

ART NOUVEAU

French Chamber Music Around 1900

LALO | BONIS | DEBUSSY | RAVEL

TRIO WANDERER

ART NOUVEAU

CLAUDE DEBUSSY

Sonata in G minor for violin and piano L. 140

Sol mineur / g-Moll

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 1 I. Allegro vivo | 4'52 |
| 2 II. Intermède. Fantasque et léger | 4'12 |
| 3 III. Finale. Très animé | 4'21 |

Sonata in D minor for cello and piano L. 135

Ré mineur / d-Moll

- | | |
|---|------|
| 4 I. Prologue. Lent, sostenuto e molto risoluto | 4'18 |
| 5 II. Sérénade. Modérément animé | 3'18 |
| 6 III. Finale. Animé, léger et nerveux | 3'40 |

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Sonata in A minor for violin and cello M. 73

La mineur / a-Moll

- | | |
|----------------------------|------|
| 7 I. Allegro | 4'48 |
| 8 II. Très vif | 3'36 |
| 9 III. Lent | 5'48 |
| 10 IV. Vif, avec entrain | 5'56 |

Trio in A minor for piano, violin and cello M. 67

La mineur / a-Moll

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 11 I. Modéré | 9'23 |
| 12 II. Pantoum. Assez vif | 4'13 |
| 13 III. Passacaille. Très large | 7'00 |
| 14 IV. Final. Animé | 5'12 |

CLAUDE DEBUSSY

Sonata in G minor for violin and piano L. 140

Sol mineur / g-Moll

- | | |
|---------------------------------------|------|
| 1 I. Allegro vivo | 4'52 |
| 2 II. Intermède. Fantasque et léger | 4'12 |
| 3 III. Finale. Très animé | 4'21 |

Sonata in D minor for cello and piano L. 135

Ré mineur / d-Moll

- | | |
|---|------|
| 4 I. Prologue. Lent, sostenuto e molto risoluto | 4'18 |
| 5 II. Sérénade. Modérément animé | 3'18 |
| 6 III. Finale. Animé, léger et nerveux | 3'40 |

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Sonata in A minor for violin and cello M. 73

La mineur / a-Moll

- | | |
|----------------------------|------|
| 7 I. Allegro | 4'48 |
| 8 II. Très vif | 3'36 |
| 9 III. Lent | 5'48 |
| 10 IV. Vif, avec entrain | 5'56 |

Trio in A minor for piano, violin and cello M. 67

La mineur / a-Moll

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 11 I. Modéré | 9'23 |
| 12 II. Pantoum. Assez vif | 4'13 |
| 13 III. Passacaille. Très large | 7'00 |
| 14 IV. Final. Animé | 5'12 |

Trio Wanderer

Jean-Marc Phillips-Varjabédian, *violin*

Raphaël Pidoux, *cello*

Vincent Coq, *piano*

Dans un de ses articles publiés en 1880, Camille Saint-Saëns résuma la situation dans laquelle se trouvaient la plupart des compositeurs français souhaitant faire connaître leurs œuvres de musique de chambre : “Il n’y a pas encore bien longtemps – quinze ans peut-être – un compositeur français, qui avait l’audace de s’aventurer sur le terrain de la musique instrumentale, n’avait d’autres moyens de faire exécuter ses œuvres que de donner lui-même un concert et d’y convier ses amis et les membres de la presse ; quant au public, au vrai public, il n’y fallait pas songer ; le nom d’un compositeur, à la fois français et vivant imprimé sur une affiche, avait la propriété de mettre tout le monde en fuite. Les sociétés de musique de chambre, nombreuses et florissantes alors, n’admettaient sur leurs programmes que les noms resplendissants de Beethoven, Mozart, Haydn et Mendelssohn, quelquefois Schumann pour faire preuve d’audace.”

Durant les dernières décennies du XIX^e siècle ainsi que les premières du XX^e siècle, les compositeurs français vont exceller dans le domaine de la musique de chambre en concevant des œuvres d’une très grande originalité pour des formations allant du duo au quintette. Parmi ceux-ci, **Édouard Lalo** (1823-1892) fut l’un de ceux qui contribuèrent à enrichir le répertoire. Après avoir composé dans les années 1850 deux *Trios pour violon, violoncelle et piano*, une *Sonate pour violoncelle et piano* et un *Quatuor à cordes*, il revint au genre du trio en livrant fin 1879 un troisième *Trio pour violon, violoncelle et piano* opus 26, assurément son chef-d’œuvre. Conçu en quatre mouvements, il s’ouvre par un *Allegro appassionato* dans lequel le violon et le violoncelle tissent un dialogue intensément passionné passant de la tendresse à l’exaltation, soutenu par une partie de piano souvent puissante en octaves ou en accords. Le *Presto* qui suit et que Lalo allait orchestrer quelques années plus tard renforce encore la tension qui émanait du premier mouvement avec des figures rythmiques obstinées *staccato* ou *marcato* au piano alternant rapidement entre le *fortissimo* et le *piano*, tandis que le violoncelle expose le thème repris ensuite par le violon. Un trio suspend cette course inexorable avec des couleurs *pianissimo* au piano et aux cordes en *pizzicato*, répit vite interrompu par le retour implacable de la première partie. Le troisième mouvement au tempo *Très lent* apporte un moment de lyrisme de plus en plus intense avec un chant aux cordes en octaves soutenu par une partie de piano qui l’éclaire de manière contrastée par des accords avec un rythme récurrent à la main gauche ; ce dernier est repris ensuite par le violoncelle et le violon avant de se dissoudre dans une coda plus apaisée. Le *Trio* s’achève par un finale *con fuoco* moins tourmenté que les deux premiers mouvements dans lequel Lalo déploie une grande variété de rythmes et de couleurs tant aux cordes qu’au piano.

Au moment où Lalo terminait son opus 26, le tout jeune **Claude Debussy** (1862-1918) allait concevoir sa première œuvre de musique de chambre. Par l’intermédiaire d’Antoine Marmontel, son professeur de piano au Conservatoire, Debussy avait été engagé à partir de l’été 1880 comme accompagnateur de Nadejda von Meck, aristocrate russe riche et admiratrice éperdue de Tchaïkovski. Le jeune musicien devait non seulement enseigner la musique à sa nombreuse progéniture, mais aussi déchiffrer avec elle à quatre mains les œuvres de son idole. Pendant cette vie itinérante de villégiature en villégiature à travers l’Europe, il écrivit à Fiesole (Toscane) en septembre et octobre 1880 son unique *Trio pour violon, violoncelle et piano* qu’il destina au violoniste Pachulsky et au violoncelliste Danilchenko, deux autres musiciens également employés par madame von Meck. Longtemps considéré comme en partie perdu, il fut redécouvert dans les années 1980 par le musicologue Ellwood Derr. Si les quatre mouvements rappellent certains passages d’œuvres de Chabrier, Massenet ou Schumann, le premier se rapproche aussi de pages de Balakirev et de Borodine. Comme le souligne le compositeur Charles Koechlin, à qui l’on doit une biographie de Debussy, les œuvres de jeunesse de Debussy “témoignent d’une fraîcheur d’idées et d’une tendresse naïve et charmante”, qui se retrouvent tout particulièrement dans le *Scherzo – Intermezzo* du *Trio*.

