

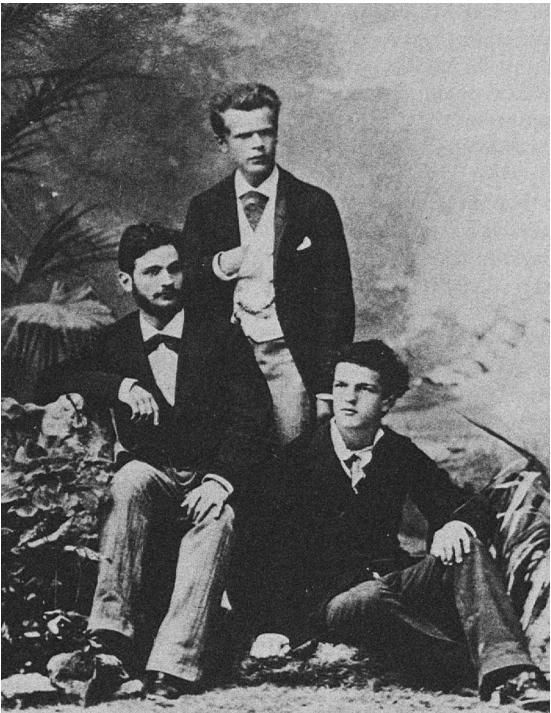
CHANDOS

FRENCH MOMENTS

FAURÉ · DEBUSSY · ROUSSEL



NEAVE TRIO



Achille-Claude Debussy, seated right, with Władysław Pachulsky,
standing, and Pyotr Danilchenko, Moscow, 1882

Photograph (photographer unknown) now at the Russian State Archive
for Literature and Art, Moscow / AKG Images, London / Archive Photos

Albert Roussel (1869–1937)

Trio, Op. 2 (1902, revised 1927) 27:51

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

for Piano, Violin, and Cello

À Armand Parent

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I Modéré, sans lenteur – Très animé – Lent – Tranquillement –
Animez un peu – Animé – Assez animé – Tranquillement –
Très animé – Moins animé – Très animé | 9:16 |
| 2 | II Lent – Quasi recitativo – Animez peu à peu – Lent – Animez –
Lent (mouvement initial) – Modéré – Très lent | 7:35 |
| 3 | III Très lent – Vif et gaiement – Lent – Assez animé –
Tempo I (vif) – Assez animé – Lent – Très modéré –
Vif et gaiement – Assez animé – Très calme –
Vif et passionné – Plus large – Modéré – Lent | 10:50 |

Achille-Claude Debussy (1862–1918)

Premier Trio (1880) 23:03

in G major • in G-Dur • en sol majeur
for Violin, Cello, and Piano

Beaucoup de notes accompagnées de beaucoup d'amitié, offert par
l'auteur à son professeur Monsieur Émile Durand

- | | | |
|---|--|------|
| ■ | Andantino con moto allegro – Allegro appassionato –
Un poco rallentando – Tempo I – Allegro appassionato –
Tempo I | 9:14 |
| ■ | Scherzo. Intermezzo. Moderato con allegro – Un poco più lento –
Tempo I | 3:25 |
| ■ | Andante espressivo – Un poco più mosso – Tempo I | 4:09 |
| ■ | Finale. Appassionato – Un poco ritenuuto – (Tempo I) | 6:04 |

Gabriel Fauré (1845 – 1924)

Trio, Op. 120 (1922–23)

18:52

in D minor • in d-Moll • en ré mineur

for Piano, Violin, and Cello

À Madame Maurice Rouvier

- | | | |
|------|--------------------------|------|
| [8] | I Allegro, ma non troppo | 5:56 |
| [9] | II Andantino | 8:12 |
| [10] | III Allegro vivo | 4:33 |

TT 70:08

Neave Trio

Anna Williams violin

Mikhail Veselov cello

Eri Nakamura piano

Mark Roemisch



Neave Trio

French Moments

Debussy: Premier Trio in G major

His piano teacher at the Paris Conservatoire, Antoine Marmontel, took note of his first prize in score reading in 1880 to recommend the seventeen-year-old Claude Debussy (1862–1918) to Tchaikovsky's patroness, Nadezhda von Meck, who was looking for a pianist to accompany her and her children on their travels. He joined her at Interlaken on 20 July. Her requirements at Interlaken, and again at Arcachon where the family moved in early August, were quite specific. He was to give piano lessons to her children, accompany her twenty-seven-year-old daughter, Julia, who was a singer, and play piano duets with herself. On 18 August, a duet rendition of Tchaikovsky's Fourth Symphony left her in a state of nervous collapse (pre-echoes of Proust's Mme Verdurin), but she had only praise for Debussy's sight-reading abilities.

From Arcachon, the party moved on through Paris, Nice, Genoa, and Naples to Florence, where they arrived on 19 September. At the Villa Oppenheim, the family was joined by the cellist Pyotr Danilchenko, who had just finished studying at the Moscow Conservatory, and

the violinist Władysław Pachulsky, who also took on some secretarial duties. A well-known photograph shows the three looking suitably serious and dutiful. It seems that Mme von Meck's requirements now extended to having piano trios performed every evening. We do not know what their repertoire was, but it can be assumed that Beethoven and Schubert formed some part of it, together with Russian music. If they played music by Tchaikovsky, it can only have been in arrangements because he did not write his only Piano Trio until two years later, and then at Mme von Meck's insistence. In the meantime, though, the young Debussy had stolen a march on him and, during September and October, had written his own Trio in G major.

