

**cpo**

**Alexander Ernst Fesca**  
**Piano Trios 2 & 5**  
Paian Trio

» **SWR2**



Trio Paian

## Alexander Ernst Fesca (1820–1849)

### Piano Trio No. 2 op. 12 in E minor **31'24**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | Allegro                                | 11'08 |
| 2 | Adagio ma non tanto                    | 6'50  |
| 3 | Scherzo. Allegro vivo – Uno poco lento | 4'07  |
| 4 | Allegro vivo – Adagio                  | 9'18  |

### Piano Trio No. 5 op. 46 in B minor **33'19**

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 5 | Andante con sentimento – Allegro molto con spirito | 12'45 |
| 6 | Romanze. Andante cantabile                         | 8'26  |
| 7 | Scherzo. Allegro moderato                          | 5'24  |
| 8 | Finale. Allegro moderato                           | 6'44  |

**T.T.: 64'54**

## Trio Paian

**Ilian Garnetz**, Violin  
**Marin Smesnoi**, Violoncello  
**Alexandra Neumann**, Piano

## Alexander Fesca: Klaviertrios Nr. 2 und Nr. 5

Die sechs Trios für Violine, Violoncello und Klavier von Alexander Fesca entstanden in den 1840er Jahren und gehören damit derselben Zeit an wie die einschlägigen Werke Felix Mendelssohn-Bartholdys und Robert Schumanns. Während die Popularität dieses Komponisten bis heute ungebrochen ist, ist das Oeuvre Fescas nach dessen frühem Tod langsam in Vergessenheit geraten, bis spätestens um die Wende zum 20. Jahrhundert selbst seine Lieder, die sich relativ lange im Repertoire halten konnten, aus dem Musikleben verschwanden. Der Mensch Fesca selbst und sein Schaffen sind seitdem – wenn überhaupt! – lediglich Marginalien zur Musikgeschichte des mittleren 19. Jahrhunderts, verlieren sich im Schatten, den die „Großen“ der Zeit, die Mendelssohns, Schumanns oder Brahms‘, werfen – ob zu Recht, müsste überhaupt erst diskutiert werden. Eine bescheidene Renaissance ist seit einigen Jahren immerhin für einen Teil des Schaffens von Fescas Vater Friedrich Ernst (1789–1826) zu vermelden. Vor allem die bereits zu Lebzeiten geschätzten und weit verbreiteten Streichquartette des gebürtigen Magdeburgers und Konzertmeisters in der Hofkapelle des Großherzogs von Baden in Karlsruhe werden als bemerkenswerte Leistungen auf diesem Gebiet inzwischen von der Forschung wieder gewürdigt und gelegentlich von Quartettvereinigungen sogar aufgeführt (cpo 777 482–2).

Alexander Fesca wurde am 22. Mai 1820 als zweiter der vier Söhne Friedrich Ernsts in Karlsruhe geboren. Von seinem neunten Lebensjahr an unterrichtete sein Vater ihn im Klavierspiel, in dem er so rasche Fortschritte machte, dass er mit elf Jahren bereits sein erstes öffentliches Konzert in Karlsruhe geben konnte. Seine Begabung erregte die Aufmerksamkeit des Fürsten Carl Egon von Fürstenberg in Donaueschingen, auf dessen

Empfehlung hin Großherzogin Sophie von Baden die musikalische Ausbildung Alexanders mit jährlich 200 Gulden unterstützte. Nachdem sich auch seine Begabung als Komponist zu zeigen begann, ging Fesca im Dezember 1834 nach Braunschweig, um seine Studien beim Kapellmeister der dortigen Herzoglichen Hofkapelle, Gottlob Wiedebein, fortzusetzen. Doch bereits zu Ostern 1835 zog es ihn nach Berlin, wo er durch Vermittlung zweier Brüder seines Vaters in die Königliche Akademie der Künste aufgenommen wurde. Zu seinen Lehrern gehörten der um die Berliner Bachpflege verdiente Carl Friedrich Rungenhagen und Wilhelm Taubert, der vor allem als Pianist Bekanntheit erlangte. Während seiner Studienzeit in Berlin, die er im Juni 1838 mit bestandenen Examen abschloss, komponierte Fesca unter anderem seine erste Oper „Mariette“.