Parmi les femmes compositrices contemporaines de Debussy, **Mel Bonis** (1858-1937) connut une certaine notoriété dans la première décennie du XX^e siècle. Après des études interrompues au Conservatoire de Paris en raison de la pression de sa famille, elle délaisa sa carrière musicale pendant une quinzaine d’années à la suite de son mariage en 1883. Dans l’imposant corpus d’œuvres qu’elle laissa à la postérité figurent une soixantaine d’œuvres de piano, dont quatre *Barcarolles*. Celle en *mi* bémol majeur opus 71, qui fut publiée en 1906, présente des similitudes avec les *Barcarolles* de Fauré. Le chant confié à la main droite du piano prédomine et est enveloppé par des arpèges de la main gauche qui l’enlacent. Le diptyque *Soir & Matin* opus 76 pour violon, violoncelle et piano date de la même période que la *Barcarolle* opus 71. Après avoir écrit en 1900 une *Suite orientale* opus 48 pour trio, Mel Bonis revint à cette formation dans une forme libre dépeignant deux moments de la journée. Dans *Soir*, le chant se répartit principalement entre le violoncelle et le violon qui se répondent dans un dialogue tendre et crépusculaire, tandis que le piano l’enserme dans des arpèges voluptueux dont la couleur n’est pas sans rappeler certaines pages fauréliennes. *Matin* est tout aussi évocateur du réveil de la nature avec une écriture aux cordes en sourdine qui suit les méandres du piano. En utilisant le registre des trois instruments dans le médium

et l’aigu, Mel Bonis crée une alchimie sonore unique pleine de poésie et d’émerveillement. Comme le souligne Florence Launay dans son livre sur *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, “sa musique frappe surtout par une qualité de nostalgie, une sensualité, une profonde mélancolie, reflets certains de sa propre relation quasi mystique à la musique.”

Quelques mois avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale en juillet 1914, **Maurice Ravel** (1875-1937) commença à composer son *Trio pour violon, violoncelle et piano*, lors d’un séjour à Saint-Jean-de-Luz. Il en avait pourtant eu l’idée dès 1908, comme il le mentionna dans une de ses lettres à son ami Cipa Godebski. Cette distance entre les premières ébauches et le désir d’entreprendre une œuvre rappelle ce que Ravel décrit dans la conférence qu’il donna aux États-Unis en avril 1928 ; il y parlait de la “longue période de gestation consciente” durant laquelle il arriva à voir progressivement “la forme et l’évolution que l’œuvre ultérieure prendra dans son ensemble”, “sans écrire une seule note”. Et d’ajouter : “après quoi la rédaction va relativement vite”. Après l’avoir achevé le 7 août comme cela est indiqué sur le manuscrit de l’œuvre, il confia à son ami Roland-Manuel, le 26 septembre, qu’il n’avait “jamais autant travaillé, et aussi rapidement que cet été” et qu’“en 5 semaines, [il avait] fourni le travail de 5 mois”. Ravel a laissé une analyse fort sobre de son *Trio*. Le mouvement initial comporte deux thèmes dont l’un, le premier, inspiré de l’ancien *zortziko* basque, est énoncé au piano puis repris par le violon et le violoncelle. Il se dégage de cette page une profonde nostalgie, comme si le compositeur avait prévu l’effondrement qu’allait provoquer la guerre. Le deuxième mouvement, traditionnellement un scherzo, puise sa structure dans la forme poétique du pantoum, que Hugo puis les Parnassiens, tel Banville, avaient pratiquée et que Baudelaire avait mise à l’honneur dans *Harmonie du soir*. Et Ravel d’expliquer l’idée directrice de ce mouvement : “On sait que dans ce genre de poème, deux sens formant contraste doivent se poursuivre du commencement à la fin”. Après cette page étincelante de virtuosité, il se dégage du troisième mouvement intitulé *Passacaille* une grande austérité et gravité. Il se compose d’un thème de huit mesures, sans que celui-ci donne lieu comme il se doit à des variations. En fait comme l’a écrit Ravel, il procède soit par des déformations, soit par des développements. Le trio se termine par un finale flamboyant à l’écriture très orchestrale. Il est dédié au compositeur André Gédalge, qui lui enseigna dans sa jeunesse le contrepoint et l’orchestration et auquel il rendit un vibrant hommage dans son esquisse autobiographique : “Je suis heureux de dire que je dois les plus précieux éléments de mon métier à André Gédalge.”

À la différence de Ravel, qui avait été stimulé dans son travail de composition au moment du déclenchement de la Première Guerre mondiale, **Debussy** ressentit un profond désarroi. Tourmenté par le cancer qui devait l’emporter et les désastres du conflit, il éprouvait les plus grandes difficultés à écrire comme il en fit part à son éditeur, Jacques Durand, le 21 septembre 1914 : “Je ne parle pas de deux mois pendant lesquels je n’ai pas écrit une note, ni touché un piano : c’est sans importance mis en regard des événements, je le sais bien, mais je ne peux m’empêcher d’y penser avec tristesse... à mon âge, le temps perdu est à jamais perdu.” Heureusement l’année 1915 lui procura un renouveau salvateur. À son ami le chef d’orchestre Désiré-Émile Inghelbrecht, il justifia son retard à lui répondre en lui expliquant qu’il réapprenait la musique : “C’est beau, tout de même ! C’est même plus beau qu’on ne le pense dans diverses Sociétés : Nationale, Internationale, et autres mauvais lieux... Le total d’émotions que peut donner une mise en place harmonique, est introuvable en quelque art que ce soit ! Excusez-moi ! J’ai l’air de découvrir la musique, mais, très humblement : c’est un peu mon cas.” Durant les quatre derniers mois, Debussy avait composé *En blanc et noir* pour deux pianos, douze *Études* pour piano et deux œuvres de musique de chambre, sa *Sonate pour violoncelle et piano* et celle pour flûte, alto et harpe. Ce choix est d’autant plus singulier que Debussy avait délaissé ce genre musical depuis l’achèvement de son unique *Quatuor à cordes* en 1893. Mais cette décision ne doit rien au hasard et marque le désir de renouer avec une tradition française du XVIII^e siècle. Debussy avait projeté de composer *Six sonates pour divers instruments* pour des formations aussi variées que le hautbois, le cor et le clavecin ou la trompette, la clarinette, le basson et le piano. La diversité des instruments retenus, le choix d’introduire un clavecin et le nombre “six” symbolise l’hommage qu’il voulait rendre à la musique des Couperin et de Rameau. Qui plus est, il demanda à son éditeur d’imiter les pages de titre des clavecinistes du XVIII^e siècle et d’y indiquer “Claude Debussy musicien français”. Malheureusement seules les trois premières allaient être achevées. Si on ignore à quelle date Debussy commença précisément la composition de la *Sonate pour violoncelle et piano*, on sait en revanche qu’il la termina le 3 août 1915. Son écriture est à l’image des sentiments contrastés du compositeur, la guerre et son cortège d’horreurs et la joie profonde de renouer avec sa veine créatrice. À la gravité sombre du premier mouvement succède un deuxième, une *Sérénade* fantasque et légère, tout en changements de caractère, où se mêlent humour et tendresse. Celui-ci s’enchaîne à un finale “léger, nerveux” et passionné. C’est avec fierté qu’il écrivit le 15 août à son éditeur à propos de cette sonate : “Il ne m’appartient pas d’en juger l’excellence, mais j’en aime les proportions et la forme, presque classiques dans le beau sens du terme.”

