



Mendelssohn

THE PIANO TRIOS

Variations concertantes

THE NASH ENSEMBLE

onix



Paul Watkins, Marianne Thorsen, Ian Brown

For more information about The Nash Ensemble go to www.nashensemble.org.uk

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)

Trio for piano, violin and violoncello No. 1, op. 49

D Minor. d-moll. ré mineur

1	I	Molto allegro ed agitato	10.18
2	II	Andante con moto tranquillo	7.55
3	III	Scherzo. Leggiero e vivace	3.47
4	IV	Finale. Allegro assai appassionato	8.58

Trio for piano, violin and violoncello No. 2, op. 66

C Minor. c-moll. ut mineur

5	I	Allegro energico e con fuoco	11.03
6	II	Andante espressivo	7.32
7	III	Scherzo. Molto allegro – quasi presto	3.53
8	IV	Finale. Allegro appassionato	8.01

9		Variations concertantes for violoncello and piano, op. 17	9.58
---	--	---	------

		TOTAL TIME	71.54
--	--	------------	-------

The Nash Ensemble

Artistic Director: Amelia Freedman CBE

Marianne Thorsen – violin

Paul Watkins – cello

Ian Brown – piano

In January 1832 Felix Mendelssohn wrote to his sister Fanny, declaring: 'I would like to compose a couple of good piano trios'. He had already written one piano trio before he was eleven – now lost – but it was not until 1839 that Op. 49 appeared, to be hailed by Schumann as 'the master trio of the age, as were the Bb and D Major Trios of Beethoven and the Eb Trio of Schubert'. Mendelssohn's supremely confident work, with its clear understanding of the multi-faceted relationship between the three instruments, is indeed one of his most successful creations, a status which, as Schumann's appraisal seems to suggest, owes much to the composer's fusion of the formal gravitas of Beethoven with the harmonic twists of Schubert.

In the superbly-wrought first movement Mendelssohn immediately plunges the listener into an intense sound-world. An expansive and melancholic opening theme on the cello is taken up by the violin, while the piano accentuates the troubled atmosphere with undulating textures. The sunny second subject, in A major, offers respite before the onset of the development, marked *agitato*. The piano's virtuosic role in this movement is representative of the whole Trio; in contrast the violin and cello are more frequently called upon to articulate Mendelssohn's thematic material, the taut integration of which allows them less opportunity for conventional displays of brilliance. Yet they shine in other ways, with soaring lyricism and close-knit, singing duets. The *Andante* opens with a delicate melody, played by the piano alone like a *Song Without Words*. Later come dramatic alternations between Bb minor and Db major but these only briefly ruffle the prevailing Schubertian calm.

While the first two movements demonstrate Mendelssohn's melodic facility, the Scherzo displays the composer's affinity for brilliant up-tempo music, as already seen in the Octet and *A Midsummer Night's Dream*. Omitting the customary Trio, Mendelssohn opts instead for a skittish sonata-form movement full of quick-fire contrapuntal exchanges. The finale begins *un poco tranquillo*, but any real sense of serenity is swiftly undermined by enervating *sforzandi*. With moments of Beethovenian rhythmic drive, the score reads like a compendium of the various textures and sonorities of which this combination is capable.

The second Trio op. 66, begun in February 1845 and completed by the summer, was premièred at the Leipzig Gewandhaus with Mendelssohn at the piano, alongside the work's dedicatee, composer and virtuoso violinist Louis Spohr. The drama and tension of the work, particularly in the first movement, seem to herald the impulsive romanticism of Brahms' early chamber masterpieces, in particular the Piano Trio op. 8 and the Piano Quintet. There are backward glances too, particularly to Mendelssohn's beloved Bach, as in the contrapuntal finesse of the first movement development. Here the piano is again treated to an array of material: marked *con fuoco*, it veers between descending gestures in

semiquavers, and clipped staccato chords. The cello's *cantabile* statement of the second theme precedes an exquisite episode of ascending triplets in the piano – not the only surprising moment in this movement. So absorbing is the dramatic build-up that follows, that the recapitulation almost sidles in unannounced, to be followed by an entirely new sonority, marked *tranquillo*, lulling us into a false sense of security. The canonic coda returns us to the opening material, played simultaneously in its original form, and with augmented note-values. A final and poignant minor-key interjection of the second subject offers another unexpected interlude.