In her correspondence with Tchaikovsky, Mme von Meck mentions the criticism which Debussy made of German music as being 'too heavy and unclear' and his Trio bears out this preference for lightness and clarity. Perhaps he was determined that here, at least, he and his colleagues should have some fun. Certainly, all three players have their opportunities for tunes and for a certain amount of display. To modern ears it sounds

nothing like the mature Debussy; more, at times, like Delibes, whose music was a mainstay of the Conservatoire score reading class and was moreover highly approved by Tchaikovsky. The second movement, in particular, conjures up visions of footlights and tutus, its *pizzicati* serving as a kind of mid-point between Tchaikovsky's Fourth and Debussy's String Quartet.

The work was clearly written to give immediate pleasure, and as such does not merit profound analysis. Enough to note the features which, while here appearing sometimes as weaknesses, Debussy would later transform into strengths: his penchant for four-bar phrases that sit down at the end of the last bar and wait for someone to do something, which in his mature work would be crucial in engendering a contemplative passivity; his reliance on pedal notes, throwing decorative elements into relief; and a tendency towards modal melodic patterns, here too often unintegrated with the surrounding material and with a slightly forced, fake black-and-white aroma, but which, handled with mastery over a decade later, would help lend *Pelléas et Mélisande* its distinctive atmosphere of far away and long ago.

Roussel: Trio in E flat major, Op. 2
Albert Roussel (1869–1937) was only seven

years younger than Debussy but, whereas in 1902 the latter was enjoying the success of *Pelléas* and the position it gave him as an important player on the French musical scene, Roussel, thanks to time spent in the French navy, was still a student at the Schola Cantorum, albeit teaching counterpoint there as well. His Piano Trio, written in 1902 but not performed until 1905, was only the second of his works to be published, after a set of short piano pieces, while an early Violin Sonata and a Quintet involving the horn were never completed. In a note on the Trio, written shortly before his death, in 1937, Roussel emphasised that it owed nothing to the influence of Debussy and that its only link to the school of César Franck, much in evidence at the Schola through the leadership of Franck's pupil d'Indy, lay in its architecture. By this he meant chiefly the way in which the opening theme, consisting of groups of three rising notes, reappears in the two subsequent movements and indeed ends the whole work – possibly in conscious reminiscence of Machaut's 'Ma fin est mon commencement', such early music being studied at the Schola, though ignored at the Conservatoire.

After a slow introduction which incorporates the above theme, the first movement proceeds from tonal stability

in E flat major to more chromatic textures, including some whole-tone passages. While Debussy had already used such by 1902 they had also been much employed before him by Russian composers such as Glinka and Dargomízhsky. After the expected development section, in the recapitulation Roussel presents the themes in reverse order, a pattern later favoured by Honegger. Apart from the slight aural surprise this provokes, it also gives the composer a reason for inventing new transitions rather than rehashing old ones. The theme of the slow movement, heard on cello, then violin, is built on small intervals, recalling the plainsong that was another main feature of the Schola's teaching. It contrasts sharply with the *Quasi recitativo* that follows in which the music evolves 'très librement', contradicting the general view that at the Schola such freedom was frowned upon. Although the movement begins in C minor, the final tonic chord includes a B flat, looking ahead to the return of E flat major in the finale.

Once more there is a slow introduction, but this time of only six bars, before we find ourselves dancing along *Vif et gaiement* in 9/8 rhythm – an early outing for Roussel's lifelong love of the countryside. Themes from the previous movements provide relief, often appearing in new harmonies, on different

instruments, and at different speeds from the originals, until the music dies away with the slow three-note patterns of the work's opening bars. For Roussel this movement held particular memories while he was serving as a lorry driver in the war, as he recalled writing it on holiday in Bellagio, with his wife by his side. It summarises elegantly the ideas heard so far in the Trio, which attest to the truth expressed by the critic Louis Laloy, that the whole work was 'noblement pensé'.

Fauré: *Trio in D minor, Op. 120*

When Gabriel Fauré (1845 – 1924) retired from the Conservatoire, on 1 October 1920, he naturally looked forward to having more time for composition. But he was now seventy-five and beset by deafness and by the deformation of high and low sounds. It has been suggested that this is a possible reason why his later works tend to occupy the middle range of the sound spectrum, further alienating them from a world that has come to regard *Le Sacre du printemps* as representing a textural norm. Tension in late Fauré comes from within the material. And the listener has to do just that – listen... and not merely hear.

He began his Piano Trio in his favourite resort of Annecy-le-Vieux in August 1922.

Initially the top line was to be taken either by a violin or by a clarinet, but the clarinet option was soon abandoned (though it has been revived in recent years, the clarinet taking the upper note whenever there is double-stopping). As Fauré confessed to his wife:

The trouble is that I can't work for long at a time. My worst tribulation is a *perpetual fatigue*.

This fatigue is in no way to be heard in the work itself, except insomuch as there are no more notes than necessary, according to the well-known Mozartean formula.

In the music of Fauré, the meaning is not mainly directed by any pre-existent form, but almost entirely by the movement between one note and another, between one chord and another. True, the first and last movements embrace sonata and rondo form respectively, while the slow central movement is mostly a meditation on two themes. But form-following is probably not the best way to enjoy this music. Instead, it is a continual joy and excitement to follow Fauré's games, which are linguistic rather than formal.

In the École Niedermeyer in the 1850s and 1860s Fauré had absorbed a modal way of thinking, the result of which was that a dominant seventh, for example, did not carry the same expectation for him as for

a Conservatoire-trained student. In fact it contained expectations, in the plural: from any given harmonic situation, Fauré could, by 1922, take one of at least half-a-dozen exits, any of which might in turn lead to another situation, from which, etc. Following Fauré's thought therefore demands the determination and attentiveness of Theseus laying down Ariadne's thread in his search for the Minotaur. And at the end of the thought there are often miraculous moments of revelation when everything suddenly comes out into the sunlight and, like Pelléas emerging from the grotto beneath the castle, we find ourselves saying, 'Ah! Je respire enfin!'

