspard ist regelmäßiger Gast in den großen internationalen Konzertsälen wie der Wigmore Hall, den Philharmonien Berlin und Essen, im österreichischen Schloss Grafenegg, dem Salle Molière Lyon, der NDR Rolf-Liebermann Halle Hamburg and der Shanghai Symphony Hall. Ebenso ist das Trio bei vielen Festivals wie dem Heidelberger Frühling, dem Mantua Chamber Music Festival, dem Boswiler Sommer und dem PODIUM Festival Esslingen zu finden. Über die letzten Jahre halfen wichtige Engagements in Belfast, Triest, Neapel, Bern, Heidelberg und im neuen „Pierre Boulez Saal“ in Berlin, dem Publikum dieses Ensemble zu präsentieren. Ein besonderes Ereignis waren die beiden Aufführungen von Beethovens „Tripelkonzert“ in der Schweiz unter der Stabführung des hervorragenden Musikers und Dirigenten, Gabor Takács-Nagy.

Drei große Wettbewerbspreise zieren die Karriere des Trio Gaspard seit seinem Start. Es gewann erste Preise sowie Spezialpreise beim Internationalen Joseph Joachim Kammermusik-Wettbewerb in Weimar, dem 5. Internationalen Haydn Kammermusik-Wettbewerb in Wien und dem 17. Internationalen Kammermusik-Wettbewerb im französischen Illzach. 2012 wurde dem Trio der „Wiener Klassik“-Preis der Stadt Baden (Österreich) zugesprochen.

Selbstverständlich steht das traditionelle Trio Repertoire stets auf dem Programm; allerdings arbeitet das Trio Gaspard regelmäßig auch mit zeitgenössischen Komponisten zusammen und bemüht sich, selten gespielte Meisterwerke auf die Konzertprogramme zu setzen. 2017 brachte das Trio ein Auftragswerk des Irischen Komponisten Gareth Williams bei der Belfast Music Society zur Uraufführung, live übertragen durch die BBC. In der Saison 2018/19 spielte das Trio das selten aufgeführte „Présence –

‘Ballet blanc’“ für Klaviertrio und Sprecher von Bernd Alois Zimmermann, zusammen mit der Tänzerin für zeitgenössischen Tanz, Luka Fritsch. Das Konzert mit dem Zimmermannstück als Mittelpunkt wurde live vom Deutschlandfunk Kultur mitgeschnitten.

Das Trio Gaspard, dessen Mitglieder aus Deutschland, Griechenland und Großbritannien stammen, hat regelmäßig mit dem Gründungsmitglied des Alban Berg Quartetts, Hatto Beyerle, gearbeitet. Es studierte auch mit Johannes Meissle (Artis Quartett), Ferenc Rados, Avedis Kouyoumdjian, Jérôme Pernoo and Peter Cropper (Lindsay Quartet) an der Europäischen Kammermusik-Akademie.

Das Trio gab seine eigene Erfahrung bereits vielfach in Meisterklassen weiter (Kyung-Hee University in Seoul, Korea, Royal Irish Academy of Music in Dublin und Shanghai Chamber Music Festival 2016 und 2018). Es war Jurymitglied von Chinas Nationalem Kammermusik-Wettbewerb. Das Trio Gaspard erhielt 2017-2019 ein Stipendium für Kammermusik am Royal Northern College of Music in Manchester, wo sie lehrten, Meisterklassen erteilten und regelmäßig Konzerte gaben.

Alle drei Trio Mitglieder verfolgen auch erfolgreiche Solistenkarrieren; sie spielen Recitals und Konzerte in ausgezeichneten Sälen wie der Tonhalle Zürich und der Megaron Music Hall Athen, dem Teatro Verdi in Florenz, dem Konzerthaus Wien, in der Berliner Philharmonie, im Rudolfinium Prag und der Royal Festival Hall London. Jeder einzelne von ihnen hat internationale Preise gewonnen einschließlich des Cello-Wettbewerbs beim „Prager Frühling“, des Leopold Mozart Violin-Wettbewerbs, beim „Deutschen Musikwettbewerb“, dem Parkhouse Award London und des Young Classical Artist Trust (YCAT). Die Mitglieder des Trio Gaspard spielen einzeln vielfach mit anderen Kammermusikvereinigungen und aussergewöhnlichen Kollegen wie Steven Isserlis, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Nicolas Altstaedt, Martha Argerich, Vilde Frang, Pekka Kuusisto, Kit Armstrong, Ferenc Rados, Nils Mönkemeyer und dem Quartetto di Cremona zusammen. (Übersetzung: Stanly Hanks)