Die folgenden drei Jahre verbrachte Fesca in Karlsruhe, wo er als Lehrer und Pianist tätig war. Von dort aus unternahm er 1839 und 1840 erste Konzertreisen, die ihn u. a. durch Bayern und Österreich bis nach Budapest führten. In Karlsruhe wurde am 2. März 1841 auch seine zweite Oper „Die Franzosen in Spanien“ erstmals aufgeführt, und im selben Jahr wurde er von Fürst Carl Egon zum fürstlich Fürstenbergischen Kammervirtuosen ernannt. Um diese Zeit waren bereits einige seiner Kompositionen, vor allem aus dem Bereich der Klaviermusik, im Druck erschienen. Über die ersten drei seiner Klaviertrios (B-Dur, op. 11; e-Moll, op. 12; G-Dur, op. 23), die ebenfalls aus diesen Jahren stammen, äußerte sich Giacomo Meyerbeer sehr lobend, mit dem Fesca zumindest einmal, anlässlich eines Berlinaufenthalts 1841, zusammentraf. Im November 1841 verließ Fesca schließlich Karlsruhe mit der Absicht, eine längere Bildungsreise anzutreten. Doch über seine erste Station, Braunschweig, kam er nicht hinaus. Hier ließ er sich dauerhaft nieder, wirkte als Virtuose, Lehrer

und Komponist, nur unterbrochen von gelegentlichen Konzertreisen. Während der Braunschweiger Jahre entstanden an größeren Werken unter anderem zwei weitere Opern, „Der Troubadour“ (1847) und „Ulrich von Hutten“ (1849; unvollendet). Doch Fescas Karriere kam nicht zur Entfaltung: Wie sein Vater erkrankte er an der Tuberkulose, der er, gerade 28jährig, am 22. Februar 1849 erlag.

## Klaviertrio Nr. 2

Fescas Klaviertrio Nr. 2 in e-Moll erschien 1843 in Paris. Freilich noch ohne die Ausgabe kennen zu können, hatte Robert Schumann das Werk im Jahr zuvor in seiner Neuen Zeitschrift für Musik (zusammen mit Fescas Trio Nr. 3) rezensiert. Sein Urteil fällt nicht gerade enthusiastisch aus. Er wirft beiden Trios eine „Schmetterlingsnatur“ vor, da sie sich durch „rasches, flüchtiges Wesen“ auszeichneten, „wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes Künstlerleben aber schmetterlingsartig durchzubringen, scheint uns dieses denn doch zu kurz. Wir wissen nicht, ob Hr. Fesca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte sich also. Die giftigen Blumen sind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewisse Blicke sentimentaler Frauen. Der wahre Künstler gedeiht aber nur anderswie, – in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern, und nichts entnervt mehr, als der Beifall Mittelmäßiger. [...] Wir wissen in der That an beiden Trio's nichts auszusetzen, als die mittelmäßige Stufe, die sie überhaupt einnehmen; auf dieser leistet der Komponist gewissermaßen schon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübschen Melodien, er schreibt dankbar für den Spieler; eine gewisse jugendliche Offenheit steht ihm ganz besonders an. Aber die Form ist auch bequem und gewöhnlich, den

Melodien fehlt es an mannichfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigentümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu suchen.“ Ein zu hartes Urteil? Ist es gerechtfertigt, dem erst gut Zwanzigjährigen das Fehlen von „höherem Aufflug“ vorzuwerfen? Kann große Kunst wirklich nur in der „Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern“ (den Fesca schließlich auch hatte) entstehen? Vielleicht war Schumanns Urteil mangels Noten, auf die er seine Beobachtungen hätte stützen können, ja auch verzerrt. In seiner Rezension räumt er denn auch ein: „Leider liegen uns von diesen [...] Trio's keine Partituren vor; auf Infalibilität des Urtheils machen die [obigen] Zeilen daher keinen Anspruch.“

Das einleitende Allegro des Trios Nr. 2 hat eine beinahe lehrbuchmäßige Sonatenform mit einem deutlichen Themendualismus („die Form ist auch bequem und gewöhnlich“, wie Schumann kritisiert): Mit leise pochenden e-Moll-Akkorden beginnt das Klavier den Satz, ehe sich nach zwei Takten die Violine *dolce* mit dem Hauptgedanken zu Wort meldet, der auf abwärtsgerichteten Ganznoten aufbaut und harmonisch relativ instabil ist. Das in Dur stehende Seitenthema mit seiner von einer aufwärts führenden Akkordbrechung ausgehenden, weit ausgreifenden Melodie wird von den Streichern vorge tragen, zunächst vom Violoncello, dem sich dann die Violine hinzugesellt. Als eine Art Vorbereitung zu diesem melodienseligen und harmonisch festigten Abschnitt gibt Fesca dem Klavier zunächst einige Solo-Takte, die sich wie ein Schumannsches Klavierstück anlassen. Die Durchführung des Satzes widmet sich nicht der Verarbeitung der beiden Themen, sondern stellt sich vielmehr als eine thematisch eher ungebundene Fantasie dar, in der nur das Anfangsmotiv des Seitenthemas hie und da anklingt. Eine regulär gebaute Reprise, in der die Ereignisse des ersten Satzteils mehr oder weniger unverändert

nachzählt werden, beendet den Satz.

