

TRIO RAVEL

Photo Gérard Danan



Voici un ensemble dont la grande valeur est reconnue de tous, en France comme à l'étranger. Le **TRIO RAVEL** a seize ans d'existence. Ses membres, Chantal de Buchy (piano), Christian Crenne (violon) et Manfred Stilz (violoncelle), ont travaillé tout le répertoire avec Maurice Crut, György Sebök, Yehudi Menuhin et Mstislav Rostropovitch. En 1972, ils remportaient le Grand prix du Concours International de Belgrade, et étaient admis comme solistes à Radio-France. L'accueil du public et de la critique fut immédiatement enthousiaste, et les engagements se succédèrent dans plus de cinquante pays. C'est ainsi que le Trio Ravel est maintenant invité sur les grandes scènes mondiales.

Une parfaite cohésion, alliée à une totale maturité musicale, en font indiscutablement l'un des meilleurs trios avec piano existant aujourd'hui dans le monde.

Here is an ensemble whose tremendous ability is recognised by everyone, in France as well as elsewhere. The **TRIO RAVEL** will have been in existence for sixteen years. Its members, Chantal de Buchy (piano), Christian Crenne (violin) and Manfred Stilz (cello), have studied the entire repertoire with Maurice Crut, György Sebök, Yehudi Menuhin and Mstislav Rostropovitch. In 1972 they were awarded the First Prize of the International Competition in Belgrad and were invited to become soloists with Radio France. They received immediate acclaim from both critics and the public and engagements in more than fifty countries followed. Thus the Trio Ravel is invited to perform in some of the most important concert halls throughout the world.

Renowned for its perfect cohesiveness and musical maturity, the Trio Ravel is undeniably one of the best trios with piano existing anywhere in the world today.

Das **TRIO RAVEL**, welches seit sechzehn Jahren existiert, ist ein sowohl in Frankreich als auch im Ausland international anerkanntes Ensemble. Seine Mitglieder, Chantal de Buchy (Klavier), Christian Crenne (Geige) und Manfred Stilz (Violoncello) haben das gesamte Trio-Repertoire mit Professoren wie Maurice Crut, György Sebök, Yehudi Menuhin und Mstislav Rostropovitch erarbeitet. 1972 gewannen sie den grossen internationalen Preis im Trio Wettbewerb von Belgrad und errangen den Titel «Solisten von Radio France». Der Empfang des Publikums und der Kritik war sofort enthusiastisch, und Engagements folgten bald in mehr als fünfzig Ländern. Seitdem spielt das Trio Ravel auf den grössten Bühnen der Welt.

Ein vollkommenes Zusammenspiel, verbunden mit einer totalen musikalischen Reife machen es heutzutage unbestreitbar zu einem der besten Klaviertrios der Welt.

ARN 68010



Camille Saint-Saëns

Trio n°1 en fa majeur, op. 18

Trio n°2 en mi mineur, op. 92

TRIO RAVEL



Texts in
French, English,
German



Saint-Saëns à l'âge de 30 ans (1865).
Photographie de l'époque (Dieppe, Musée du Château, Fonds Saint-Saëns).

Peu après la disparition de Saint-Saëns en décembre 1921, Gabriel Fauré remarquait qu'il n'y avait point de genre musical que son maître n'ait abordé et illustré avec éclat, à des titres divers. Il aurait pu préciser que, dans le domaine de la musique de chambre, Saint-Saëns n'avait pas craint d'explorer toutes les combinaisons instrumentales possibles : traditionnelles dans les deux quatuors à cordes par exemple, insolites dans la *Fantaisie pour violon et harpe*, délicates dans leur balance sonore lorsqu'il s'agit de trios pour piano, violon et violoncelle comme c'est le cas pour les deux œuvres présentées sur ce disque. Le clavier dans l'éclat de la sonorité, la richesse des harmonies et la rutilance de la virtuosité digitale ne risquent-il pas d'étouffer ses deux partenaires confinés dans les ressources du charme mélodique ? Maintenir l'équilibre sonore entre ces trois instruments, aux spécificités si contradictoires, et leur attribuer des fonctions précises et variées dans le déroulement du discours musical relève quelque peu de la gageure, ce qui n'était pas pour déplaire à Saint-Saëns. Et il y réussit à deux reprises en conférant au *Premier Trio* un caractère plus intimiste et au *Deuxième Trio* une allure plus symphonique et virtuose.

Après un essai, vite abandonné et laissé inachevé en 1848 (le compositeur avait alors treize ans), Saint-Saëns entreprend la composition du *Premier Trio* en fa majeur sans doute lors d'un voyage itinérant en Auvergne et dans les Pyrénées, moments de rêverie près de la Nature à laquelle il était si sensible. L'œuvre fut, à coup sûr, achevée à Paris en Octobre 1864 comme le prouve le manuscrit autographe récemment réapparu (et non 1863 comme on l'a souvent indiqué). On a parlé imprudemment, à notre avis, d'influences de la musique populaire des deux régions explorées par Saint-Saëns ; il vaudrait mieux souligner, nous semble-t-il, les aspects nonchalants, rêveurs, mé-

lancoliques et nocturnes répartis dans les deux premiers mouvements, contrebalancés par l'esprit mordant du troisième mouvement et la fougue « romantique » du mouvement final.