As for Fauré's 'perpetual fatigue', the finale shakes it off with amazing vigour, in a movement that starts with dramatically juxtaposed blocks of what seem to be contrasted tempi. In fact it is all the same tempo, a fast three-in-a-bar metre running inside a broader rhythm of constant three-bar phrases and ingeniously conveying the effect of a scherzo within a finale. By the closing bars, as the Fauré scholar Jean-Michel Nectoux writes,

all the themes and rhythmic elements are now in place and proceed to indulge in a celebration, supple and light, a truly intoxicating joyfulness, a perfect balance

between that 'fantasy and reason' of which Verlaine and Fauré speak so persuasively at the end of *La Bonne Chanson* – a balance achieved by an old man who has seen much and suffered much, and a balance, moreover, that will subtly shift at every performance.

© 2018 Roger Nichols

Hailed by the magazine *Fanfare* as 'having exceeded the Gold Standard and moved on to Platinum', the Neave Trio has emerged as one of the finest young ensembles of its generation. It has been praised for its 'bright and radiant music making' by the critic Robert Sherman (WQXR Radio), and described as 'a consummate ensemble' by the *Palm Beach Daily News* and 'a brilliant trio' by MusicWeb International. Its debut at the Rockport International Chamber Music Festival was cited among the 'Best of 2014' by *The Boston Musical Intelligencer*, which wrote: 'it is inconceivable that they will not soon be among the busiest chamber ensembles going... their unanimity, communication, variety of touch, and expressive sensibility rate first tier.' Its members originating from the US, Russia, and Japan, the Trio has performed on concert stages from Carnegie Hall in New York to venues in the

UK, continental Europe, Japan, and Russia, bringing audiences to their feet and receiving the highest critical acclaim. Performances have been broadcast on radio stations across the United States and abroad, notably on American Public Media's *Performance Today*, The McGraw-Hill Financial Young Artists Showcase on WQXR Radio (New York), as well as on WGBH Radio (Boston) and WXXI and WCNY Radio (New York).

Previous recordings have been met with critical acclaim, included on the 2014 'Want List' in *Fanfare*, and made Recording of the Month by MusicWeb International. The Trio has held artist residency positions at Brown University, the Banff Centre for Arts and Creativity, San Diego State University, Rochester Institute of Technology, Walnut Hill School for the Arts, and Concord Academy. In 2017, the Trio joined the faculty of the Longy School of Music of Bard College in Cambridge, Massachusetts. As part of its mission to create new pathways for classical music and engage a wider audience, the Neave Trio frequently works with artists of all mediums. Notable collaborations include the world premiere performance of *Klee Musings*, a work dedicated to the Trio by the American composer Augusta Read Thomas, as well as multiple award-winning productions with dance companies and filmmakers.
www.NeaveTrio.com

Ralph Couzens



Neave Trio during the recording sessions

French Moments

Debussy: Premier Trio in G-Dur

Nachdem der siebzehnjährige Claude Debussy (1862–1918) im Jahr 1880 den ersten Preis im Partiturspiel gewonnen hatte, empfahl ihn sein Klavierlehrer am Pariser Conservatoire, Antoine Marmontel, der Gönnerin Tschaikowskys, Nadeschda von Meck, die einen Pianisten suchte, der sie und ihre Kinder auf ihren Reisen begleiten sollte. Debussy traf am 20. Juli in Interlaken ein. Die an ihn gerichteten Erwartungen in Interlaken sowie in Arcachon, wo die Familie sich ab Anfang August aufhielt, waren recht präzise. Er hatte den Kindern Frau von Mecks Klavierunterricht zu erteilen, sollte ihre siebenundzwanzigjährige Tochter Julia, eine Sängerin, beim Vortrag begleiten und mit ihr selbst Klavierduette spielen. Am 18. August erlitt sie nach der gemeinsamen Darbietung einer vierhändigen Klavierbearbeitung von Tschaikowskys Vierter Sinfonie einen Nervenzusammenbruch (eine Vorwegnahme von Prousts Mme. Verdurin), doch sie war weiterhin voll des Lobes über Debussys Fähigkeiten beim Vomblattspiel.

Von Arcachon zog die Gesellschaft über Paris, Nizza, Genua und Neapel weiter nach

Florenz, wo sie am 19. September eintraf. In der Villa Oppenheim gesellte sich der Cellist Pyotr Danilchenko zu der Familie, der kurz zuvor sein Studium am Moskauer Konservatorium abgeschlossen hatte, außerdem der Geiger Władysław Pachulsky, der auch einige Aufgaben als Sekretär übernahm. Eine bekannte Photographie zeigt die drei mit angemessen ernsthaftem und pflichtbewusstem Gesichtsausdruck. Anscheinend erwartete Mme. von Meck nun auch noch die allabendliche Darbietung von Klaviertrios. Das Repertoire ist uns nicht bekannt, aber es ist anzunehmen, dass Beethoven und Schubert eine Rolle spielten, ebenso wie russische Musik. Sollten Werke von Tschaikowsky erklingen sein, so kann es sich nur um Bearbeitungen gehandelt haben, da er sein einziges Klaviertrio erst zwei Jahre später schrieb, und zwar auf Mme. von Mecks Beharren. Inzwischen war ihm der junge Debussy allerdings zuvorgekommen und hatte im September und Oktober desselben Jahres sein eigenes Trio in G-Dur komponiert.