Im Stil eines „Lieds ohne Worte“, wie ein melodisch reizvolles Idyll, schließt sich das Adagio ma non tanto (E-Dur) an, das vom Klavier mit einem choralartigen, vollgriffigen Thema eröffnet wird. Bei der sich gleich anschließenden Wiederholung dieser Musik steuert das Violoncello eine serenadenhafte Begleitung in Pizzicato-Triolen bei. Nach einem erregteren Mittelteil in cis-Moll, der auf einer ostinaten Bassformel des Klaviers basiert, bekommen Cello und Violine Gelegenheit zu ausdrucksstarken Soloauftritten. Kurz vor dem Ende des Adagios erklingt noch einmal das choralartige Thema des Klaviers, doch geschieht das beinahe unbemerkt. Fesca spart sich die wirkungsvolle Reprise dieses Themas für später auf.

Während das kurze Scherzo (a-Moll) als volkstümliche Anklänge stilisierendes Charakterstück daherkommt, ist das Finale, das die Grundtonart wieder herstellt, ein regulärer Sonatensatz. Für einen erregten Tonfall sorgt schon das markante Motiv, das *fortissimo* im Unisono der drei Instrumente das Geschehen in Gang setzt. Das überraschende Moment in diesem Satz lässt bis ganz zum Schluss auf sich warten: Fesca beschließt das Finale mit einer Adagio-Coda in E-Dur, in der unerwartet das choralartige Thema des langsamen Satzes noch einmal erscheint und so die beiden Sätze miteinander verknüpft. Das Zitat des Adagio-Themas an dieser Stelle, seine Rolle als „letztes Wort“ in diesem Trio, gibt zu erkennen, wie wichtig es dem Komponisten offenbar war.

## Klaviertrio Nr. 5

Ein sehr gefälliges, vor allem durch den Reichtum an schönen Melodien für sich einnehmendes Werk ist das 1845 in Braunschweig, im Folgejahr in Paris publizierte Klaviertrio Nr. 5. Nicht alltäglich ist die Eröffnung des ersten Satzes mit einer langsamen Einleitung, einem recht ausführlichen, den Tonfall einer Barcarolle beschwörenden Stück im 12/8-Takt (H-Dur). Keines der Klaviertrios von Fescas Komponistenkollegen Schubert, Mendelssohn, Schumann oder Brahms weist eine solche langsame Einleitung auf, die seit der Wiener Klassik ohnehin eher ein Merkmal der sinfonischen Musik war. Noch ungewöhnlicher aber ist, dass auf eine Einleitung in Dur ein Hauptsatz in Moll folgt. Mit Beginn des Allegro molto con spirito (h-Moll) schlägt denn auch die Stimmung jäh um. Die verträumte Melodik des Andantes weicht einer energischen Unisono-Figur, die den Hauptgedanken des folgenden, großzünftig dimensionierten Sonatensatzes abgibt; im Seitenthema geht es dann aber eher gemütlich als energisch zu. Auf die Durchführung, die diesmal der Ort ist, an dem die beiden Themen aus neuen Blickwinkeln betrachtet werden, folgt eine regelkonforme Reprise. Eine harmonisch reizvolle Coda bestätigt zum Schluss die dunkle h-Moll-Stimmung des Allegros.

Den langsamen Satz (H-Dur) hat Fesca mit „Romane“ überschrieben. Er lässt errahnen, warum Schumann den Komponisten vor „gewissen Blicken sentimentaler Frauen“ meinte warnen zu müssen. Von seinem Aufbau her ist der Satz insofern interessant, als er ein Formschema ausprägt, das zwar an das Sonatenprinzip angelehnt ist, dieses aber in einem wesentlichen Punkt abändert: Beide Themen stehen in der Grundtonart und nicht etwa in unterschiedlichen Tonarten, wie es dem Lehrbuch entspräche. Der Mittelteil des Satzes

(gewissermaßen die Durchführung) beginnt mit dem Vortrag des Hauptthemas in der Medianantonart G-Dur, auf den ein Abschnitt in h-Moll folgt, der mit seinen Streicher-Kantilenen kurz von der vorherrschenden Thematik des Satzes wegführt. Leicht variiert wird der erste Satzteil als Reprise wiederholt.