Le premier mouvement *Allegro vivace* est construit sur deux thèmes étroitement apparentés, comme si Saint-Saëns souhaitait ne pas briser le sentiment élégiaque de ce mouvement par une construction de forme sonate très contrastée, même si l'ensemble est structuré selon le schéma traditionnel : exposition, développement, réexposition. D'emblée le premier thème affirme l'allure nonchalante du mouvement et, qui plus est, en le faisant exposer successivement par le violoncelle, le violon puis le piano, Saint-Saëns prouve son habileté à choisir un élément thématique adaptable aux virtualités expressives de chaque instrument. Ainsi naît un dialogue équilibré, par petits fragments que se renvoient les instruments, la partie de piano étant traitée en arabesques, sans surcharge de virtuosité. Le second mouvement *Andante* revient à la situation plus traditionnelle du piano accompagnant les cordes, soit en doublant les mélodies, soit en fournissant les harmonies qui les soutiennent et les enrichissent. Le thème doucement scandé, au début, et quelque peu « nocturne » se transforme progressivement, et à deux reprises, en un thème au lyrisme très expressif avant qu'une cadence au piano solo ne ramène l'atmosphère un peu mélancolique du début. Tout autre est le *Scherzo* basé sur l'emboîtement de tout petits éléments ventilés entre les instruments et qui se répondent avec vivacité. Ce babillage syncopé, d'un équilibre étonnamment habile, cède la place, deux fois, à un *trio* plus vénétement dans sa première présentation, et nettement « symphonique » dans sa seconde apparition, avant que le rappel du scherzo initial ne fasse évanouir le mouvement sur une pirouette. Le dernier mouvement *Allegro*, le plus empreint d'un lyrisme tout romantique, achève de situer l'œuvre entière dans la lignée esthétique de Mendelssohn, non sans quelque teinte schu-

mannienne, annonçant, ici et là, certains caractères de la première écriture fauréenne. Il est vrai que Fauré était, à l'école Niedermeyer, l'élève de Saint-Saëns, alors que, précisément, s'achevait la composition de ce *Premier Trio*.

L'ouvrage devait paraître, comme op. 18, chez l'éditeur Hamelle en 1867 avec une dédicace au violoncelliste ami Alfred Lamarche. Ce trio connut aussitôt un très grand succès, souvent présenté dans des concerts officiels ou des festivals Saint-Saëns, fréquemment joué par Saint-Saëns lui-même dans le monde entier, puis, du vivant de l'auteur, par de prestigieux ensembles d'artistes tels Ysaye-Hollmann-Pugno ou, plus tard, Cortot-Thibault-Casals. Ravel devait lui vouer une grande admiration et s'en inspirer, cinquante ans plus tard, lorsqu'à son tour il s'essaya à équilibrer les « couleurs » si contrastées de ces trois mêmes instruments.

Tout autre est le *Deuxième Trio* en mi mineur, achevé en Septembre 1892 et publié aussitôt par Durand à la fin de la même année. Les liens d'amitié noués entre le compositeur et son éditeur depuis les années 1870, ainsi que ceux qui existaient entre Saint-Saëns et Charles Lecocq depuis la période héroïque du Conservatoire dans les années 1850, nous permettent, à travers les diverses correspondances, de retracer la genèse de l'œuvre. Dès 1891, le trio occupe l'esprit du musicien : installé au Caire, il écrit à Durand le 19 Mars qu'il travaille à *Africa*, à un trio et à l'orchestration des ses *Mélodies persanes*. Au même Durand qui le presse d'écrire son trio, Saint-Saëns répond de Naples, le 28 Avril, qu'il fera « le trio promis », mais ce n'est qu'à Alger, le 26 Décembre 1891, qu'il affirme qu'il va « s'occuper du trio qui aura 5 morceaux ». A partir de cette date, les mouvements terminés parviendront régulièrement à Durand, même si ce dernier se lamente parfois devant la lenteur du musicien. Saint-Saëns l'avait prévenu (Alger, 16 Mars 1892) : « Le trio est commencé ;

demandez à Apollon quand il sera fini ». Le 30 Mars (Alger), Saint-Saëns avoue : « Le premier morceau du trio touche à sa fin : il est bien noir [de notes et de sentiment] ». Puis il y a un arrêt : « Je me suis remis au trio ; mais il n'avance guère » (Alger, 4 Mai), tant et si bien que c'est à Genève que l'œuvre est achevée. A Charles Lecocq, Saint-Saëns confie (27 Juin) : « Je travaille tout doucement à un *Trio* qui fera, je l'espère bien, le désespoir des gens qui auront la malchance de l'entendre. J'en ai pour tout l'été de perpétuer cette horreur ; il faut bien s'amuser un peu !. La chronique avec Durand reprend : « Je pioche après le n°3 du *Trio*, qui me donne beaucoup de travail ; on ne s'en doutera guère quand on l'entendra » (7 Juillet) ; « Le n° 4 est fini à l'instant même ; au n° 5 maintenant » (14 Juillet) ; « Ce final marche, mais j'ai bien peur de faire de la bouillie pour les chats » (17 Juillet) ; « Il est fini ! J'ai dansé le pas en question » (22 Juillet 1892), le pas étant « le pas du monsieur qui a fini son trio », pour reprendre l'expression, d'un humour quelque peu satiste, que lui avait lancée Jacques Durand, anxieux d'achever rapidement la gravure de cette œuvre nouvelle. Et voilà Saint-Saëns pris de remords, de retour à Paris : « Vous savez que je ne suis pas content du final de mon trio ; j'ai commencé ce matin à y faire des changements » (21 Septembre) ; « Le final du *Trio* avait été fait trop vite ; il manque de cisèleure ; je fais des petites retouches partout, qui font merveille et quand le morceau qui manque sera mis en place, ce sera tout à fait bien » (23 Septembre 1892).