Si l'écriture de la *Sonate pour violoncelle et piano* se déroula dans un laps de temps relativement court, celle de la *Sonate pour violon et piano* traîna en longueur. Après des mois d'hésitations sur la structure du dernier mouvement, Debussy fit part à son ami Robert Godet de l'achèvement de cette œuvre en mai 1917 : "J'ai terminé – enfin ! la *Sonate pour violon et piano*... Par une contradiction bien humaine, elle est pleine d'un joyeux tumulte. Défiiez-vous à l'avenir des œuvres qui paraissent planer en plein ciel, souvent elles ont croupi dans les ténèbres d'un cerveau morose... Tel, le final de cette même sonate qui passa par les plus curieuses déformations, pour aboutir au jeu simple d'une idée qui tourne sur elle-même." Ultime œuvre achevée de Debussy, elle marque la quintessence de son langage dans la succession rapide des cellules thématiques qui s'enchaînent avec des jeux novateurs de sonorités entre le piano et le violon, mais aussi des passages d'un lyrisme très intérieur et douloureux. Bien que fort souffrant, le compositeur en donna la première audition Salle Gaveau avec le violoniste Gaston Poulet le 5 mai 1917. En septembre 1917, il constata avec amertume et tristesse que depuis l'été béni de 1915 où il avait eu l'impression d'"avoir vaincu le mauvais sort" il a peu composé : "Que s'est-il passé depuis – je n'ose presque pas y penser ! mais, je suis toujours malade et le catalogue de mes œuvres ne s'est pas beaucoup augmenté ! Par contre : j'ai un an de plus... Ça n'arrange pas précisément mon avenir ? Il faut absolument que je trouve le moyen d'en sortir ; de secouer cette espèce de suie qui semble encrasser mon cerveau, sans cela je m'en irai me promener dans l'autre monde." Alité à partir du 1^{er} novembre 1917, Debussy s'éteignit le 25 mars 1918.

En décembre 1920, le musicologue Henry Prunières voulut rendre hommage à Debussy dans un numéro spécial de la *Revue musicale*, le nouveau mensuel qu'il venait de fonder. À côté de textes et de témoignages, il commanda un supplément musical réunissant dix œuvres qu'il rassembla sous le titre de "Tombeau de Claude Debussy". Parmi les compositeurs sollicités figurait Ravel, qui se mit au travail dès le mois d'avril 1920. Le 18 août, il fit parvenir à Prunières le premier mouvement d'un *Duo pour violon et violoncelle*, formation originale que seul Zoltán Kodály avait expérimentée en 1914 avec son *Duo* opus 7. En choisissant de célébrer Debussy avec une œuvre de musique de chambre – la plupart des autres privilégièrent le piano –, Ravel rendait hommage aux ultimes sonates de Debussy. Mais il n'en resta pas là puisqu'il ajouta à ce duo initial trois autres mouvements qui allaient devenir en accord avec son éditeur Jacques Durand une *Sonate pour violon et violoncelle* dédiée "à la mémoire de Claude Debussy". Mais leur composition ne se déroula pas sans heurts. À partir de février 1921, il reprit son travail et confia quelques mois plus tard à son ami Roland-Manuel que "ce bougre de duo [lui] donn[ait] bien du mal". Conscient de la nouveauté de l'écriture, Ravel écrivit dans son esquisse autobiographique : "Cette sonate marque un tournant dans l'évolution de ma carrière. Le dépouillement y est poussé à l'extrême. Renoncement au charme harmonique ; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie." Non content de recourir à la bitonalité, d'exploiter des tessitures plutôt inhabituelles pour le violon et le violoncelle et d'utiliser différentes techniques de jeu, le compositeur y déploie un audacieux contrepoint. De plus, Ravel a réussi le tour de force de créer une matière sonore faisant oublier que cette œuvre est jouée par deux instruments. Achevée en février 1922, la sonate fut donnée la même année en première audition par la violoniste Hélène Jourdan-Morhange et le violoncelliste Maurice Maréchal, à qui le compositeur offrit le manuscrit du deuxième mouvement "en souvenir de la belle première exécution du 6 avril".

DENIS HERLIN

In one of his articles published in 1880, Camille Saint-Saëns summed up the situation in which most French composers seeking to promote their chamber works found themselves:

Not very long ago – fifteen years, perhaps – a French composer who had the audacity to venture into the field of instrumental music had no other means of having his works performed than to give a concert himself and invite his friends and the members of the press. As to the public, the real public, there was no point in even thinking of them; the name of a composer who was both French and still alive, when printed on a poster, had the effect of putting everyone to flight. The chamber music societies, which in those days were numerous and flourishing, admitted to their programmes only the resplendent names of Beethoven, Mozart, Haydn and Mendelssohn, or sometimes Schumann to show how bold they were.