Noch stärker als im Pendant des Trios Nr. 2 wird im Scherzo (h-Moll) die Volkstanz-Atmosphäre, der rustikale Ton in den Blickpunkt gerückt. Das Trio im 9/8-Takt (H-Dur) führt den Hörer mit der Vortragsanweisung „Grazioso“ dagegen in eine ganz andere Welt, in die Welt des Salons. Eine vierteilige A-B-A-B-Form (die sich auch als Sonatenform ohne Durchführung interpretieren ließe) hat Fesca dem Finalsatz gegeben. Dabei wechselt ein Abschnitt im Balladenton (h-Moll) mit einem von einem expressiven Streicherthema gekennzeichneten ab, der beim ersten Mal in G-Dur, dann in H-Dur erklingt. Dieses Streicherthema wird man zu den wirklich geglückten Eingebungen Fescas rechnen müssen. Es stellt gewissermaßen als Quintessenz dessen Talent als Melodiker abschließend noch einmal in den Fokus.

*Andreas Friesenhagen*

## **Trio Paian**

Das Trio Paian (vormals Arion) hat sich im Frühling 2002 zusammengefunden und sich in kürzester Zeit bei Publikum und in Fachkreisen einen Namen gemacht. Darüberhinaus hat das Trio grosse Anerkennung in der Presse bekommen. Zahlreiche Konzertmitschnitte und Funkproduktionen dokumentieren sein breitgefächertes Repertoire, das von der Wiener Klassik bis zur Moderne reicht, und beschäftigt sich mit selten gespielten Komponisten, wie z.B. Alfredo Casella und Paul Juon. Ausserdem spielen die Musiker gerne erweiterte Besetzungen, wie Klavier-Quartette und -Quintette.

Die erste CD des Ensembles, die dem Werk von Dimitri Schostakowitsch gewidmet war, dessen 100. Geburtstag 2006 gefeiert wurde, erschien bei Coviello Classics und wurde international hochgelobt. Die angesehene Luxemburger Musikzeitschrift *Pizzicato* zeichnete sie mit dem *Supersonic* aus und das englische *Audiophile Audition web magazine* setzte sie auf die Liste der besten Einspielungen des Jahres 2007. Im November 2009 wurde die Aufnahme vom britischen *International Record Review* ausgezeichnet und zur CD des Monats gekürt. 2010 erschien die zweite CD des Ensembles mit Werken von Ernest Chausson, Claude Debussy und Charles-Marie Widor.

Der Name Paian entspringt dem Altgriechischen. Anfangs war mit Paian eine Form der griechischen Chorlyrik gemeint. Später waren es hymnische Gesänge, die an Apoll, den Gott der Künste, gerichtet waren.

## Alexander Fesca: Piano Trios nos. 2 and 5

Alexander Fesca's six trios for violin, cello and piano originated in the 1840s and are thus contemporary with the standard works by Felix Mendelssohn and Robert Schumann. While the popularity of the latter remain undiminished, Fesca's oeuvre gradually fell into oblivion after his untimely death. By the turn of the century even his lieder had lost their once firm place in the repertoire and vanished from the music scene. Since then Fesca the man and his music have been footnotes to the music history of the mid-19th century – if even that! They are lost in the shadows cast by the 'greats' of their day, the Mendelssohns, Schumanns and Brahmses. Whether this is justified is still a matter for debate. In recent years a modest renaissance has at least been noticeable for some of the works of his father, Friedrich Ernst Fesca (1789–1826), a Magdeburg-born composer who served as concertmaster in the court orchestra of the Grand Duke of Baden in Karlsruhe. His string quartets in particular, which were highly regarded and widely disseminated in his lifetime, are again appreciated as remarkable achievements in their genre and occasionally even heard in recital.