Enfin gravé, le *Deuxième Trio*, op. 92, fut dédié à la fille du banquier Hoskier, Anna, vicomtesse de Guitaut, excellente pianiste et l'une des rares élèves de Saint-Saëns, avec laquelle il entretint jusqu'à sa mort un amitié sincère et pleine de délicatesse. L'œuvre, créée le 7 Décembre 1892 à Paris, à la Société *La Trompette*, n'obtint jamais le succès escompté par Durand qui souhaitait renouveler à son profit la faveur persistante du *Premier Trio*. Les contemporains semblent avoir été déroutés par la

longueur et la difficulté de la partition. De plus, le style même l'œuvre dut déconcerter les auditeurs fidèles de Saint-Saëns, habitués à une veine plus classicisante de l'auteur. Tout se passe comme si le compositeur s'était essayé - et ce ne sera pas le seul exemple - à explorer les ressources possibles d'un style post-romantique, combinant des éléments « hérités » de Franck, Fauré, Brahms, Tchaïkovsky et orientant l'œuvre entière vers l'expression d'une sensibilité « cosmopolite » et quelque peu alambiquée qu'affectionnera la génération « officielle » des années 1900 et que rejettéra la génération des années 1920 - lorsque Saint-Saëns disparaît - voulant balayer les brumes du romantisme, les miasmes de la décadence, les sophistications de l'impressionnisme... et un supposé pompiérisme des vieilles barbes.

L'époque actuelle qui tente, avec délices, de reconstruire l'art du XIX^e siècle déclinant, devrait pouvoir apprécier ce *Deuxième Trio* pour piano, violon et violoncelle, œuvre complexe explorant les ressources sonores, expressives et virtuoses - très élargies - de cette combinaison d'instruments sans rompre leur équilibre nécessaire et déjà maîtrisé parfaitement dans le *Premier Trio*.

L'*Allegro non troppo* initial, de forme sonate agrandie, semble accumuler des éléments mélodiques unis par un sombre lyrisme, même si le premier élément exposé par les cordes dans la trame des accords répétés couvrant l'étendue du clavier domine tout ce mouvement. L'*Allegretto* qui suit est bâti sur le curieux balancement d'une mesure à 5/8 aux syncopes et accents décalés. Ce scherzo déguisé comporte deux *Allegro*, véritables trios et mouvements perpétuels confiés surtout au piano. La fin du mouvement, plus détendue, sert à la fois de contraste avec l'allure dégingandée du début et de transition vers le troisième mouvement. L'*Andante con moto*, sorte de rêve nocturne, est construit sur le principe de la mélodie accompagnée, en fait une gamme descendante répétée tout au long du morceau et s'enrichissant progressivement d'un contre-

point sonore de plus en plus fourni entre les trois instruments. Cette rêverie mélancolique se dissout dans la coda finale pour laisser place, nouveau contraste, au quatrième mouvement *Grazioso, poco allegro*, sorte de danse aérienne et tournoyante, toujours en demi-teinte, au rythme subtil, et qui disparaît dans un accord de sol majeur déployé vers l'aigu du violon. Le finale *Allegro* présente successivement un fragment basé, une fois de plus, sur un thème long et alanguis, un peu à la manière de Brahms, puis un épisode fugue où la nécessaire exposition des entrées permet l'égalité de traitement des instruments avant que l'ensemble n'évolue vers un mouvement plus lyrique qui amène, de manière rampante, le retour du premier thème et sa combinaison avec l'élément de la fugue ; un *Allegro moderato* rassemble enfin les trois instruments à l'unisson et récupère les deux thèmes, glissés sous le masque d'une coda brillante qui clôt l'œuvre avec éclat.

Tout ce dernier mouvement illustre bien une manière d'écrire de l'époque qui aime à récupérer le matériau thématique soit sous forme cyclique, soit sous cette forme habile de mutation perpétuelle du même matériau présenté sous les moutures les plus diverses, mais toujours reconnaissables à l'oreille exercée, ne fut-ce qu'en raison de son évolution dans un cadre tonal fermement maintenu. Exercice de style ? Sans doute, et doublement. Le 2 Février 1892, lors de la genèse de l'œuvre, Auguste Durand recommandait à Saint-Saëns : « Travaillez ferme au trio ; la musique pure, il n'y a que cela de vrai dans l'Art ». Et, le 9 Janvier 1893, l'ouvrage étant alors révélé, Lecocq renchérissait : « Ah ! que vous êtes heureux de toujours pouvoir dire en musique des choses neuves, intéressantes, et compréhensibles ! Cela vraiment me ravit de lire des œuvres comme ce trio qui ne renie rien du tout de l'art qu'on nous a appris, tout en étant absolument moderne d'allure ».