During the last decades of the nineteenth century and the first decades of the twentieth, French composers excelled in the field of chamber music, devising highly original works for forces ranging from the duo to the quintet. **Édouard Lalo** (1823-92) was one of those who contributed to enriching the repertory. After composing two piano trios, a cello sonata and a string quartet in the 1850s, he returned to the trio genre at the end of 1879 with his Piano Trio no.3 op.26, undoubtedly his masterpiece. The first of its four movements opens with an Allegro appassionato in which violin and cello weave an intensely passionate dialogue, moving from tenderness to exaltation, supported by an often powerful piano part in octaves or chords. The ensuing Presto, which Lalo was to orchestrate a few years later, further screws up the tension deriving from the first movement: ostinato rhythmic figures played staccato or marcato on the keyboard alternate rapidly between *fortissimo* and *piano*, while the cello states the theme, which is then taken up by the violin. A Trio section suspends this inexorable race with *pianissimo* colours on the keyboard and pizzicato strings, a respite quickly interrupted by the implacable return of the first part. The third movement, marked 'Très lent' (Very slow), brings a moment of increasingly intense lyricism with a melody in octaves on the strings underpinned by a piano part that illuminates it in contrasting chords with a recurring rhythm in the left hand; this is then taken up by cello and violin before dissolving into a calmer coda. The trio ends with a finale marked *con fuoco* that is less tormented than the first two movements; here Lalo deploys a great variety of rhythms and colours in both strings and piano.

Just as Lalo was completing his op.26, the young **Claude Debussy** (1862-1918) was about to compose his first chamber work. Through the intermediary of Antoine Marmontel, his piano teacher at the Paris Conservatoire, Debussy had been engaged from the summer of 1880 as accompanist to Nadezhda von Meck, a wealthy Russian aristocrat and ardent admirer of Tchaikovsky. The youthful composer had not only to teach music to her numerous offspring, but also to read through the works of Madame von Meck's idol with her on piano four hands. In September and October 1880, during this itinerant life that took him from one holiday residence to another all over Europe, he wrote his only piano trio in Fiesole (Tuscany), intending the other parts for the violinist Pachulsky and the cellist Danilchenko, both of whom were also in Madame von Meck's employ. Long thought to be partly lost, it was rediscovered in the 1980s by the musicologist Ellwood Derr. While the four movements are reminiscent of passages from works by Chabrier, Massenet and Schumann, the first one also suggests the influence of Balakirev and Borodin. As the composer Charles Koechlin, one of his biographers, points out, Debussy's early works 'bear witness to a freshness of ideas and a naive and charming tenderness', all of which features are especially apparent in the trio's second movement, Scherzo - Intermezzo.

Of the women composers contemporary with Debussy, **Mel Bonis** (1858-1937) achieved a certain fame in the first decade of the twentieth century. After breaking off her studies at the Paris Conservatoire under pressure from her family, she abandoned her musical career for some fifteen years following her marriage in 1883. Among the impressive body of works she left posterity are some sixty piano pieces, including four barcarolles. The Barcarolle in E flat major op. 71, published in 1906, bears some resemblance to Fauré's barcarolles. The melody in the right hand of the piano predominates, enveloped by the arpeggios of the left hand. The diptych *Soir & Matin* for violin, cello and piano dates from the same period as the Barcarolle op.71. After writing a *Suite orientale* op.48 for trio in 1900, Bonis returned to this combination in a free form portraying two moments of the day. In *Soir*, the melodic line is divided mainly between the cello and violin, which answer each other in a tender, crepuscular dialogue, while the piano cloaks the theme in voluptuous arpeggios whose colour recalls certain pieces by Fauré. *Matin* is equally evocative in its picture of Nature's awakening, with a texture of muted strings that follow the piano's meanderings. By focusing on the middle and upper registers of all three instruments, Bonis creates a unique sonic alchemy brimming with poetry and wonder. As Florence Launay observes in her book *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, 'her music is striking above all for its yearning quality, its sensuality and its profound melancholy, which are undoubtedly reflections of her own well-high mystical relationship with music'.

A few months before the outbreak of the First World War in July 1914, **Maurice Ravel** (1875-1937) began composing his Piano Trio during a stay in Saint-Jean-de-Luz. However, he had already had the idea in 1908, as he mentioned in one of his letters to his friend Cipa Godebski. This distance between the first sketches and the urge actually to write a work calls to mind the process Ravel described in a lecture he gave in the United States in April 1928: there he spoke of the 'long period of conscious gestation' during which he gradually came to see 'the form and evolution that the later work will take as a whole', but 'without writing a single note'. He added: 'after which the writing goes relatively quickly'. He completed his trio on 7 August 1914, as the manuscript indicates, and subsequently told his friend Roland-Manuel on 26 September that he had 'never worked so hard, and so fast, as this summer' and that 'in five weeks, [he had] got through five months' work'. Ravel left us a very sober analysis of his trio. The opening movement has two themes, the first of which, inspired by the ancient Basque zortziko rhythm, is stated by the piano and then taken up by the violin and cello. The piece exudes a profound nostalgia, as if the composer had foreseen the collapse that the war would bring. The second movement, by tradition a scherzo, borrows its structure from the poetic form of the pantomime, used by Hugo and later the Parnassians such as Banville, and to which Baudelaire had given pride of place in *Harmonie du soir*. Ravel explained the guiding principle behind this movement: 'We know that in this kind of poem, two contrasting meanings must continue from beginning to end.' After this sparkling display of virtuosity, the third movement, entitled 'Passacaille', adopts a tone of great austerity and gravity. It consists of an eight-bar theme, which does not give rise to the expected variations. In fact, as Ravel wrote, he proceeds either by deformation or by development. The trio ends with a flamboyant finale in a highly orchestral style. The work is dedicated to the composer André Gédalge, who taught Ravel counterpoint and orchestration in his youth, and to whom he paid vibrant tribute in his *Esquisse autobiographique*: 'I am pleased to say that I owe the most precious elements of my craft to André Gédalge.'

Unlike Ravel, who had been stimulated in his compositional work at the moment when the First World War, **Debussy** had a sentiment of deep distress. Tormented by the cancer that was eventually to kill him and by the disasters of the conflict, he had the greatest difficulty in composing, as he wrote to his publisher, Jacques Durand, on 21 September 1914: 'I won't speak of the two months during which I haven't written a note, nor touched a piano: that is of no importance compared to current events, I'm well aware of the fact, but I can't help thinking about it with sadness . . . at my age, time lost is lost for ever.' Fortunately, the year 1915 brought him a new lease of life, as he wrote in September to his friend the conductor Désiré-Émile Inghelbrecht. He justified his delay in replying to a previous letter by explaining that he was 'learning music all over again':

It's a fine thing, you must admit! It's even finer than people think it is in all those different Societies: National, International, and other low dens . . . The sum total of emotions that one can derive from well laid-out harmony is impossible to find in any other art! Forgive me if I give the impression I'm discovering music, but, very humbly, that is rather my situation.