The *Andante espressivo* in Eb is a movement of real charm and grace. It opens with a chorale-like texture in the piano, which then lilts gently at the entry of the strings. This is contrasted with a contemplative second theme, and a central section commencing in the tonic minor. The fiendish scherzo again demonstrates Mendelssohn's great skill in writing music of nimble rapidity. This is complemented by the gypsy flavour of the Trio, pervaded by 'Scotch snap' rhythms and major-minor shifts. Themes from both Scherzo and Trio are combined at the end of the movement, and the final bars, complete with pizzicato strings, demonstrate real wit.

The finale is distinctive for two things: first, the initial leap of an ascending minor ninth. First heard in the cello, it recurs throughout, sometimes transformed, unifying a movement that is in other ways characterised by great contrasts. The other is a chorale-like theme first heard quietly in Ab, which builds to a triumphant climax at the naturalisation of the key signature to C major. This features vibrant chords from the strings and a stunning left hand *tremolando* in the piano, resolving the tensions of the whole work in a blaze of tonic major that Brahms must surely have had in mind when he wrote the finale of the First Symphony.

Written for his brother Paul, a fine amateur cellist, the *Variations concertantes* were finished in January 1829 when Mendelssohn was 20. Shortly afterwards the composer took the score with him on his first journey to London, where it was premièred by Ignaz Moscheles to great acclaim. Unlike some later 19th-century sets of variations, written with the sole purpose of dazzling the audience, Mendelssohn's *Variations concertantes* have their roots in the Classical aesthetic, especially the variation sets of Mozart and Beethoven; yet this clarity, as with so much of Mendelssohn's music, is offset by a Romantic emotional impulse.

Mendelssohn's artless and simple theme allows him to explore its potential through both decoration and fragmentation, so that the interplay between the instruments shifts throughout. In more than one

variation the piano dominates, dissipating the theme across its range as the cello offers brief punctuations, while in others the cello is to the fore with muscular displays of technique. A tempestuous minor key variation subsides into sorrowful, recitative-like cello writing before a return to the major, the cello's pedal note hanging in the air as the piano outlines the theme. Rugged cello chords briefly take us back to the minor, but the theme's lyricism overrides these stormy moments, and a sense of balance is finally restored.

Joanna Wyld 2006

Les Trios avec piano et Variations concertantes de Mendelssohn

En janvier 1832, Felix Mendelssohn écrivait à sa sœur Fanny: «J'aimerais composer quelques bons trios avec piano». Il avait déjà écrit un trio avec piano – aujourd'hui perdu – avant l'âge de onze ans mais il fallut attendre jusqu'en 1839 pour voir la parution de l'Op. 49, que Schumann allait saluer comme «le trio majeur de l'époque, tout comme l'étaient les trios en si bémol et en ré majeur de Beethoven et le *Trio en mi bémol* de Schubert». L'œuvre de Mendelssohn est pleine d'assurance et perçoit clairement les relations à multiples facettes entre les trois instruments; c'est effectivement l'une de ses créations les plus réussies, ce qui tient beaucoup, comme semble le laisser entendre le jugement de Schumann, à la fusion réalisée par Mendelssohn entre l'envergure formelle de Beethoven et les tournures harmoniques de Schubert.

Le premier mouvement est merveilleusement travaillé et Mendelssohn plonge immédiatement l'auditeur dans un monde sonore intense. Un thème initial grandiose et mélancolique au violoncelle est repris par le violon, tandis que le piano accentue l'atmosphère troublée avec des textures ondulantes. Le second sujet joyeux, en la majeur, offre un répit avant le début du développement, marqué *agitato*.

Le rôle virtuose du piano dans ce mouvement est représentatif de l'ensemble du trio; par contre, Mendelssohn fait plus souvent intervenir le violon et le violoncelle pour articuler son matériel thématique, dont l'intégration tendue laisse à ces instruments moins d'opportunités de démonstration brillante conventionnelle. Pourtant, ils brillent d'une autre manière, avec un lyrisme croissant et des duos chantants et très unis. L'*Andante* commence par une mélodie délicate, jouée par le piano seul comme une *Romance sans paroles*. Viennent ensuite des alternances dramatiques entre si bémol mineur et ré bémol majeur, mais elles ne troublent que brièvement le calme schubertien dominant.

Alors que les deux premiers mouvements montrent l'aisance mélodique de Mendelssohn, le Scherzo fait étalage des affinités du compositeur pour la musique brillante au rythme enlevé, comme on l'a déjà vu dans l'*Octuor* et dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Omettant le trio habituel, Mendelssohn opte pour un mouvement enjoué en forme sonate qui regorge d'échanges contrapuntiques rapides. Le finale commence un *poco tranquillo*, mais toute véritable impression de sérénité est rapidement ébranlée par des *sforzandi* débilissants. Avec des moments d'élan rythmique beethovenien, la partition se présente comme un recueil des diverses textures et sonorités convenant à cette combinaison instrumentale.