Yves GÉRARD

Shortly after Saint-Saëns' death in December 1921, Gabriel Fauré remarked that there was almost no musical genre his master had not tackled and illustrated brilliantly. He could have added that, in the domain of chamber music, Saint-Saëns did not hesitate to explore all possible instrumental combinations : traditional, in the two string quartets for example, unusual in the *Fantaisie for violon and harp*, delicate in the balance of sounds in the trios for piano, violin and violoncello as in the two works recorded here. Does not the keyboard in the brilliance of the sonority, the richness of the harmonies and the sparkle of digital virtuosity run the risk of stifling its other two partners confined within the resources of melodic charm ? Now maintaining the balance of sound between these three instruments, of such contradictory specificities, attributing to them precise and varied functions in the unfolding of the musical discourse raised something of the kind of challenge Saint-Saëns liked to meet. In this he was successful on two occasions, conferring a more intimist character on the *First Trio* and to the *Second Trio* a more symphonic, virtuoso appearance.

After an attempt, soon abandoned and left unfinished in 1848, (when the composer was thirteen years old), Saint-Saëns embarked on the composition of the *First Trio* in F major probably while travelling through Auvergne and in the Pyrenees, moments for daydreaming while close to Nature to which he responded so sensitively. The work was, definitely, finished in Paris in October 1864 as proved by the handwritten manuscript which has recently reappeared (and not 1863 as often quoted). In my opinion, the influence of popular music from the two regions explored by Saint-Saëns has often been evoked imprudently ; it would be better to emphasise the nonchalant, dreamy, melancholic and nocturnal side found throughout the first two movements, counterbalanced by the mordant spirit

of the third movement and the «romantic» ardour of the final one.

The first movement *Allegro vivace* is constructed on two themes closely related, as if Saint-Saëns wished not to break the elegiac feeling of this movement with a greatly contrasting sonata form, even if the whole is structured following the traditional plan : exposition, development, reexposition. Almost immediately the first theme asserts the nonchalant aspect of the movement, and, what is more, having them exposed successively by the 'cello, the violin and then the piano, Saint-Saëns proves his skill at choosing a thematic element adaptable to the expressive potentialities of each instrument. In this way a balanced dialogue is arrived at, by means of small fragments distributed between the instruments, the piano part being treated in arabesques, thereby avoiding any excess of virtuosity. The second movement *Andante* returns to the more traditional situation of the piano accompanying the strings, either doubling the melodies or providing the harmonies which underlie and enrich them. The somewhat nocturnal theme lightly rhythmed, at the beginning, gradually transforms itself, on two occasions, into a lyrical theme of great expressiveness before a solo piano cadence recalls the somewhat melancholy atmosphere of the beginning. The *Scherzo* is quite different, based on the fitting-together of quite small elements aired between the instruments who respond with vivacity. This syncopated prattling of astonishingly skillful equilibrium, gives way, twice, to a *trio* that is more vehement in its first appearance and clearly «symphonic» in its second, before the reminder of the initial Scherzo fades out the movement on a pirouette. The last movement, *Allegro*, that which is the most marked with romantic lyricism, places the entire work in the aesthetic lineage of Mendelssohn, with some Schumannian touches, prefiguring, here and there, certain characteristics of Fauré's early compositions. It is true that Fauré was at the Niedermeyer school, a pupil of

Saint-Saëns when the latter was completing the *First Trio*.

The work was published, as Opus 18, by Hamelle in 1867 with a dedication to the violoncellist friend Alfred Lamarche. This *Trio* met with immediate success, often being performed in official concerts or festivals devoted to Saint-Saëns' music, frequently being played by the composer himself, all over the world, then during the composer's lifetime, by prestigious groups of artists such as Ysaye-Hollmann-Pugno, or later, Cortot-Thibault-Casals. Ravel vowed great admiration for the work and drew inspiration from it, fifty years later, when in his turn, he attempted to balance the greatly contrasted «colours» of these three instruments.

Quite different is the *Second Trio* in E minor, completed in September 1892 and published at once by Durand at the end of the same year. The bonds of friendship established between the composer and his publisher since the 1870's as well as those existing between Saint-Saëns and Charles Lecocq since the heroic period of the Conservatory in the 1850's make it possible for us, in reading through the various exchanges of letters, to retrace the origin of the work. The trio had occupied the mind of the composer since the beginning of 1891 : while in Cairo, he wrote to Durand on March 19 that he was working on *Africa*, on a trio and on the orchestration of his *Mélodies persanes* (Persian Melodies). In reply to Durand, who urged him to write his trio, Saint-Saëns, writing from Naples, April 28 said, that he would write «the promised trio», but it was not until Algiers, December 26, 1891, that he confirmed that «he was turning his attention to the trio which would have five movements». From that date, completed movements were sent regularly to Durand, even so, the latter complained sometimes of the slowness of the musician. Saint-Saëns had warned him (Algiers, March 16 1892) : «I have begun the trio ; ask Apollo when it will be finished». March 30 (Algiers), Saint-Saëns declared : «The first piece of the trio is