www.triogaspard.com

TRIO GASPARD

“Trio Gaspard has excellent credentials and immediately found its way into the heart of the audience.”
L’Arena, Verona

Founded in 2010, Trio Gaspard is one of the most sought-after piano trios of its generation, praised for their unique and fresh approach to the score.

Trio Gaspard is regularly invited to perform at major international concert halls, such as Wigmore Hall, Berlin Philharmonie, Essen Philharmonie, Grafenegg Castle Austria, Salle Molière Lyon, NDR Rolf-Liebermann Hall, Hamburg and Shanghai Symphony Hall as well as making appearances at festivals such as Heidelberger Frühling, Mantua Chamber Music Festival, Boswiler Sommer and PODIUM Festival Esslingen. Important engagements over the past year include recitals in Belfast, Trieste, Naples, Bern, Heidelberg, Grafenegg Festspiele as well as in Berlin’s new ‘Pierre Boulez’ Hall. A highlight of 2018 was performing Beethoven triple concerto twice in Switzerland under the baton of eminent musician and conductor, Gabor Takács-Nagy.

Trio Gaspard are winners of three major international competitions. They won first prizes and special prizes at the International Joseph Joachim Chamber Music Competition in Weimar, the 5th International Haydn Chamber Music Competition in Vienna and the 17th International Chamber Music Competition in Illzach, France. In 2012 they were awarded the ‘Wiener Klassik’ Preis der Stadt Baden’ in Austria.

As well as exploring and championing traditional piano trio repertoire, Trio Gaspard works regularly with contemporary composers and is keen to discover seldom-played masterpieces. In 2017, they performed a commission from Irish composer Gareth Williams at the Belfast Music Society, broadcasted live by the BBC. Last season they played the rarely-performed ‘Présence – Ballet blanc’ for piano trio and speaker by Bernd Alois Zimmermann, working alongside contemporary dancer Luka Fritsch.

Trio Gaspard, whose members hail from Germany, Greece and the UK, has worked regularly with the co-founding member of the Alban Berg Quartet, Hatto Beyerle. They also studied at the European Chamber Music Academy, where they worked with Johannes Meissl (Artis Quartet), Ferenc Rados, Avedis Kouyoumdjian, Jérôme Pernoo and Peter Cropper (Lindsay Quartet). The trio already has considerable teaching experience, having given masterclasses at Kyung-Hee University in Seoul, Korea, at the Royal Irish Academy of Music in Dublin and at the Shanghai Chamber Music Festival in 2016 and 2018, where they also sat on the jury of China’s national chamber music competition. Trio Gaspard held a chamber music fellowship at the Royal Northern College of Music in Manchester from 2017-2019, where they taught, gave masterclasses and performed regularly.

All three members are successful soloists in their own right and continue to pursue their solo careers, giving recitals and performing concertos in prestigious venues including the Tonhalle Zürich, Megaron Music Hall Athens, Teatro Verdi di Firenze, Konzerthaus Vienna, Berlin Philharmonie, Rudolfinium Hall Prague and Royal Festival Hall London. They are prize winners at international competitions including the ‘Prague Spring’ Cello competition, the Leopold Mozart Violin Competition, the ‘Deutscher Musikwettbewerb’, Parkhouse Award London and YCAT. The members of Trio Gaspard have also performed individually with other chamber groups, collaborating with eminent artists such as Steven Isserlis, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Nicolas Altstaedt, Martha Argerich, Vilde Frang, Pekka Kuusisto, Kit Armstrong, Ferenc Rados, Nils Mönkemeyer and the Quartetto di Cremona. (Translation: Stanley Hanks)

www.triogaspard.com