Le second Trio, op. 66, commencé en février 1845 et achevé à l'été suivant, a été créé au Gewandhaus de Leipzig avec Mendelssohn au piano, aux côtés du dédicataire de l'œuvre, le compositeur et violoniste virtuose Louis Spohr. Le drame et la tension de l'œuvre, particulièrement dans le premier mouvement, semblent annoncer le romantisme impulsif des premiers chefs-d'œuvre de musique de chambre de Brahms, notamment le *Trio avec piano*, op. 8 et le *Quintette avec piano*. Il y a aussi des références aux époques antérieures, particulièrement à Bach pour lequel Mendelssohn avait tant de vénération, notamment la finesse contrapuntique du développement du premier mouvement. Ici, le piano est à nouveau paré de tout un éventail de matériel: marqué *con fuoco*, il oscille entre des traits descendants de doubles croches et des accords staccato hachés. L'exposition *cantabile* du second thème au violoncelle précède un épisode exquis de triolets ascendants au piano – qui n'est pas le seul moment surprenant de ce mouvement. La construction dramatique qui suit est si passionnante que la réexposition se faufile presque sans être annoncée, suivie d'une sonorité entièrement nouvelle, marquée *tranquillo*, qui nous donne une impression erronée de sécurité. La coda en canon nous ramène au matériel initial, joué simultanément sous sa forme originale et avec des valeurs de notes augmentées. Une interjection finale poignante du second sujet en mineur constitue un autre intermède inattendu.

L'*Andante espressivo* en mi bémol majeur est un mouvement doté de charme et de grâce. Il commence sur une texture de choral au piano, qui chante mélodieusement à l'entrée des cordes. Le second thème contemplatif offre un contraste, tout comme la section centrale qui commence à la tonique mineure. Le scherzo diabolique démontre une fois encore la grande habileté de Mendelssohn à écrire de la musique très rapide. Il est complété par le parfum tzigane du Trio, imprégné de rythme lombard et de passages du majeur au mineur. Les thèmes du Scherzo et du Trio se mêlent à la fin du mouvement et les dernières mesures, avec les cordes pizzicato, font preuve de beaucoup d'esprit.

Le finale se distingue par deux caractéristiques: premièrement, le saut initial d'une neuvième mineure ascendante. Tout d'abord entendue au violoncelle, elle revient d'un bout à l'autre, parfois transformée,

donnant une unité à ce mouvement qui se caractérise autrement par de grands contrastes. L'autre est un thème en forme de choral exposé d'abord calmement en la bémol majeur, puis qui s'élève à un sommet triomphal lorsque la tonalité passe en ut majeur. Ce sommet comporte des accords vibrants des cordes et une main gauche *tremolando* étourdissante au piano, résolvant les tensions de l'ensemble de l'œuvre dans un embrasement de la tonique majeure que Brahms avait sûrement à l'esprit lorsqu'il composa le finale de sa *Symphonie no. 1*.

Écrites pour son frère Paul, bon violoncelliste amateur, les *Variations concertantes* furent achevées en janvier 1829; Mendelssohn avait alors vingt ans. Peu après, le compositeur emporta la partition à Londres, où elle fut créée par Ignaz Moscheles et remporta un grand succès. Contrairement à certaines autres variations postérieures du XIXe siècle, écrites dans le seul but d'éblouir les auditeurs, les *Variations concertantes* de Mendelssohn tirent leurs racines de l'esthétique classique, notamment des variations de Mozart et de Beethoven; pourtant cette clarté, comme dans tant d'œuvres de Mendelssohn, est contrebalancée par une impulsion émotionnelle romantique.

Le thème simple et naturel de Mendelssohn lui permet d'explorer son potentiel par le biais de l'ornementation et de la fragmentation, l'interaction entre les instruments changeant ainsi d'un bout à l'autre de l'œuvre. Dans plusieurs variations, le piano domine, dissipant le thème au travers de sa tessiture lorsque le violoncelle fait de brèves ponctuations, alors que dans d'autres variations le violoncelle se situe au premier plan avec des démonstrations de technique musclées. Une variation impétueuse en mineur s'apaise dans une écriture de violoncelle proche du récitatif avant un retour au mode majeur, la pédale de violoncelle restant suspendue en l'air pendant que le piano souligne le thème. De solides accords de violoncelle nous ramènent brièvement au mode mineur, mais le lyrisme du thème l'emporte sur ces moments houleux et l'équilibre est finalement restauré.