In ihrer Korrespondenz mit Tschaikowsky erwähnt Mme. von Meck Debussys kritische Haltung gegenüber der deutschen Musik,

die er für "zu schwer und trübe" hielt, und in der Tat bestätigt sein Trio eine Vorliebe für Helle und Klarheit. Vielleicht war er entschlossen, dass er und seine Kollegen wenigstens in diesem Bereich etwas Spaß haben sollten. Sicherlich aber fanden alle drei Spieler hier Gelegenheiten zu melodischem Spiel und Möglichkeiten, ihre virtuosen Fähigkeiten zur Schau zu stellen. Heutigen Ohren klingt diese Musik überhaupt nicht wie der reife Debussy; eher finden sich hier und da Anklänge an Léo Delibes, dessen Musik zum Standardrepertoire der Partiturspielklasse am Conservatoire gehörte und zudem bei Tschaikowsky große Zustimmung fand. Besonders der zweite Satz beschwört Visionen von Rampenlicht und Balletträckchen herauf, wobei die Pizzicati auf halbem Wege zwischen Tschaikowskys Vierter Sinfonie und Debussys Streichquartett stehen.

Das Werk sollte offensichtlich vor allem der Unterhaltung dienen und bedarf keiner tiefgreifenden Analyse. Es genügt, die Aspekte seines Kompositionsstils zu konstatieren, die, während sie hier gelegentlich als Schwächen erscheinen, später von Debussy in Stärken verwandelt wurden: seine Vorliebe für viertaktige Phrasen, die sich am Ende des letzten Taktes festsetzen und darauf warten, dass

irgendjemand etwas unternehme – in seinen reifen Werken waren genau diese Passagen entscheidend für das Entstehen einer kontemplativen Passivität; sein Vertrauen auf Orgelpunkte, wenn er dekorative Elemente herausarbeiten wollte; sowie eine Neigung zu modalen Melodiemodellen, die hier allzu häufig nicht in das umgebende musikalische Material integrieren und von einem etwas forcierten, falschen Schwarzweißpräge sind, die mehr als ein Jahrzehnt später jedoch in meisterhafter Handhabung der Oper *Pelléas et Mélisande* eine einzigartige Atmosphäre der räumlichen und zeitlichen Entrückung verleihen sollten.

Roussel: Trio in Es-Dur op. 2
Albert Roussel (1869 – 1937) war nur sieben Jahre jünger als Debussy, doch während dieser im Jahr 1902 bereits den Erfolg von *Pelléas* und die darauf basierende Position eines wesentlichen Akteurs der französischen Musikszene genoss, war Roussel, der einige Zeit in der französischen Marine gedient hatte, noch Student an der Schola Cantorum, wo er allerdings bereits Kontrapunkt unterrichtete. Sein 1902 entstandenes, aber erst 1905 uraufgeführt Klaviertrio war – nach einer Serie von kurzen Klavierstücken – erst das zweite seiner Werke, das veröffentlicht wurde,

während eine frühe Violinsonate und ein Hornquintett nie vollendet wurden. In einer kurzen Notiz vor seinem Tod 1937 verfassten Roussel, dass das Stück in keiner Weise dem Einfluss Debussys geschuldet sei; die einzige Verbindung zur Schule von César Franck, die aufgrund des Direktorats von Francks Schüler d'Indy an der Schola sehr dominant sei, beschränke sich auf formale Aspekte. Damit meinte er vor allen die Art, wie das aus Gruppen von jeweils drei aufsteigenden Tönen bestehende Eröffnungsthema in den beiden nachfolgenden Sätzen wieder auftaucht und auch das gesamte Werk beschließt – möglicherweise in bewusster Reminiscenz an Guillaume de Machauts "Ma fin est mon commencement"; dieserart frühe Musik wurde an der Schola studiert, während man sie am Conservatoire ignorierte.

Nach einer langsam einleitende, die auch das oben genannte Thema enthält, bewegt sich der erste Satz von tonaler Stabilität in Es-Dur hin zu eher chromatischen Texturen, einschließlich einiger Ganztonpassagen. Debussy hatte schon 1902 solche Elemente eingesetzt, allerdings wurden sie vor ihm auch bereits von russischen Komponisten wie Glinka und Dargomischsky häufig verwendet. Nach der erwartungsgemäßen Durchführung präsentiert Roussel die

Themen in der Reprise in umgekehrter Reihenfolge, ein später von Honegger favorisiertes Muster. Abgesehen von dem etwas überraschenden Hörerlebnis, das sich hieraus ergibt, liefert dies dem Komponisten auch einen Grund, neue Überleitungen zu erfinden, anstatt auf alte zurückzugreifen. Das vom Cello und sodann von der Violine vorgetragene Thema des langsamens Satzes basiert auf kleinen Intervallen und erinnert an gregorianische Gesänge, einem weiteren zentralen Bestandteil des Unterrichts an der Schola. Es bildet einen scharfen Gegensatz zu dem nachfolgenden *Quasi recitativo*, in dem die Musik sich "très librement" entwickelt, und widerspricht damit der verbreiteten Ansicht, dass die Schola dergleichen Freiheiten mit Stirnrunzeln begegnete. Obwohl der Satz in c-Moll beginnt, enthält der abschließende Tonika-Akkord ein b und antizipiert damit das Es-Dur des letzten Satzes.

Auch dieser Satz beginnt mit einer langsam einleitende, diese umfasst jedoch lediglich sechs Takte, bevor wir *Vif et gaiement* im 9/8-Takt dahertanzen – ein früher Anflug von Roussels lebenslanger Liebe zum Landleben. Themen aus den früheren Sätzen bringen Abwechslung; sie erscheinen oft in neuer Harmonisierung, auf anderen Instrumenten und in anderen Tempi als bei ihrem ersten Erklingen, bis die Musik

schließlich mit den langsamen dreitonigen Modellen der einleitenden Takte verklängt. Für Roussel war dieser Satz mit besonderen Erinnerungen verknüpft – in seiner Zeit als Lastkraftfahrer im Ersten Weltkrieg dachte er gerne an den Urlaub in Bellaggio zurück, in dem er ihn komponiert hatte, seine Frau an seiner Seite. Der Satz fasst auf elegante Weise die in dem Trio bis dahin gehörten Ideen zusammen, die die von dem Kritiker Louis Laloy formulierte Beobachtung unterstreichen, dass die ganze Komposition "noblement pense" sei.