almost finished : it is truly black [in notes and sentiment]. Then there is an interruption : «I have been working on the trio ; but there is little progress» (Algiers, May 4), so much so that it was at Geneva that the work was finished. Saint-Saëns confided to Charles Lecocq (June 27) : «I am gently working on a *Trio* which will be, I hope, the despair of those unfortunate enough to hear it. I have all summer in which to perpetrate this horror ; one must amuse oneself a little !» The chronicle with Durand takes up again : «I am slaving away at No. 3 of the *Trio* which is giving me a great deal of work ; one will scarcely suspect it when one hears it» (July 7) ; «I have just finished No. 4 ; now for No. 5» (July 14) ; «this finale is working, but I am afraid of making a proper dog's dinner of it» (July 17) ; «It's finished ! I danced the step in question» (July 22 1892), the step being «le pas du monsieur qui a fini son trio» (the step of a man who has completed his trio), to borrow the expression, from the rather Satie-like humour of Jacques Durand who used it originally when anxious to proceed rapidly with the engraving of this new work. On his return to Paris, we find Saint-Saëns full of remorse : «You know, I am not at all happy with the finale of my trio ; I started this morning to make changes (September 21) : «The finale of the *Trio* was written too quickly ; it lacked polish. I have made small changes throughout, which suit it marvellously and when the missing movement is in place, it will be quite all right» (23 September 1892).

Finally engraved, the *Second Trio*, opus 92 was dedicated to the daughter of the banker, Hosquier, Anna, viscountess of Guitaut, an excellent pianist and one of Saint-Saëns' rare pupils, with whom he maintained a sincere friendship full of delicacy, up until his death. The work, first performed in Paris on December 7, 1892 at the «La Trompette» Association, never achieved the success anticipated by Durand (who wished to renew to his profit the persistent favour of the *First Trio*). Contemporaries seem to have been bewildered by the length and

difficulty of the score. In addition, the very style of the work disconcerted faithful listeners of Saint-Saëns' music, used to works in more classical vein from the composer. It seemed as if the composer had tried - and it was not the only example - to explore the possible resources of a post-romantic style, combining elements «inherited» from Franck, Fauré, Brahms and Tchaikowsky, orientating the work towards the expression of a «cosmopolitan» sensitivity somewhat convoluted that would please the «official» generation of the years 1900 and would be rejected by the generation of the 20's, which sought, with the death of Saint-Saëns to brush away the mists of romanticism, the miasmas of decadence, the sophistications of impressionism... and an alleged conventionalism on the part of the greybeards.

Nowadays, a time which attempts, with delight, to reconstruct the declining art of the nineteenth century, should be able to appreciate this *Second Trio* for piano, violin and 'cello, a complex work that explores the vast potential of expressive and virtuoso sounds of this combination of instruments without breaking up their necessary balance already perfectly mastered in the *First Trio*.

The initial *Allegro non troppo*, in enlarged sonata form, seems to accumulate melodic elements united by a sombre lyricism, even if the first element exposed by the strings in the web of repeated chords covering the range of the keyboard dominates this movement. The *Allegretto* which follows is built on the strange balance of a bar in 5/8 syncopated with shifting accents. This disguised scherzo consists of two *Allegro*, veritable trios and perpetual movements played on the piano in particular. The end of the movement, more relaxed, serves at the same time to contrast with the gangling opening and as a transition towards the third movement. The *Andante con moto*, a sort of nocturnal-reverie, is constructed on the principle of an accompanied melody, in fact a descending scale repeated throughout the piece, becoming progres-

sively richer from a sonorous counterpoint (between the three instruments) that becomes increasingly lush. This melancholy daydreaming dissolves in the final coda, giving way to a new contrast, in the fourth movement, *Grazioso poco allegro*, a sort of ethereal, whirling dance, ever in half-tones, of subtle rhythm, which disappears in a chord of G major reaching towards the violin's upper register. The final *Allegro* introduces successively a fragment based yet again on a long, languorous theme, rather in the style of Brahms, then an episode in fugue form where the necessary exposition of the entries permits an equality in the way in which the instruments are treated before the whole evolves towards a more lyrical movement which, in turn, leads, in rampant manner, to the reversal of the first theme and its combination with the fugal element; an *Allegro moderato* finally brings together the three instruments in unison, and recovers the two themes, slipped into the mask of a dazzling coda which closes the work brilliantly.

This last movement well illustrates a manner of writing of the time which liked to recuperate thematic material either in cyclical form, or in this skillful form of perpetual mutation of the same material presented in the most varied versions, but always recognisable to the trained ear, on account of its evolution within a firmly upheld tonal cadre. Stylistic composition? Absolutely without question. On February 2, 1892, while writing the work, Auguste Durand recommended Saint-Saëns: «Work hard at the trio; pure music, that is all that is true in Art». And on 9 January, 1893, when the work was finally published, Lecocq added: «Ah! How fortunate you are always to be able to say in music something new, interesting, *comprehensible!* I feel invigorated after reading works like this trio which repudiates nothing of the art we have been taught, while remaining absolutely modern in outlook».