Joanna Wyld 2006
Traduction: Marie-Stella Pàris

Mendelssohn Klaviertrios und Variations concertantes

Im Januar 1832 schrieb Felix Mendelssohn an seine Schwester Fanny und teilte ihr mit, dass er Lust hätte einige gute Klaviertrios zu komponieren. Bereits vor seinem elften Lebensjahr hatte er ein –

heute verschollenes – Klaviertrio geschrieben, aber erst 1839 erschien sein Op. 49, welches von Schumann als „Meistertrio der Gegenwart, wie es ihrer Zeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren“, gefeiert wurde. In der Tat ist Mendelssohns äußerst souveränes Werk, welches die facettenreiche Beziehung zwischen den drei Instrumenten deutlich erfasst, eines von seinen erfolgreichsten Schöpfungen. Dieser Status – Schumanns' Beurteilung scheint darauf hinzuweisen – ist zum Großteil Mendelssohns Verschmelzung von Beethovens formaler Ernsthaftigkeit mit Schuberts harmonischen Wendungen zu verdanken.

Im herrlich ausgearbeiteten ersten Satz lässt Mendelssohn den Hörer sogleich in eine intensive Klangwelt eintauchen. Ein weitgespanntes und melancholisches Eröffnungsthema auf dem Violoncello wird von der Violine aufgegriffen, während das Klavier die aufgewühlte Stimmung durch wogenartige Texturen akzentuiert. Das sonnige zweite Thema in A-Dur gewährt uns bis zum Einsetzen der Durchführung, die mit *agitato* bezeichnet ist, eine Ruhepause. Die virtuose Rolle, die das Klavier in diesem Satz übernimmt, ist für das ganze Trio kennzeichnend; dagegen fällt der Violine und dem Violoncello häufiger die Aufgabe zu, Mendelssohns straff integriertes thematisches Material zum Ausdruck zu bringen, was ihnen weniger Gelegenheit einräumt, auf die herkömmliche Weise zu brillieren. Jedoch kommen sie auf anderem Wege – mit zunehmender Liedhaftigkeit und in eng miteinander verbundenen Duettgesängen – zum erstrahlen. Das Andante beginnt mit einer feinfühligsten Melodie, welche vom Klavier allein wie ein *Lied ohne Worte* vorgetragen wird. Später setzen dramatische Wechsel zwischen b-moll und Des-Dur ein, was die vorherrschende „schubertische“ Ruhe jedoch nur kurz erschüttert.

Während die ersten zwei Sätze die melodische Begabung des Komponisten unter Beweis stellen, wird im Scherzo Mendelssohns Affinität zu bravuröser Musik in schnellem Tempo deutlich, welche bereits im *Oktett* und im *Sommernachts Traum* festzustellen war. Mendelssohn lässt das übliche Trio aus und entscheidet sich stattdessen für einen lebhaften Satz in der Sonatenform, der reich ist an – wie von einer Pistole abgefeuerten – kontrapunktischen Wechseln. Das Finale beginnt *un poco tranquillo*, doch wird jegliches Gefühl echter Gelassenheit rasch durch energiegeladene *sforzandi* untergraben. Mit ihren Momenten beethoven'scher rhythmischer Antriebskraft liest sich die Partitur wie eine Abhandlung diverser Struktur- und Klangmöglichkeiten dieser Kombination.

Mendelssohn begann das zweite Trio op. 66 im Februar 1845 und stellte es bis zum Sommer fertig. Es wurde im Leipziger Gewandhaus von ihm selbst am Klavier und zusammen mit dem Geigenvirtuosen, Komponisten und Widmungsträger des Werkes, Louis Spohr, uraufgeführt. Die Dramatik und

Spannung des Werkes, speziell die des ersten Satzes, scheinen die impulsive Romantik von Brahms frühen kammermusikalischen Meisterwerken, insbesondere die des Klaviertrios op. 8 und des Klavierquintetts, anzukündigen. Es gibt auch Rückblicke, besonders auf den von Mendelssohn so geliebten Bach, wie zum Beispiel in der kontrapunktischen Finesse des Durchführungsteils im ersten Satz. Hier behandelt das Klavier ein ganzes Aufgebot an Material: mit *con fuoco* bezeichnet schwankt es von absteigenden Bewegungen in Sechzehnteln bis zu knappen Stakkato-Akkorden. Dem vom Cello gespielten *cantabile* des Seitenthemas geht eine herrlich aufsteigende Klaviertriolenepisode voraus – was nicht der einzig überraschende Augenblick in diesem Satz ist. Der nachfolgende dramatische Aufbau ist so fesselnd, dass die Reprise sich beinahe wie unangemeldet hereinschleicht. Dieser folgt eine komplett neue, mit *tranquillo* bezeichnete Klanglichkeit, welche uns in ein falsches Gefühl von Sicherheit hüllt. Die kanonische Coda bringt uns wieder zurück zum Anfangsthema, welches gleichzeitig in seiner Originalform und in Vergrößerung erklingt. Zum letzten Mal bietet uns dann ein ergreifender Moll-Zwischenruf des Seitenthemas ein unerwartetes Zwischenspiel.