Fauré: Trio in d-Moll op. 120

Als Gabriel Fauré (1845–1924) am 1. Oktober 1920 seine Tätigkeit am Conservatoire beendete, freute er sich natürlich darauf, mehr Zeit zum Komponieren zu haben. Allerdings war er inzwischen fünfundsechzig Jahre alt, außerdem litt er unter zunehmender Taubheit und der Verzerrung von hohen und tiefen Tönen. Es ist vermutet worden, dass hierin möglicherweise der Grund dafür liegt, warum seine späteren Werke sich bevorzugt im mittleren Bereich des Klangspektrums bewegen und damit umso fremder erscheinen in einer Welt, die inzwischen *Le Sacre du printemps* als die klangliche Norm betrachtet. Spannung wird in Faurés Spätwerk eher aus dem musikalischen

Material heraus generiert. Und der Zuhörer muss eben genau das tun – aufmerksam zuhören ... und nicht einfach nur hören.

Mit der Komposition seines Klaviertrios begann er im August 1922 in dem von ihm besonders geliebten Urlaubsort Annecy-le-Vieux. Ursprünglich sollte die Oberstimme wahlweise von einer Violine oder Klarinette übernommen werden, die Option einer Klarinette wurde jedoch schon bald verworfen (obwohl sie in jüngerer Zeit wieder aufgegriffen wurde, wobei die Klarinette bei Doppelgriffen den oberen Ton spielt). Wie Fauré seiner Frau anvertraute:

Das Problem ist, dass ich nicht mehr längere Zeit am Stück arbeiten kann. Meine schlimmste Heimsuchung ist *chronische Müdigkeit*.

In dem Werk selbst ist diese Müdigkeit nirgendwo auszumachen, außer in der Hinsicht, dass es – in Anlehnung an die wohlbekannte mozartische Formel – nicht mehr Töne gibt als notwendig.

In Faurés Musik wird die Bedeutung nicht so sehr durch ein vorgegebenes Formmodell bestimmt als vielmehr ausschließlich durch die Bewegung zwischen einem Ton und dem nächsten, zwischen einem Akkord und dem nächsten. Es mag zwar stimmen, dass der erste und der letzte Satz sich der Sonaten- bzw. der Rondoform bedienen,

während es sich bei dem langsamen Mittelsatz fast um eine Meditation über zwei Themen handelt. Doch der Form zu folgen ist wohl eher nicht die beste Art, diese Musik zu genießen. Vielmehr ist es eine fortwährende Freude und ein steter Reiz, Faurés Spielereien zu folgen, die eher linguistisch als formorientiert sind.

In den 1850er und 1860er Jahren hatte Fauré sich in der École Niedermeyer eine modale Denkweise angeeignet, mit dem Resultat, dass zum Beispiel ein Dominantseptakkord für ihn nicht die gleiche Erwartung transportierte wie für einen am Conservatoire ausgebildeten Studenten. Vielmehr transportierte er gleich mehrere Erwartungen: 1922 war Fauré in der Lage, einen von mindestens einem halben Dutzend Wegen einzuschlagen, von denen ein jeder wiederum zu einer anderen Situation führen konnte, von der wiederum ... usw. Faurés Gedanken zu folgen verlangt daher die Entschlossenheit und Aufmerksamkeit eines Theseus, der bei seiner Suche nach dem Minotaurus Ariadnes Faden auslegt. Und am Ende des Gedankens entstehen oft wunderbare Momente der Offenbarung, wo alles plötzlich ans Licht kommt, und wie Pelléas, der aus der Grotte unter der Burg steigt, rufen wir aus: "Ah! Je respire enfin!"

Was Faurés "chronische Müdigkeit" betrifft, schüttelt das Finale diese mit erstaunlichem

Elan ab, in einem Satz, der mit einander dramatisch konfrontierenden Blöcken von scheinbar kontrastierenden Tempi beginnt. Tatsächlich handelt es sich durchweg um ein und dasselbe Tempo, einen schnellen Dreiertakt, der sich innerhalb eines breiteren Rhythmus von durchweg dreitaktigen Phrasen bewegt und auf geniale Weise den Effekt eines in ein Finale eingebetteten Scherzos vermittelt. Wenn die letzten Takte erreicht sind, so schreibt der Fauré-Forscher Jean-Michel Nectoux,

haben alle Themen und rhythmischen Elemente ihren Platz eingenommen und machen sich auf zu einem Fest, geschmeidig und leicht, eine wahrhaft berauschende Fröhlichkeit, eine perfekte Balance jener "Fantasie und Vernunft", von der Verlaine und Fauré am Schluss von *La Bonne Chanson* sprechen

– eine Balance, erreicht von einem alten Mann, der viel gesehen und viel gelitten hat, eine Balance überdies, die sich bei jeder Aufführung subtil verlagert.