Over the previous four months, Debussy had composed *En blanc et noir* for two pianos, the twelve *Études* for piano solo, and two chamber works: the Sonata for cello and piano and another for flute, viola and harp. This choice is all the more unexpected in that Debussy had steered clear of chamber music ever since completing his only string quartet in 1893. But the decision owed nothing to chance, and indicated his desire to revive a French tradition of the eighteenth century. Debussy planned to write 'Six Sonates pour divers instruments', scored for forces as varied as oboe, horn and harpsichord, or trumpet, clarinet, bassoon and piano. The diversity of the instruments chosen, the introduction of a harpsichord and the notion of a set of six works were symbolic of the tribute he wished to pay to the music of Couperin and Rameau. Moreover, he was to ask his publisher not only to imitate the title pages of the French harpsichord books of the eighteenth century, but also to print on them the words 'Claude Debussy musicien français'. Unfortunately, only the first three sonatas were to be completed. Although we do not know exactly when Debussy began composing the Cello Sonata, we do know that he finished it on 3 August 1915. Its style reflects the composer's contrasting feelings: the war and its trail of horrors, the profound joy of regaining his creative powers. The sombre gravity of the first movement is followed by a 'Sérénade' marked 'Fantasque et léger' (whimsical and light), filled with changes of character, mingling humour and tenderness. This leads directly into the passionate finale, with the marking 'léger, nerveux' (light, vigorous). It was with pride that he wrote of this sonata to his publisher on 15 August: 'It is not for me to judge its excellence, but I like its proportions and form, almost classical in the fine sense of the word.'

While the process of writing the Cello Sonata occupied a relatively brief period, composition of the Violin Sonata dragged on and on. After months of hesitation over the finale, Debussy informed Robert Godet of the completion of the work in May 1917:

I have – at last! – finished the Sonata for violin and piano. . . . By a very human contradiction, it is full of joyous tumult. In future, beware of works that seem to hover in the open sky; often they have rotted in the darkness of a morose brain. . . . An example is the end of this same sonata, which went through the oddest distortions to end up with the simple working of an idea that turns back on itself.

This, Debussy's last completed work, marks the quintessence of his language in the swift succession of thematic cells that follow one another with innovative effects of sonority between the piano and the violin, but also passages of a very inward, grief-stricken lyricism. Although in great pain, the composer gave the first performance with the violinist Gaston Poulet at the Salle Gaveau on 5 May 1917. In September 1917, he noted with bitterness and sadness that since the blissful summer of 1915 when he thought he had 'overcome the curse', he had composed little:

What has happened since? I almost dare not think of it! But I am still sick and the catalogue of my works has not increased much! On the other hand: I'm a year older . . . That's not exactly promising for my future, is it? I absolutely must find a way to get out of this, to shake out the kind of soot that seems to be clogging my brain, otherwise I will go for a walk in the other world.

Debussy was bedridden from 1 November 1917, and died on 25 March 1918.

In December 1920, the musicologist Henry Prunières decided to pay tribute to Debussy in a special issue of the *Revue musicale*, the new monthly journal he had just founded. Alongside articles and personal reminiscences, he commissioned a musical supplement featuring ten works, which he assembled under the title 'Tombeau de Claude Debussy'. Among the composers to receive a commission was Ravel, who set to work in April 1920. On 18 August, he sent Prunières the first movement of a 'Duo for violin and cello', an original combination that only Zoltán Kodály had tried out previously, with his Duo op.7 of 1914. In choosing to celebrate Debussy with a chamber work – most of the other composers opted for the piano – Ravel was paying tribute to his elder's late sonatas. But he did not stop there, adding to this initial duo three further movements which, by agreement with his publisher Jacques Durand, were to become a Sonata for violin and cello dedicated 'à la mémoire de Claude Debussy'. However, their composition did not go smoothly. From February 1921 onwards, he resumed work, confiding a few months later to his friend Roland-Manuel that 'that damned duo [was] giving [him] a lot of trouble'. Aware of the innovative nature of the work's style, Ravel wrote in his *Esquisse autobiographique*: 'This sonata marks a turning point in the development of my career. It is stripped down to the extreme. Harmonic charm is abandoned; there is an increasingly marked reaction in the direction of melody.' Not content with using bitonality, exploiting fairly unusual tessituras for the violin and cello, and employing a diversity of playing techniques, he deployed bold counterpoint in the sonata. Moreover, Ravel managed the tour de force of creating a sound material that makes one forget that the music is played by just two instruments. Completed in February 1922, the piece was premiered in the same year by the violinist Hélène Jourdan-Morhange and the cellist Maurice Maréchal, to whom the composer presented the manuscript of the second movement 'as a souvenir of the fine first performance on 6 April'.

DENIS HERLIN
Translation: Charles Johnston

In einem seiner 1880 veröffentlichten Artikel erläutert Camille Saint-Saëns, in welcher Situation sich die meisten französischen Komponisten befanden, die ihre Kammermusikwerke bekannt machen wollten: „Es ist noch nicht lange her – vielleicht fünfzehn Jahre –, da blieb einem französischen Komponisten, der die Kühnheit besaß, sich in den Bereich der Instrumentalmusik zu wagen, keine andere Möglichkeit, seine Werke aufführen zu lassen, als selbst ein Konzert zu geben und dazu seine Freunde und die Vertreter der Presse einzuladen; was das Publikum betrifft, das richtige Publikum, so war daran nicht zu denken; stand der Name eines französischen und obendrein noch lebenden Komponisten auf einem Plakat, hatte dies das Zeug, alle in die Flucht zu schlagen. Die vielen damals florierenden Kammermusik-Gesellschaften wollten nur die glanzvollen Namen von Beethoven, Mozart, Haydn und Mendelssohn in ihre Programme aufnehmen; und manchmal auch Schumann, um ihren Mut unter Beweis zu stellen.“

Die französischen Komponisten leisteten in den letzten Jahrzehnten des 19. und in den ersten des 20. Jahrhunderts im Bereich der Kammermusik Großartiges, schrieben sie doch ungemein originelle Werke für Besetzungen vom Duo bis zum Quintett. Zu denen, die das Repertoire zudem bereicherten, gehört **Édouard Lalo** (1823-1892). Nachdem er in den 1850er Jahren zwei *Trios für Violine, Violoncello und Klavier*, eine *Sonate für Violoncello und Klavier* und ein *Streichquartett* komponiert hatte, kehrte er Ende 1879 mit seinem dritten *Trio für Violine, Violoncello und Klavier* op. 26, einem wahren Meisterwerk, zu dieser Gattung zurück. Es besteht aus vier Sätzen und eröffnet mit einem *Allegro appassionato*, in dem Violine und Violoncello in einen recht hitzigen Dialog treten, der von Innigkeit zu Überschwang wechselt und von einem zuweilen kraftvollen, in Oktaven oder Akkorden gehaltenen Klavierpart gestützt wird. Das folgende *Presto*, das Lalo übrigens einige Jahre später orchestrierte, verstärkt die vom ersten Satz ausgehende Spannung noch. Obstinat rhythmische *staccato*- oder *marcato*-Figuren im Klavier alternieren rasch zwischen *fortissimo* und *piano*, während das Thema vom Violoncello exponiert und dann von der Violine übernommen wird. Ein *Trio* mit *pianissimo*-Klangfarben im Klavier und *pizzicati* in den Streichinstrumenten unterbricht diesen unerbittlichen Lauf für eine kurze Atempause, bevor unaufhaltbar der erste Teil wieder erklingt. Der dritte Satz mit der Vortragsbezeichnung *Très lent* führt einen lyrischen Moment herbei, der sich im Verlauf intensiviert. Die Streicher spielen in Oktaven eine gesangliche Linie über einem Klavierpart, der mit kontrastierenden Akkorden für Aufhellungen sorgt, bei einem sich wiederholenden Rhythmus in der linken Hand; dieser wird vom Violoncello und der Violine aufgenommen, bevor er sich in einer ruhigeren Coda auflöst. Das Werk endet mit einem Finale *con fuoco*, das weniger stürmisch ist als die beiden ersten Sätze und wo Lalo sowohl in Violine und Violoncello als auch im Klavier eine breite Palette von Rhythmen und Klangfarben entfaltet.