Born in Karlsruhe on 22 May 1820, Alexander Fesca was the second of Friedrich Ernst's four sons. From the age of nine he took piano lessons from his father and made such rapid progress that by the age of 11 he could already give his first public recital in Karlsruhe. His gifts drew the attention of Prince Carl Egon von Fürstenberg in Donaueschingen, at whose recommendation the Grand Duchess Sophie von Baden supported Alexander's musical education to the tune of 200 gulden annually. When his additional talents as a composer gradually became apparent, Fesca moved to Brunswick in December 1834 to continue his studies with

the court chapel-master of the ducal orchestra, Gottlob Wiedebein. But by Easter 1835 he had already left for Berlin, where he was inducted into the Royal Academy of the Arts through the intercession of two of his father's brothers. Among his teachers there were Carl Friedrich Rungenhagen, noted in Berlin for his performances of Bach, and Wilhelm Taubert, who achieved fame mainly as a pianist. During these years of study, which he finished by passing his examinations in June 1838, Fesca also composed his first opera, *Mariette*.

Fesca then spent the next three years in Karlsruhe working as a teacher and pianist. From there he made his first concert tours in 1839 and 1840, which took him through Bavaria and Austria to Budapest. Karlsruhe also witnessed the première of his second opera, *Die Franzosen in Spanien* (2 March 1841), and in the same year he was appointed chamber virtuoso to the Fürstenberg line by Prince Carl Egon. By then several of his compositions, especially his piano pieces, had already appeared in print. His first three piano trios in B-flat major (op. 11), E minor (op. 12) and G major (op. 23), all composed during these years, drew high praise from Giacomo Meyerbeer, whom Fesca met personally at least once during a visit to Berlin in 1841. In November of that year Fesca finally left Karlsruhe with the intention of undertaking a long educational journey. But he never proceeded beyond his first stop, Brunswick, where he settled permanently and worked as a virtuoso, teacher and composer, with occasional interruptions for concert tours. The Brunswick years witnessed the composition of many large-scale works including two further operas, *Der Troubadour* (1847) and the unfinished *Ulrich von Hutten* (1849). But Fesca's career never came to full fruition: like his father before him, he contracted tuberculosis, which led to his untimely death on 22 February 1849 at the age of 28.

## Piano Trio no. 2

Fesca's Piano Trio no. 2, in E minor, was published in Paris in 1843. A year earlier Robert Schumann had reviewed the piece (and Fesca's Trio no. 3) in his *Neue Zeitschrift für Musik*, though he could not possibly have known the published score. His verdict was not exactly rousing. He accused both trios of having a 'butterfly nature' as both were dominated by 'a flighty and mercurial character capable of pleasing us for moments at a time. But to spend an entire artistic life in a butterfly vein seems too short for this earthly existence. We do not know whether Herr Fesca had this in mind, but there is no denying his proclivity for it. Let him therefore beware. Here the poisonous flowers are the applause of the common herd, and telling glances from sentimental ladies. But the true artist flourishes in a different way – in solitude or in communion with artists – and nothing is more enervating than the applause of the mediocre. [...] In fact we see nothing deserving of reproach in these two trios but the mediocre level they occupy as a whole. On this level the composer achieves a certain degree of perfection: the form lies lightly at his fingertips; there is no dearth of pretty tunes; he writes ingratiatingly for the player; a certain youthful candour stands him in good stead. But the form is comfortable and common; the melodies lack variety of expression; and one searches in vain in either work for a more distinctive and loftier flight, or even the will to take wing.'

Is the judgment too harsh? Is it right to accuse a merely 20-year-old composer of failing to take a 'loftier flight'? Can great art truly arise only in 'solitude or in communion with artists' (Fesca, after all, did not want for the latter)? Perhaps Schumann's verdict, lacking the printed music on which to base his observations, was distorted. He then goes on in his review to concede

that 'unfortunately we have no scores at hand for these trios, and the above lines therefore raise no claim to infallibility'.

The opening *Allegro* of Trio no. 2 is in an almost academic sonata form with clearly contrasting themes (or, as Schumann put it, 'the form is comfortable and common'). The movement opens with gently throbbing E-minor chords in the piano before the violin enters *dolce* with the main theme, built on descending whole notes and relatively unstable harmonies. The second theme, an expansive melody set in the major mode and proceeding from an ascending arpeggiated chord, is stated by the strings, first by the cello and then joined by the violin. As a sort of preparation for this tuneful and harmonically solid section Fesca gives the piano a few solo bars reminiscent of Schumann. The development section, rather than being devoted to manipulating the two themes, is a thematically free fantasy in which the head motif of the second theme crops up every now and then. The movement ends with a standard recapitulation in which the events of the exposition are retold more or less unchanged.