© 2018 Roger Nichols

Übersetzung: Stephanie Wollny

Das Neave Trio, über das die Zeitschrift *Fanfare* schrieb, es habe "den Goldstandard übertroffen" und sei "zu Platin aufgestiegen".

hat sich als eines der besten jungen Ensembles seiner Generation etabliert. Der Kritiker Robert Sherman (WQXR Radio) pries sein "strahlendes und glanzvolles Musizieren", die *Palm Beach Daily News* beschrieb es als "ein vollendetes Ensemble" und MusicWeb International nannte es ein "brillantes Trio". Sein Debüt beim Rockport International Chamber Music Festival wurde vom *Boston Musical Intelligencer* unter die "Besten des Jahres 2014" gezählt; dort hieß es: "Es ist kaum vorstellbar, dass es nicht schon bald zu den meistbeschäftigen Kammerensembles weit und breit gehören wird ... Das Einvernehmen, die Kommunikation, die vielseitige Herangehensweise und expressive Sensibilität der Musiker sind erstrangig." Die Ensemblemitglieder stammen aus den USA, Russland und Japan; das Trio ist in Konzertsälen von der New Yorker Carnegie Hall bis hin zu Veranstaltungsorten in Großbritannien, Kontinentaleuropa, Japan und Russland aufgetreten, wobei es das Publikum zu stehenden Ovationen hinzerriss und von der Kritik höchstes Lob erntete. Konzerte des Neave Trio sind von Rundfunkanstalten innerhalb und außerhalb der Vereinigten Staaten übertragen worden, insbesondere auf American Public Media in der Sendung

Performance Today, auf WQXR Radio (New York) im McGraw-Hill Financial Young Artists Showcase, auf WGBH Radio (Boston) sowie auf WXXI und WCNY Radio (New York).

Bisherige Einspielungen wurden von der Kritik positiv aufgenommen; 2014 erschienen sie auf der "Wunschliste" von *Fanfare* und wurden von MusicWeb International zur Einspielung des Monats ernannt. Das Trio war "Artist in Residence" an der Brown University, im Banff Centre for Arts and Creativity, an der San Diego State University, am Rochester Institute of Technology, an der Walnut Hill School for the Arts und an der Concord Academy. Seit 2017 gehören die Mitglieder des Trios zum Kollegium der Longy School of Music des Bard College in Cambridge, Massachusetts. Im Rahmen seines Engagements, neue Zugänge für die klassische Musik zu schaffen und ein breiteres Publikum zu erreichen, arbeitet das Neave Trio häufig mit Künstlern der verschiedensten Medien zusammen. Zu den wichtigsten Gemeinschaftsprojekten zählen die Uraufführung von *Klee Musings*, das die amerikanische Komponistin Augusta Read Thomas dem Trio widmete, und zahlreiche preisgekrönte Produktionen mit Tanzensembles und Filmemachern.
www.NeaveTrio.com

Ralph Couzens



Neave Trio with the recording team at Potton Hall

Moments français

Debussy: Premier Trio en sol majeur

Claude Debussy (1862 - 1918) avait dix-sept ans lorsque son professeur de piano au Conservatoire de Paris, Antoine Marmontel, prenant acte de son premier prix de déchiffrage en 1880, le recommanda à la protectrice de Tchaïkovski, Nadejda von Meck, qui cherchait un pianiste pour les accompagner elle et ses enfants au cours de leurs voyages. Il les rejoignit à Interlaken, le 20 juillet. Les exigences de Mme von Meck à Interlaken puis à Arcachon où la famille se rendit au début du mois d'août, étaient très spécifiques. Il devait donner des leçons de piano à ses enfants, accompagner sa fille de vingt-sept ans, Julia, qui était chanteuse, et faire du piano à quatre mains avec elle-même. Le 18 août, une exécution en duo de la Quatrième Symphonie de Tchaïkovski la laissa au bord de la dépression nerveuse (pré-échos de Mme Verdurin de Proust), mais elle ne tarit pas d'éloges sur la capacité de déchiffrage de Debussy.

Après Arcachon, ils allèrent tous à Florence en passant par Paris, Nice, Gênes et Naples. Ils arrivèrent à Florence le 19 septembre. À la Villa Oppenheim, la famille fut rejointe par le

violoncelliste Piotr Daniltchenko, qui venait de terminer ses études au Conservatoire de Moscou, et par le violoniste Władysław Pachulsky, qui assuma aussi un rôle de secrétaire. Une photographie célèbre les montre tous les trois assez sérieux et consciencieux comme il se doit. Il semble que Mme von Meck leur demandait alors de jouer des trios avec piano tous les soirs. On ignore quel était leur répertoire, mais on peut supposer que Beethoven et Schubert en faisaient partie, tout comme la musique russe. S'ils jouèrent de la musique de Tchaïkovski, ce n'aurait pu être que sous forme d'arrangements puisqu'il n'écrivit son unique Trio avec piano que deux ans plus tard et sur l'insistance de Mme von Meck. Mais pendant ce temps, le jeune Debussy avait pris les devants et, au cours des mois de septembre et d'octobre, il avait composé son propre Trio en sol majeur.

Dans sa correspondance avec Tchaïkovski, Mme von Meck mentionne le jugement que porta Debussy sur la musique allemande comme étant "trop lourde et peu claire" et son trio confirme sa préférence pour la légèreté et la clarté. Peut-être voulait-il qu'ici au moins,

lui et ses collègues s'amusent. Bien sûr, les trois instrumentistes ont des occasions de jouer des mélodies et de faire étalage de leur talent. Pour des oreilles modernes, ce trio ne ressemble absolument pas au Debussy de la maturité; parfois davantage à Delibes, dont la musique était la base de la classe de déchiffrage au Conservatoire et était en outre très appréciée de Tchaïkovski. Le deuxième mouvement, en particulier, évoque des visions de rampe lumineuse et de tutus, ses *pizzicati* constituant une sorte de point médian entre la Quatrième Symphonie de Tchaïkovski et le Quatuor de Debussy.