Zu der Zeit, als Lalo sein Opus 26 vollendete, nahm der jugendliche **Claude Debussy** (1862-1918) sein erstes Kammermusikwerk in Angriff. Durch die Vermittlung von Antoine Marmontel, seinem Professor für Klavier am Pariser Conservatoire, wurde Debussy im Sommer 1880 der Begleiter von Nadeschda von Meck, einer sehr vermögenden, russischen Aristokratin und leidenschaftlichen Bewunderin von Tschaiowsky. Er sollte nicht nur ihren zahlreichen Nachkommen Musikunterricht erteilen, sondern mit ihr auch die Werke ihres Idols vierhändig vom Blatt spielen. Sie zogen eine Zeit lang durch Europa, von einem Ferienort zum nächsten. Im September und Oktober 1880 schrieb Debussy im toskanischen Fiesole sein einziges *Trio für Violine, Violoncello und Klavier*; es ist dem Geiger Pachulski und dem Cellisten Daniltschenko gewidmet, zwei ebenfalls im Dienst von Frau von Meck stehenden Musikern. Lange galt es in Teilen als verschollen, in den 1980er Jahren wurde es jedoch von dem Musikwissenschaftler Ellwood Derr aufgespürt. Die vier Sätze erinnern an gewisse Passagen aus Werken von Chabrier, Massenet oder Schumann, der erste hat aber auch Anklänge an die Musik von Balakirew und Borodin. Wie der Komponist und Debussy-Biograf Charles Koechlin betonte, zeugen die Jugendwerke Debussys „von einer Frische der Ideen und einer naiven, reizvollen Innigkeit“, die sich insbesondere im *Scherzo – Intermezzo* seines Klaviertrios finde.

Von den Komponistinnen, die zur gleichen Zeit wie Debussy lebten, genoss **Mel Bonis** (1858-1937) im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine gewisse Bekanntheit. Sie musste auf Druck der Familie ihr Studium am Conservatoire abbrechen, und nach ihrer Heirat 1883 konnte sie sich gut fünfzehn Jahre lang nicht um ihre Karriere als Musikerin kümmern. Zu dem gewaltigen Werk, das sie der Nachwelt hinterließ, gehören etwa sechzig Kompositionen für Klavier. Darunter sind vier Barkarolen, wobei die 1906 veröffentlichte in Es-Dur (op. 71) an jene von Fauré erinnert. Der dominierende Gesang in der rechten Hand wird von den Arpeggien der linken Hand umhüllt und umrankt. Zur gleichen Zeit wie diese *Barcarolle* entstand das zweiteilige Werk *Soir & Matin* op. 76 für Violine, Violoncello und Klavier. Nach der 1900 entstandenen *Suite orientale* op. 48 für Klaviertrio schrieb Mel Bonis mit dem als freie Form gestalteten Opus 76, das zwei Momente des Tages beschreibt, erneut für diese Besetzung. In *Soir* übernehmen hauptsächlich Violine und Violoncello den Gesang; sie führen einen feinen, dümmig anmutenden Dialog, während das Klavier ihn in sinnliche Arpeggien verwebt, deren Farbe ebenfalls an die Musik von Fauré denken lässt. In *Matin* wird das Erwachen der Natur evoziert, die mit Dämpfer spielenden Streichinstrumente folgen den Mäandern des Klaviers. Indem Mel Bonis die mittlere und hohe Lage der drei Instrumente benutzt, schafft sie eine einzigartige, entzückende Klangmischung voller Poesie. Wie Florence Launay in ihrem Buch *Les compositrices en France au XIX^e siècle* feststellt, beeindruckt die Musik von Bonis „vor

allem durch den wehmütig anmutenden Charakter, die Sinnlichkeit und tiefe Melancholie, in denen sich ihr fast mystisches Verhältnis zur Musik spiegelt“.

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juli 1914 begann **Maurice Ravel** (1875-1937) während eines Aufenthalts in Saint-Jean-de-Luz mit der Komposition seines *Trios für Violine, Violoncello und Klavier*. Die Idee dazu hatte er bereits 1908, wie er in einem seiner Briefe an seinen Freund Cipa Godebski schrieb. Zu der Zeitspanne zwischen den ersten Skizzen und dem Bedürfnis, das Werk anzugehen, äußerte sich Ravel bei einem Vortrag im April 1928 in den USA: Er sprach von der „langen Periode der Bewusstseinsbildung“, während der es ihm gelang, allmählich „die Form und die Entwicklung [zu sehen], die das künftige Werk in seinem Ganzen annehmen würde, ohne dass er eine einzige Note schrieb“. Und er fügte hinzu: „Danach geht die Niederschrift relativ schnell.“ Das Klaviertrio wurde am 7. August vollendet, wie aus einem Vermerk auf dem Manuskript des Werks hervorgeht. Seinem Freund Roland-Manuel vertraute er am 26. September an, dass er „noch nie so viel und so rasch gearbeitet“ habe wie in jenem Sommer und „in fünf Wochen die Arbeit von fünf Monaten“ geschafft wurde. Ravel hinterließ eine recht nüchterne Analyse dieses Werks. Der Eröffnungssatz hat zwei Themen, wobei das erste vom alten baskischen Zortziko inspiriert ist und vom Klavier eingeführt wird, bevor Violine und Violoncello es übernehmen. Diese Musik verströmt ein Gefühl von tiefer Schwermut, als ob der Komponist die Katastrophe vorausgeahnt hätte, die der Krieg auslösen würde. Die Struktur des zweiten Satzes, der Tradition folgend ein *Scherzo*, gründet auf dem Pantun, dieser malaiischen Gedichtform, die Victor Hugo und dann die „Parnassiens“, z.B. Banville, benutzten und die Baudelaire mit *Harmonie du soir* gewürdigt hat. Ravel erläutert den Grundgedanken dieses Satzes wie folgt: „Man weiß, dass in dieser Art Gedicht zwei kontrastierende Sinneinheiten einander von Anfang bis zum Ende folgen sollen.“ Nach dieser vor Virtuosität sprühenden Musik folgt als dritter Satz eine *Passacaille* von gravitätischer Strenge, deren achtaktiges Thema nicht – wie es sich eigentlich gehörte – variiert wird. Wie Ravel schreibt, erfolgt die Gestaltung vielmehr mittels Verformung oder Entwicklung. Das Werk endet mit einem funkelnden, sehr orchestralen Finale. Es ist dem Komponisten André Gédalge gewidmet, der Ravel in dessen Jugend in Kontrapunkt und Instrumentierung unterrichtet hatte. Ravel würdigte ihn in seiner autobiografischen Skizze mit Begeisterung: „Ich bin glücklich zu sagen, dass ich die wertvollsten Elemente meines Berufs André Gédalge verdanke.“