Yves GÉRARD
translated by Joséphine de LINDE

Kurz nach dem Tode von Camille Saint-Saëns im Dezember 1921 notierte Gabriel Fauré, dass es auf musikalischem Gebiet wohl kaum etwas gab, das sein Meister nicht mit Elan in Angriff genommen und auf die verschiedenste Weise ergründet hätte. Er hätte noch genauer sagen können, dass Saint-Saëns sich auf dem Gebiet der Kammermusik nicht scheute, alle nur möglichen instrumentalen Verbindungen zu erforschen: Zum Beispiel traditionelle in den beiden Streichquartetten, ungewöhnliche in der *Fantaisie für Geige und Harfe*, klangschön ausgewogene, wenn es sich um Trios für Klavier, Geige und Cello handelte, wie es in den beiden Werken dieser vorgestellten Schallplatte der Fall ist. Die Klavierstimme, in der Pracht ihrer Klang- und Harmoniefülle und ihrer glänzenden virtuosen Fingerfertigkeit, droht ihre beiden Partner, die nur über die Mittel des melodischen Reizes verfügen, zu ersticken. Das klangliche Gleichgewicht zwischen diesen drei Instrumenten mit so gegensätzlichen Eigenschaften zu erhalten, ihnen genaue und unterschiedliche Funktionen im Ablauf des musikalischen Vortrags zuzuteilen, ist schon ein kleines Wagnis, was Saint-Saëns aber reizte und was ihm Freude machte. Und es gelingt ihm beide Male, indem er dem *Premier Trio* (N°1) einen mehr intimen und dem *Deuxième Trio* (N°2) einen mehr symphonischen und virtuosen Charakter verleiht.

Nach einem schnell abgebrochenen und unvollendeten Versuch im Jahre 1848 (der Komponist war damals 13 Jahre alt) nahm Saint-Saëns die Komposition des *Premier Trio* in F-Dur in Angriff, zweifellos während einer Reise von der Auvergne zu den Pyrenäen, wobei ihn die Nähe der Natur tief beeindruckte und ihm traumhafte Augenblicke schenkte. Das Werk wurde im Oktober 1863 in Paris vollendet, wie es das eigenhändig geschriebene Manuskript beweist, das neuerdings wieder erschienen ist (und nicht 1863,

wie es oft angegeben wird). Unserer Meinung nach hat man unvorsichtigerweise von Einflüssen der Volksmusik auf die beiden von Saint-Saëns geschaffenen Themen gesprochen; es erscheint uns besser, die unbekümmerten, träumerischen, melancholischen und nächtlichen Aspekte zu unterstreichen, die in den beiden ersten Sätzen enthalten sind und durch den scharfen Geist des dritten Satzes und die «romantische» Begeisterung des Schlussatzes ausgewogen werden.

Der erste Satz *Allegro vivace* ist auf zwei eng verwandte Themen aufgebaut, als wenn Saint-Saëns das elegische Gefühl dieses Satzes durch eine sehr abgehobene Sonatensatzkonstruktion nicht zu brechen wünschte, obwohl das Ganze nach dem traditionellen Schema aufgebaut ist: Exposition, Durchführung, Reprise. Das erste Thema betont sogleich die sorglose Art des Satzes. Indem er es nacheinander vom Cello, der Geige und dann vom Klavier ausführen lässt, beweist Saint-Saëns darüber hinaus sein Geschick, ein thematisches Element zu wählen, das sich den Ausdrucksfähigkeiten jedes einzelnen Instrumentes anpasst. So entsteht ein ausgewogener Dialog aus kleinen Bruchstücken, die sich die Instrumente einander zuspielen, während der Klavierteil mit Arabesken ohne virtuose Überladungen bearbeitet ist. Im zweiten Satz *Andante* kehrt er wieder mehr zur traditionellen Aufgabe des Klaviers zurück, indem er bei der Begleitung der Streicher entweder die Melodien verdoppelt oder die sie unterstützenden und bereichernden Harmonien liefert. Das am Anfang sanft skandierte und ein wenig «nächtliche» (Nocturne) Thema verwandelt sich nach und nach in zwei Wiederholungen, in ein Thema mit ausdrucks voller Rhythmis, bevor eine Kadenz des Soloklaviers die ein wenig melancholische Atmosphäre des Anfangs wieder herbeiführt. Ganz anders ist das *Scherzo* auf ein Aufeinanderstellen von kleinen, zwischen den Instrumenten verteilten Elementen angelegt, die lebhaft aufeinander eingehen. Dieses mit erstaunlich geschicktem Gleichgewicht synkopierte

Geplauder gibt zweimal einem Trio Platz, heftiger in der Melodik das erste und viel «symphonischer» das zweite, bevor die Rückkehr des anfänglichen Scherzos den Satz auf einer Pirouette ausklingen lässt. Der letzte Satz *Allegro*, ganz von einer romantischen Lyrik geprägt, ordnet schliesslich das ganze Werk in das ästhetische Erbe Mendelssohns ein, nicht ohne Schumann'sche Nuance, und es kündigen sich hier und da einige Charakteristika des ersten Stils von Fauré an. Es ist bekannt, dass Fauré in Niedermeyers Schule war, der Schüler von Saint-Saëns, gerade als die Komposition dieses *Premier Trio* vollendet wurde.