Der *Andante espressivo* Satz in Es-Dur ist von ausgesprochenem Charme und Anmut. Er beginnt mit einer choralartigen Klaviertextur, die mit dem Einsetzen der Streicher sanft zu trällern beginnt. Dem wird ein nachdenkliches Seitenthema und ein in der Mollvariante beginnender zentraler Abschnitt gegenübergestellt. Das mörderisch schwierige Scherzo beweist wiederum Mendelssohns großes Talent für das Komponieren von wenig schneller Musik. Dies wird durch den zigeunerhaften Charakter des Trios, welches von „Scotch snap“ Rhythmen und Dur-Moll-Wechsel durchdrungen ist, komplementiert. Themen aus sowohl Scherzo wie auch Trio wirken am Ende des Satzes zusammen und die letzten Takte, durch ein Pizzicato der Streicher ergänzt, beweisen echten Witz.

Das Finale zeichnet sich durch zwei Dinge aus: Erstens durch einen anfänglich aufwärts gerichteten kleinen Nonensprung. Man hört ihn zuerst vom Cello, ehe er immer wieder manchmal auch verwandelt auftritt, und dabei dem Satz, der sich sonst durch große Kontraste auszeichnet, Einheit verleiht. Zweitens durch ein choralartiges Thema, welches man zuerst leise in As vernimmt und das sich dann bei der Auflösung der Tonart nach C-Dur zu einem triumphalen Höhepunkt steigert. Lebhaftige Streichakkorde und ein atemberaubendes linkshändiges Klavier-*tremolando* lösen die Spannung des ganzen Werkes im Glanz der Durtonika auf, was Brahms beim Komponieren des Finales seiner ersten Symphonie sicherlich im Sinn gehabt haben muss.

Im Januar 1829, als Mendelssohn 20 Jahre alt war, wurden die *Variations concertantes*, welche er für seinen Bruder Paul, einen ausgezeichneten Amateurcellisten komponiert hatte, fertiggestellt. Kurz

darauf nahm der Komponist die Partitur mit auf seine erste Londonreise, wo sie von Ignaz Moscheles unter großem Beifall zum ersten Mal aufgeführt wurde. Im Gegensatz zu einigen späteren Variationszyklen des 19. Jahrhunderts, welche in der alleinigen Absicht komponiert waren das Publikum zu beeindrucken, haben Mendelssohns *Variations concertantes* ihre Wurzeln in der klassischen Aesthetik und insbesondere in den Variationszyklen von Mozart und Beethoven; dennoch wirkt dieser Klarheit, wie so oft in Mendelssohns Musik, ein romantischer Gefühlsimpuls entgegen.

Mendelssohns Thema ist schlicht und einfach, was ihm ermöglicht, das Variationspotential sowohl durch Ausschmückungen als auch durch Fragmentierungen zu erkunden, so dass sich das Zusammenspiel der Instrumente ständig verlagert. In mehreren Variationen dominiert das Klavier und verstreut das Thema über seine Register, während das Cello kurze Interpunktionen anbietet, wobei in anderen Variationen das Cello mit einem kraftvollen Vorführen technischer Kunstfertigkeit in den Vordergrund rückt. Eine stürmische Moll-Variation gleitet in einen sorgenvollen, rezitativen Celloteil ab, ehe sie dann nach Dur zurückkehrt, wobei der Pedalton des Cellos in der Luft schwebt, während das Thema vom Klavier skizziert wird. Wilde Celloakkorde führen uns kurz nach Moll zurück, aber die Gefühlsbetontheit des Themas setzt sich über diese stürmischen Momente hinweg und zum Schluss ist das Gleichgewicht wieder hergestellt.

Joanna Wyld 2006
Übersetzung: Ophelia Blaschko

Produced and engineered by Chris Craker
Editing and mastering by Simon Haram, Silent Age Sound.
Recording Location: Champs Hill, Pulborough, Sussex, England, 10-12 October 2005
Product Direction: Paul Moseley
Cover photo: by kind permission of and © Marco Borggreve
Photo of Trio © Orkney Photographic
Design: CEH