Im Gegensatz zu Ravel, der sich beim Komponieren die Inspiration trotz des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs erhalten konnte, stürzte **Debussy** in tiefste Verzweiflung. Von der Krebskrankheit gequält, der er erliegen würde, und erschüttert von dem furchtbaren Konflikt, hatte er größte Schwierigkeiten, überhaupt zu arbeiten, wie er seinem Verleger Jacques Durand am 21. September 1914 mitteilte: „Ich spreche nicht von den zwei Monaten, in denen ich weder eine einzige Note geschrieben noch das Klavier angerührt habe: Das ist unwichtig angesichts der Ereignisse, das weiß ich wohl, und doch kann ich nicht ohne Traurigkeit daran denken... In meinem Alter ist verlorene Zeit für immer verloren.“ Glücklicherweise brachte ihm das Jahr 1915 eine rettende Wendung, und er lebte wieder auf. Eine verspätete Antwort begründete er gegenüber seinem Freund, dem Dirigenten Désiré-Émile Inghelbrecht, damit, dass die Musik von neuem erlerne: „Das ist schon schön! Das ist sogar schöner, als man das in verschiedenen Zirkeln annimmt: in den nationalen, internationalen und an anderen schlechten Orten... Die ganzen Emotionen, die einem die Gestaltung einer Harmonie geben kann, sind in keiner einzigen anderen Kunst zu finden! Entschuldigen Sie mich! Ich scheine die Musik zu entdecken, doch, in aller Bescheidenheit: Das ist bei mir ein wenig der Fall.“ In den vier Monaten davor hatte Debussy *En blanc et noir* für zwei Klaviere, zwölf *Études* für Klavier sowie zwei Kammermusikwerke, die *Sonate für Violoncello und Klavier* und die *Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe*, komponiert. Das ist umso bemerkenswerter, als er sich seit der Vollendung seines einzigen *Streichquartetts* 1893 nicht mehr mit Kammermusik beschäftigt hatte. Die Entscheidung ist kein Zufall, sondern entspricht dem Wunsch, an die französische Tradition des 18. Jahrhunderts anzuknüpfen. Debussy hatte geplant, sechs Sonaten für verschiedene Instrumente zu schreiben, wobei ihm so bunte Besetzungen wie Oboe, Horn und Cembalo oder Trompete, Klarinette, Fagott und Klavier vorschwebten. Die Vielfalt der Instrumente, der Einsatz des Cembalos und die Zahl 6 sind Zeichen dafür, dass er der Musik von Couperin und Rameau die Ehre erweisen wollte. Er bat zudem seinen Verleger, für den Druck die Titelseiten von Cembalowerken aus dem 18. Jahrhundert als Vorlage zu nehmen und ihn in Anlehnung daran als „Claude Debussy musicien français“ zu bezeichnen. Leider wurden nur die ersten drei Sonaten vollendet. Man weiß nicht, wann Debussy mit der Komposition der *Sonate für Violoncello und Klavier* begann, dagegen ist bekannt, dass er sie am 3. August 1915 fertigstellte. In ihrer Tonsprache kommen die gegensätzlichen Gefühle des Komponisten zum Ausdruck: das Entsetzen über den Krieg und seine Folgen sowie die tief empfundene Freude über die wiedergefundene Schaffenskraft. Auf den düsteren Ernst des ersten Satzes folgt eine wunderliche, leichtfüßige *Sérénade* von einem ganz anderen Charakter, eine Mischung aus Humor und Innigkeit. Daran schließt sich nahtlos das lebhaftes Finale mit der Vorgabe *léger, nerveux* an. Mit nicht geringem Stolz äußerte sich Debussy am 15. August 1915 seinem Verleger gegenüber zu dieser Sonate: „Es steht mir nicht zu, sie für großartig zu halten, doch mag ich ihre Proportionen und die Form, die fast klassisch sind im besten Sinn des Wortes.“

Während diese Komposition in relativ kurzer Zeit entstand, ging die Arbeit an der *Sonate für Violine und Klavier* nur schleppend voran. Monatelang suchte Debussy nach der richtigen Struktur des letzten Satzes, um dann im Mai 1917 seinem Freund Robert Godet von der Vollendung des Werks zu berichten: „Ich habe – endlich! – die *Sonate für Violine und Klavier* abgeschlossen... Durch einen sehr menschlichen Widerspruch steckt sie voller fröhlicher Unruhe. Trauen Sie den Werken, die in himmlischen Höhen zu schweben scheinen, keine Zukunft zu, sie sind nicht selten in der Finsternis eines misstrauischen Hirns faulig geworden... Wie das Finale eben dieser Sonate, das die seltsamsten Abänderungen durchlief, um als einfaches Spiel mit einer Idee zu enden, die sich um sich selbst dreht.“ Es ist das letzte Werk von Debussy, und es stellt die Quintessenz seiner Tonsprache dar: rasche Folge von thematischen Zellen, die mit neuartigen Klangspielen zwischen Klavier und Violine alternieren, aber auch mit Passagen, die von einer verinnerlichten, gefühlsbetonten und auch schmerz erfüllten Stimmung geprägt sind. Obwohl schwer krank, spielte Debussy die Uraufführung am 5. Mai 1917 in der Salle Gaveau an der Seite des Violinisten Gaston Poulet. Im September desselben Jahres stellte er bitter und traurig fest, dass er seit dem glücklichen Sommer 1915, in dem er meinte, „das böse Schicksal besiegt zu haben“, wenig komponiert hatte: „Was ist seither geschehen? Ich wage kaum daran zu denken! Ich bin immer noch krank, und der Katalog meiner Werke ist nicht viel größer geworden! Dabei bin ich zwei Jahre älter... Macht das meine Zukunft etwa besser? Ich muss unbedingt ein Mittel finden, um da herauszukommen; um diese Art Ruß abzuschütteln, der mein Hirn zu verdrecken scheint, sonst werde ich in der anderen Welt spazieren gehen.“ Ab dem 1. November 1917 war Debussy bettlägerig, und am 25. März 1918 verstarb er.