Das Werk sollte als op. 18 im Jahre 1867 beim Herausgeber Hamelle mit einer Widmung für den Cellisten und Freund Alfred Lamarche erscheinen. Dieses Trio wurde sofort zu einem sehr grossen Erfolg, oft in offiziellen Konzerten oder Saint-Saëns-Festivals aufgeführt, häufig auch von Saint-Saëns selbst in der ganzen Welt gespielt und noch zu Lebzeiten des Komponisten dann von berühmten Künstlerensembles wie Ysaye-Hollmann-Pugno, oder später von Cortot - Thibaud - Casals aufgeführt. 50 Jahre später sollte sich Ravel in grosser Bewunderung durch ihn inspirieren lassen, als er selbst auch daranging, die so gegensätzlichen «Farben» dieser drei Instrumente ins Gleichgewicht zu bringen.

Ganz anders ist das *Deuxième Trio* in E-moll, das im September 1892 vollendet und am Ende des gleichen Jahres veröffentlicht wurde. Die Freundschaftsbande, die seit den Jahren um 1870 den Komponisten und seinen Herausgeber verknüpften, wie auch jene, die zwischen Saint-Saëns und Charles Lecocq seit der heroischen Epoche des Konservatoriums in den Jahren um 1850 bestanden, erlauben uns aus dem Briefwechsel der Freunde den Werdegang des Werkes zu vergegenwärtigen. Seit 1891 beschäftigt das Trio den Musiker: er hat sich in Kairo niedergelassen und schreibt am 19. März an Durand, dass er an Afrika arbeite, an

einem Trio und an der musikalischen Besetzung seiner *Mélodies persanes*. Demselben Durand, der ihn drängt, sein Trio zu schreiben, antwortet Saint-Saëns aus Neapel am 28. April, dass er «das versprochene Trios komponieren werde, aber es dauert noch bis zum 26. Dezember 1891, als er schliesslich in Algier behauptet, dass er «sich mit dem Trio, das fünf Teile haben wird, beschäftigen will». Von diesem Datum an erhält Durand regelmässig die vollendeten Sätze, selbst wenn letzterer sich über die Langsamkeit des Musikers beklagt. Saint-Saëns hatte ihn in Kenntnis gesetzt. (Algier, den 16. März 1892) : «Das Trio ist begonnen ; fragen sie Apollo, wann es fertig sein wird». Am 30. März (Algier) gibt Saint-Saëns zu : «Der erste Satz des Trios kommt zu Ende : er ist sehr düster [was die Töne anbelangt und das Gefühl]. Dann kommt sein Schaffen zum Stillstand : «Ich habe mich wieder an das Trio gemacht ; aber es macht kaum Fortschritte» (Algier, am 4. Mai). Auf diese Weise wird das Werk erst in Genf vollendet. Saint-Saëns vertraut Charles Lecocq (am 27. Juni) an : «Ich arbeite ganz langsam an einem *Trio*, das, wie ich vermute, die Leute zur Verzweiflung bringen wird, die das Pech haben werden, es anzuhören. Ich habe noch den ganzen Sommer Zeit, dieses abscheuliche Werk zu vollenden, man muss sich auch ein wenig amüsieren.» Durand fährt in seiner Chronik fort : «Ich brüte über dem 3. Satz des *Trios*, das mir viel Arbeit macht ; dies wird man kaum vermuten, wenn man es hören wird» (7. Juli), «der 4. Satz ist gerade beendet ; nun zum fünften» (14 Juli) ; Dieses Finale geht, aber ich habe schon Angst, Katzenmusik zu produzieren» (17. Juli) ; «Es ist zu Ende ! Ich habe einen Freudentanz aufgeführt» (22. Juli 1892), dieser Tanz war der «Tanz des Herrn, der sein Trio beendet hat», um mit Saties' - schem Humor zu sprechen. Mit diesem Satz hatte Jacques Durand ihn zu motivieren versucht, ganz darauf bedacht, den Druck dieses neuen Werkes schnell zu beenden. Daraufhin wird Saint-Saëns, wieder in Paris zurück, von Gewissensbissen geplagt : «Wissen Sie, 10

dass ich mit dem Finale meines Trios nicht zufrieden bin ? Heute morgen habe ich begonnen, Änderungen daran vorzunehmen» (21. September) »; «Ich habe das Finale des *Trios* zuschnell komponiert ; es fehlt eine Überarbeitung ; ich mache überall kleine Korrekturen, die mir vortrefflich gelingen, und wenn das noch Fehlende ergänzt sein wird, so wird es ganz gut sein» (23. September 1892).