Cette œuvre fut visiblement écrite pour procurer un plaisir immédiat et, en tant que telle, elle ne mérite pas une analyse profonde. Il suffit de noter les éléments que Debussy allait par la suite transformer en points forts, même s'ils apparaissent parfois ici comme des faiblesses: son penchant pour les phrases de quatre mesures qui se posent à la fin de la dernière d'entre elles en attendant que quelqu'un fasse quelque chose, ce qui dans ses œuvres de la maturité allait jouer un rôle essentiel pour créer une passivité contemplative; son recours aux pédales, mettant en relief des éléments décoratifs; et une tendance vers des schémas mélodiques modaux, ici trop souvent non intégrés au matériau environnant et avec un faux arôme

noir-et-blanc légèrement forcé, mais qui, manié avec maîtrise plus d'une dizaine d'années après, allait contribuer à donner à *Pelléas et Mélisande* son atmosphère caractéristique de distance dans l'espace et dans le temps.

Roussel: Trio en mi bémol majeur, op. 2

Albert Roussel (1869–1937) n'avait que sept ans de moins que Debussy, mais, alors que ce dernier jouissait en 1902 du succès de *Pelléas* qui avait fait de lui un protagoniste important sur la scène musicale française, Roussel, à cause du temps passé dans la Marine nationale française, était encore étudiant à la Schola Cantorum, tout en y enseignant aussi le contrepoint. Son Trio avec piano, composé en 1902, mais créé seulement en 1905, ne fut que sa deuxième œuvre publiée, après un recueil de courtes pièces pour piano, alors qu'une Sonate pour violon et piano antérieure et un Quintette avec cor ne furent jamais achevés. Dans une note sur le trio, écrite peu avant sa mort, en 1937, Roussel insista sur le fait qu'il ne devait rien à l'influence de Debussy et que son seul lien avec l'école de César Franck, bien visible à la Schola sous l'égide de l'élève de Franck, Vincent d'Indy, tenait à son architecture. Il voulait surtout expliquer ainsi la manière dont le thème initial, composé de groupes

de trois notes ascendantes, réapparaît dans les deux mouvements suivants et termine en fait l'ensemble de l'œuvre – peut-être une réminiscence consciente de "Ma fin est mon commencement" de Machaut, ce type de musique ancienne étant alors étudiée à la Schola, mais ignorée au Conservatoire.

Après une introduction lente qui comporte le dit thème, le premier mouvement passe de la stabilité tonale en mi bémol majeur à des textures plus chromatiques, avec certains passages par tons entiers. Si Debussy en avait déjà utilisé en 1902, ils avaient aussi été beaucoup employés avant lui par des compositeurs russes tels Glinka et Dargomijski. Après le développement attendu, Roussel présente à la réexposition les thèmes en ordre inverse, un schéma repris plus tard par Honegger. À part la légère surprise que cela provoque à l'oreille, cela donne aussi au compositeur une raison d'inventer de nouvelles transitions au lieu de remanier les anciennes. Le thème du mouvement lent, exposé au violoncelle, puis au violon, est construit sur de petits intervalles, rappelant le plain-chant qui était un autre élément principal de l'enseignement de la Schola. Il contraste nettement avec le *Quasi recitativo* qui suit dans lequel la musique évolue "très librement", ce qui contredit l'idée générale selon laquelle on acceptait difficilement une telle liberté à la

Schola. Bien que ce mouvement commence en ut mineur, l'accord final de tonique comporte un si bémol, qui prépare le retour en mi bémol majeur dans le finale.

Une fois encore il y a une introduction lente, mais cette fois elle ne comporte que six mesures, avant de nous retrouver en train de danser *Vif et gaiement* sur un rythme à 9/8 – une révélation de jeunesse de l'amour que Roussel porta toute sa vie à la campagne. Des thèmes des mouvements précédents apportent un certain soulagement, apparaissant souvent dans de nouvelles harmonies, sur différents instruments et dans des tempos différents des originaux, jusqu'à ce que la musique s'éteigne avec les motifs lents de trois notes des premières mesures de cette œuvre. Ce mouvement rappela à Roussel des souvenirs particuliers à l'époque où il servait comme conducteur de camion pendant la guerre, car il se souvint l'avoir écrit en vacances à Bellaggio, avec sa femme à ses côtés. Il résume avec élégance les idées présentées jusqu'alors dans le Trio, qui attestent de la vérité exprimée par le critique Louis Laloy, que l'ensemble de l'œuvre fut "noblement pensé".

Fauré: *Trio en ré mineur, op. 120*
Lorsque Gabriel Fauré (1845–1924) se

retira du Conservatoire, le 1er octobre

1920, il espérait naturellement disposer de davantage de temps pour composer. Mais il avait alors soixante-quinze ans et était en proie à la surdité avec une déformation des sons aigus et graves. On a laissé entendre que ce pourrait être l'une des raisons pour lesquelles ses dernières œuvres ont tendance à occuper la tessiture médiane du spectre sonore, ce qui les sépare encore davantage d'un monde qui en était venu à considérer *Le Sacre du printemps* comme une norme texturale. Dans les œuvres de la fin de la vie de Fauré, la tension provient de l'intérieur du matériau. Et l'auditeur doit juste faire ça - écouter... et ne pas simplement entendre.

Il commença son Trio avec piano dans son lieu de villégiature préféré d'Annecy-le-Vieux, au mois d'août 1922. Au départ, la ligne supérieure devait être jouée soit par un violon, soit par une clarinette, mais l'option clarinette fut vite abandonnée (même si elle a été reprise ces dernières années, la clarinette jouant la note supérieure à chaque fois qu'il y a des doubles cordes). Comme Fauré l'avoua à sa femme:

Le malheur, c'est que je ne puisse pas travailler longtemps de suite. Mon plus grand mal, c'est une *fatigue perpétuelle*.

Cette fatigue ne se perçoit en aucune manière dans l'œuvre elle-même, sauf dans

la mesure où il n'y a pas plus de notes que nécessaire, selon la formule mozartienne bien connue.