Für den Dezember 1920 plante der Musikwissenschaftler Henry Prunières zu Ehren Debussys eine Sondernummer der von ihm gerade gegründeten Monatszeitschrift *Revue musicale*. Neben Texten und persönlichen Berichten gab er zusätzlich zehn Kompositionen in Auftrag, die er in einer musikalischen Beilage unter dem Titel „Tombeau de Claude Debussy“ versammeln wollte. Zu den angefragten Komponisten gehörte Ravel, der sich im April 1920 an die Arbeit machte. Am 18. August ließ er Prunières den ersten Satz eines *Duos für Violine und Violoncello* zukommen – eine originelle Besetzung, an der sich vorher einzig Zoltán Kodály versucht hatte, nämlich mit seinem *Duo* op. 7. Indem Ravel entschied, Debussy mit einem Kammermusikwerk zu feiern – die anderen gaben meist dem Klavier den Vorzug –, würdigte er die letzten Sonaten des Komponisten. Diesem Duo fügte er drei weitere Sätze hinzu, woraus in Absprache mit seinem Verleger Jacques Durand schließlich eine *Sonate für Violine und Violoncello* „zum Gedenken an Claude Debussy“ wurde. Die Arbeit daran verlief nicht reibungslos. Nachdem Ravel sich ihr im Februar 1921 wieder zugewandt hatte, vertraute er seinem Freund Roland-Manuel einige Monate später an, dass das „verflixte Duo“ ihm große Mühe bereite. Ravel war sich der neuartigen Tonsprache bewusst und schrieb dazu in seiner autobiografischen Skizze: „Diese Sonate markiert einen Wendepunkt in der Entwicklung meiner Laufbahn. Mit der Verknappung gehe ich bis zum Äußersten. Verzicht auf harmonischen Reiz; die Wirkung immer mehr durch die Melodie.“ Er gab sich nicht damit zufrieden, auf die Bitonalität zurückzugreifen, die beiden Instrumente in eher ungewöhnliche Register zu führen und verschiedene Spieltechniken zu benutzen, sondern entwickelte auch einen kühnen Kontrapunkt. Darüber hinaus hat Ravel es geschafft, eine Klangmaterie zu schaffen, die vergessen lässt, dass dieses Werk von zwei Instrumenten gespielt wird. Die Sonate wurde im Februar 1922 vollendet und im selben Jahr von der Violinistin Hélène Jourdan-Morhange und dem Cellisten Maurice Maréchal uraufgeführt, denen der Komponist das Manuskript des zweiten Satzes zum Geschenk machte „zur Erinnerung an die schöne erste Aufführung am 6. April“.

DENIS HERLIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Trio Wanderer – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete Piano Trios
Triple Concerto
Gürzenich-Orchester Köln
James Conlon, cond.
5 CD HMX 2932100.04

ERNEST CHAUSSON
MAURICE RAVEL*
Piano Trios
*1999 recording
CD HMA 1951967

ANTONÍN DVOŘÁK
Piano Trios Nos. 3 & 4 'Dumky'
CD HMM 932248

GABRIEL FAURÉ
Piano Quartets Nos. 1 & 2
Antoine Tamestit, viola
CD HMC 902032

GABRIEL FAURÉ
GABRIEL PIERNÉ
Piano Trios
CD HMC 902192

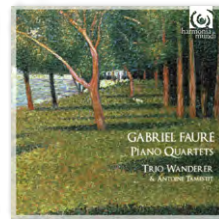
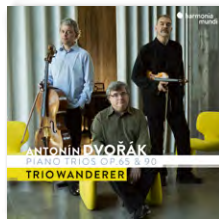
CÉSAR FRANCK
Piano Trio No. 1
Piano Quintet* – Violin Sonata
LOUIS VIERNE **Piano Quintet***
*C. Montier & C. Gaugué
2 CD HMM 902318.19

JOSEPH HAYDN
Piano Trios
Nos. 39, 43, 44 & 45
CD HMG 501968

Nos. 18, 21, 26 & 31
CD HMM 902321

FRANZ LISZT
Tristia, Elegies, La Lugubre gondole, etc.
BEDŘICH SMETANA **Piano Trio**
CD HMC 902060

OLIVIER MESSIAEN
Quatuor pour la fin du Temps
Pascal Moraguès, clarinet
CD HMG 501987



SERGEI RACHMANINOFF
Elegiac Trios Nos. 1 & 2
EDVARD GRIEG **Andante con moto**
JOSEF SUK **Elegy**
CD HMM 902338

FRANZ SCHUBERT
Piano Trios Nos. 1 & 2
Notturmo – Sonatensatz
2 CD HMM 932002.03

FRANZ SCHUBERT
'The Trout' Quintet
J.N. HUMMEL **Piano Quintet**
Christophe Gaugué, viola
Stéphane Logerot, double bass
CD HMG 501792

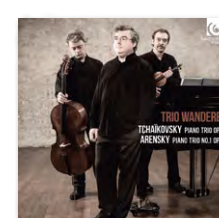
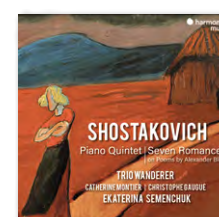
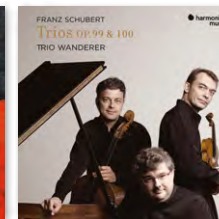
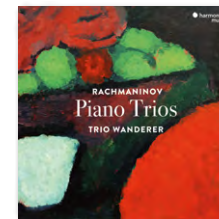
CAMILLE SAINT-SAËNS
Piano Trios Nos. 1 & 2
CD HMA 1951862

DMITRI SHOSTAKOVICH
Piano Quintet* – Seven Romances
on Poems by Alexander Blok
Ekaterina Semenchuk, mezzo-soprano
*C. Montier & C. Gaugué
CD HMM 902289

Piano Trios Nos. 1 & 2
AARON COPLAND **Vitebsk Trio**
CD HMG 501825

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY
ANTON ARENSKY
Piano Trios
CD HMC 902161

MENDELSSOHN – SCHUMANN – BRAHMS
Complete Piano Trios
3 CD HMX 2904121.23



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : juillet 2025, Grande Salle, Arsenal, Metz (France)

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Hugues Deschaux

Accord piano : Orianne Colombe - Pianos Thiel

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Trio Wanderer : © Gilles Arbwick

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
triowanderer.fr