Endlich gedruckt, wurde das *Deuxième Trio* Op. 92, der Tochter des Bankiers Hoskier, Anna, Vicomtesse de Guitaut gewidmet, einer ausgezeichneten Pianistin ; sie war eine der wenigen Schülerinnen von Saint-Saëns, mit der ihn bis zum Tode eine aufrichtige Freundschaft voller Zuvorkommenheit verband. Dem Werk, das am 7. Dezember 1892 in Paris in der Société *La Trompette* uraufgeführt wurde, wurde niemals der von Durand erwartete Erfolg zuteil, der aus Gründen des eigenen Profits die Gunst des Publikums für das *Premier Trio* nun auch für das *Deuxième Trio* zu erneuern wünschte. Die Zeitgenossen waren vielleicht durch die Länge und die Schwierigkeit der Partitur verwirrt. Darüber hinaus musste der Stil des Werkes an sich die Saint-Saëns zugeneigten Hörer bestürzen, die daran gewöhnt waren, dass der Komponist mit Vorliebe klassische Elemente in seinem Werk verwendete. Alles deutet darauf hin, als habe sich der Komponist darin versucht - und dies ist nicht das einzige Beispiel - mögliche Mittel eines postromantischen Stils zu entwickeln, indem er die «vererbt» Elemente von Franck, Fauré, Brahms, Tschaikovsky verschmolz und das ganze Werk zum Ausdruck einer kosmopolitischen und ein wenig geschraubten Empfindsamkeit werden liess. Diese Tendenz war für die Öffentlichkeit der Jahrhundertwende sehr typisch. Genau dies wurde von der Generation um 1920 beim Tode Saint-Saëns verworfen. Sie wollte die Nebel der Romantik, die Auswüchse der Dekadenz, die Geziertheiten des Impressionismus und eine angebliche Pseudoklassik der alten Trottet beseitigen.

Die heutige Zeit, die alles versucht, um die sich

überlebende Kunst des 19. Jahrhunderts wieder heraufzubeschwören, müsste dieses zweite Klaviertrio zu schätzen wissen, ein vielseitiges Werk, welches die klanglichen, ausdrucksvoollen und wesentlich virtuosen Möglichkeiten der Kombination dieser drei Instrumente - Klavier, Geige und Cello - ausprobiert, ohne ihre notwendige Harmonie zu durchbrechen, was ohnehin schon im ersten Klaviertrio vollständig beherrscht wird.

Das anfängliche *Allegro non troppo*, in vergrösserer Sonatenform komponiert, weist zahlreiche melodische Themen auf, denen schwarzäugige Lyrik gemeinsam ist ; das erste Thema, das von den Streichern im Rahmen von wiederholten Akkorden eingeführt wird, dominiert zunächst das Klavier und beherrscht den ganzen Satz. Das folgende *Allegretto* basiert auf einem seltsamen Wiegen eines Fünfachtaktes mit Synkopen und Akzentverschiebungen. Dieses verkleidete Scherzo beinhaltet zwei *Allegros*, tatsächliche Trios und ständige rhythmische Bewegungen, die besonders vom Klavier übernommen werden. Das Ende des Satzes ist entspannter und fungiert als Gegengewicht zu der schleppend-schwarzäugigen Art des Anfangs und als Übergang zum dritten Satz. Das *Andante con moto*, eine Art Réverie-Nocturne (nächtliche Träumerei) ist auf dem Prinzip der begleiteten Melodie aufgebaut. Es handelt sich dabei in der Tat um eine absteigende Tonleiter, die das gesamte Stück über wiederholt wird und sich nach und nach mit einem klangvollen, ansteigenden Kontrapunkt zwischen den drei Instrumenten anreichert. Diese melacholische Träumerei löst sich in der Schlusscoda auf, die wiederum einen Kontrast zum vierten Satz darstellt, dem *Grazioso, poco allegro*, der ihr als eine Art graziler Reigen folgt. Dieser ist von gedämpfter Schallfülle und subtilem Rhythmus. Er endet mit einem G-Dur-Akkord, den die Geige in einer hohen Lage

realisiert. Das Finale *Allegro* besteht aus mehreren Teilstücken, die wiederum auf einem langen und kraftlos wirkenden Thema aufbauen, ein wenig nach Brahmscher Art. Es folgt eine fugenhafte Episode, in der aufgrund der entsprechenden Einsätze die einzelnen Instrumente gleichwertig zum Zuge kommen. Sie mündet in einen lyrischen Teil ein, der nach und nach das erste Thema wieder aufgreift und es mit den Fugenelementen verknüpft. Ein *Allegro moderato* vereint schliesslich die drei Instrumente im Gleichklang und greift die zwei Themen als brillante Koda wieder auf, die das Werk effektiv abschliesst.

Dieser letzte Satz steht für die Kompositionswise einer ganzen Epoche, die es liebt, die thematischen Grundelemente wieder aufzugreifen, sei es in zyklischer Form, sei es in der kunstvollen Form der Variation, wobei dieselben Grundelemente in verschiedenen Versionen vorgestellt werden, dabei aber dem geübten Ohr immer erkennbar bleiben, und sei es auch nur deswegen, weil sie sich innerhalb eines fest beibehaltenen tonalen Rahmens entfalten. Eine Stilübung ? Zweifellos und nicht nur das. Am 2. Februar 1892 empfahl Auguste Durand Saint-Saëns : «Arbeiten sie fest am *Trio* ; die reine Musik, das ist das Wahre in der Kunst». Und am 9. Januar 1893, als das Werk veröffentlicht war, überbot sich Lecocq : «Ach, was sind sie ein glücklicher Mensch, immer neue, interessante und verständliche Dinge musikalisch ausdrücken zu können ! Ich finde es richtig erfrischend, Werke wie dieses *Trio* zu lesen, das nichts von der Kunst verleugnet, die man uns gelehrt hat, aber dennoch einen absolut modernen Anstrich aufweist.

Yves GÉRARD
übersetzt von Elisabeth RAUCH

© ARION PARIS 1987. Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).
© ARION PARIS 1987. All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).