Then comes the E-major *Adagio ma non tanto*, a melodically fetching idyll in the style of a 'song without words'. It opens with a hymn-like full-voice theme in the piano which is immediately repeated while the cello adds a serenade accompaniment of pizzicato triplets. After a more agitated central section in C-sharp minor, constructed on an ostinato bass formula in the piano, the cello and violin are given an opportunity to present expressive solos. Just before the end of the movement the hymn theme is again heard in the piano, but almost imperceptibly. Fesca saves the effective recapitulation of this theme for a later moment.

If the brief A-minor Scherzo adopts the folk-like guise of a stylised character piece, the Finale re-establishes

the tonic key within a regular sonata-form movement. An agitated inflection is already apparent in the striking motif that sets the events in motion, with the three instruments playing in *fortissimo* unison. The surprising element in this movement is postponed to the very end: Fesca concludes the Finale with an *adagio* coda in E major in which the hymn theme from the slow movement makes an unexpected reappearance, thereby linking the two movements together. By quoting the *Adagio* theme at this point as the trio's 'last word', he reveals just how important it evidently was to him.

### Piano Trio no. 5

Published in Brunswick in 1845 and in Paris the following year, the Piano Trio no. 5 is a most ingratiating work that wins our affections mainly with its wealth of beautiful melodies. There is nothing commonplace about the opening of the first movement, a quite elaborate slow introduction in B major that invokes the mood of a barcarolle in 12/8 metre. None of Fesca's fellow-composers Schubert, Mendelssohn, Schumann or Brahms can boast of such a slow introduction, which in any case tended to be a feature of symphonic music ever since the days of the Viennese classics. Still more unusual is the fact that the introduction is set in the major mode while the first movement follows in the minor. With the beginning of the B-minor *Allegro molto con spirito* the mood abruptly changes. The dreamlike melodies of the *Andante* give way to an energetic unison figure that presents the main theme of the large sonata-form movement that follows. The second theme is more easy-going than energetic. This time the development section is the place where the two themes are observed from new angles. It is followed by a standard recapitulation ending in an harmonically enchanting coda that

reconfirms the dark B-minor mood of the *Allegro*.

The B-major slow movement, headed 'Romanza', lets us know why Schumann felt it necessary to warn the composer about 'telling glances from sentimental ladies'. It has an interesting formal design which, though derived from sonata form, alters it in one crucial respect: both themes are placed in the tonic rather than in contrasting keys, as the textbooks require. The central section of the movement (functioning as a development) opens with the main theme in the mediant G major. It is followed by a section in B minor whose string cantilenas depart briefly from the movement's prevailing thematic material. As a recapitulation, the opening section is repeated with slight alterations.

Even more so than its counterpart in Trio no. 2, the B-minor Scherzo slips into the realm of folk dance and adopts a rustic inflection. The B-major Trio, marked 'Grazioso' and set in 9/8 metre, ushers the listener into the world of the salon. The Finale is set in a four-section A-B-A-B form that invites interpretation as a sonata form without development. Here a section in a ballad style (B minor) alternates with a section marked by an expressive string theme heard first in G major and then in B major. This theme is one of Fesca's truly felicitous inspirations, ending the piece with a renewed focus on his quintessential gift for melody.

Andreas Friesenhagen  
Translated by J. Bradford Robinson

## Trio Paian

Founded in spring 2002, the Trio Paian (formerly Arion) rapidly gained a reputation among audiences and professional musicians and has received equally high praise from the press. Many live concert recordings and radio broadcasts bear witness to its broad repertoire, ranging from the Viennese classics to modern masterpieces. The trio is especially interested in such rarely heard composers as Alfredo Casella and Paul Juon. It is also fond of playing in expanded formats, such as piano quartet and piano quintet.

Its first CD, devoted to Dmitri Shostakovich in celebration of the centenary of his birth (2006), was released by Coviello Classics to great acclaim from the international press. The authoritative Luxembourg journal *Pizzicato* gave the CD its Supersonic Award, and the English web magazine *Audiophile Audition* placed it on its list of best recordings of 2007. In November 2009 the recording was singled out by the British *International Record Review* as its CD of the Month. A second CD, with works by Ernest Chausson, Claude Debussy and Charles-Marie Widor, appeared in 2010.

The trio's name is taken from the ancient Greek word *paian*, initially a form of lyric poem for chorus and later a hymn of invocation to Apollo, the god of the arts.



Alexander Ernst Fesca

**cpo** 777 862-2