Dans la musique de Fauré, la signification ne provient pas pour l'essentiel de la moindre forme préexistante, mais presque entièrement du mouvement entre une note et une autre, entre un accord et un autre. Il est vrai que le premier et le dernier mouvement adoptent respectivement la forme sonate et la forme rondo, alors que le mouvement lent central est avant tout une méditation sur deux thèmes. Mais le suivi de la forme n'est sans doute pas la meilleure façon d'apprécier cette musique. Au contraire, c'est une joie et une excitation continues de suivre les jeux de Fauré, qui sont davantage linguistiques que formels.

À l'École Niedermeyer dans les années 1850 et 1860, il s'était imprégné d'un mode de pensée modal dont le résultat était qu'une septième de dominante, par exemple, ne portait pas la même attente pour lui que pour un étudiant formé au Conservatoire. En fait, elle contenait des attentes, au pluriel: à partir de n'importe quelle situation harmonique donnée, Fauré pouvait choisir, dès 1922, entre au moins une demi-douzaine d'issues, dont n'importe laquelle pouvait à son tour mener à une autre situation, à partir de laquelle, etc.

Suivre la pensée de Fauré requiert donc la détermination et l'attention de Thésée dévidant derrière lui le fil d'Ariane dans sa recherche du Minotaure. Et en fin de parcours, il y a souvent des moments miraculeux de révélation lorsque tout est soudain divulgué au grand jour et, tel Pelléas émergeant de la grotte sous le château, nous disons: "Ah! Je respire enfin!"

Quant à la "fatigue perpétuelle" de Fauré, le finale s'en débarrasse avec une vigueur surprenante dans un mouvement qui commence avec des blocs juxtaposés de façon spectaculaire de ce qui semble être des temps contrastés. En fait, c'est toujours le même tempo, un mètre rapide à trois temps au sein d'un rythme plus large de phrases régulières de trois mesures qui donne ingénieusement l'effet d'un scherzo au sein d'un finale. Aux dernières mesures, comme l'écrivit le spécialiste de Fauré, Jean-Michel Nectoux,

Tous les éléments thématiques et rythmiques sont désormais en place et vont participer à une fête, souple et légère, une vraie griserie de joie où "cette fantaisie et cette raison" dont parle Fauré avec Verlaine à la fin de *La Bonne Chanson* trouvent un heureux équilibre – un équilibre réalisé par un vieil homme qui en a tellement vu et a beaucoup souffert,

et, en outre, un équilibre qui se modifiera de façon subtile à chaque exécution.

© 2018 Roger Nichols

Traduction: Marie-Stella Pâris

Salué par le magazine *Fanfare* pour "avoir surpassé l'étalon-or et être maintenant au niveau du platine", le **Trio Neave** s'est imposé comme l'un des meilleurs jeunes ensembles de sa génération. Le critique Robert Sherman (WQXR Radio) a souligné son "jeu brillant et radieux", le *Palm Beach Daily News* le considère comme "un ensemble parfait" et MusicWeb International parle de lui comme d'"un brillant trio". Ses débuts au Festival international de musique de chambre de Rockport ont été cités parmi les "Meilleurs de 2014" par le *Boston Musical Intelligencer*, qui a écrit: "il serait inconcevable qu'ils ne comptent pas bientôt parmi les ensembles de chambre les plus sollicités... Leur unanimité, leur sens de la communication, la diversité de leur toucher et leur sensibilité expressive les situent au premier plan." Le **Trio Neave**, dont les membres sont originaires des États-Unis, de Russie et du Japon, s'est produit notamment au Carnegie Hall de New York, mais aussi au Royaume Uni, en Europe continentale, au Japon et en Russie, provoquant à chaque fois l'enthousiasme

du public et recueillant les louanges de la critique. Ses prestations sont radiodiffusées à travers les États-Unis et à l'étranger, en particulier dans *Performance Today* de l'American Public Media, dans le McGraw-Hill Financial Young Artists Showcase sur WQXR Radio (New York), et sur WGBH Radio (Boston), WXXI et WCNY Radio (New York).

Ses enregistrements précédents ont été salués par la critique, notamment en 2014 dans la catégorie "Want List" du magazine *Fanfare*, et comme "Recording of the Month" par MusicWeb International. Le Trio Neave a été artiste en résidence à la Brown University, au Banff Centre for Arts and Creativity, à la San Diego State University, au Rochester Institute

of Technology, à la Walnut Hill School for the Arts et à la Concord Academy. En 2017, ce Trio a rejoint le corps professoral de la Longy School of Music du Bard College de Cambridge, dans le Massachusetts. Se donnant pour mission de créer de nouveaux moyens d'accès à la musique classique pour toucher un plus large public, le Trio Neave travaille fréquemment avec des artistes dans tous les genres. Parmi ses collaborations notables figurent la création mondiale de *Klee Musings*, une œuvre de la compositrice américaine Augusta Read Thomas qui est dédiée au Trio Neave, ainsi que de nombreuses productions primées avec des compagnies de danse et des cinéastes.
www.NeaveTrio.com

Also available



Chausson
Concert for Violin, Piano, and String Quartet • String Quartet
CHAN 10754

Also available



Saint-Saëns • Chausson
Piano Quartets
CHAN 10914

Also available



American Moments
CHAN 10924

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (592 087) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA
Page turner: Peter Willsher

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Rosanna Fish
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 19–21 October 2017
Front cover Photograph of Neave Trio © Arthur Moeller Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2018 Chandos Records Ltd
© 2018 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

Mark Roemisch



Neave Trio

FRENCH MOMENTS – Neave Trio

CHANDOS
CHAN 10996

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10996

FRENCH MOMENTS – Neave Trio

CHANDOS
CHAN 10996

FRENCH MOMENTS

ALBERT ROUSSEL (1869–1937)

- 1-3 TRIO, OP. 2 (1902, revised 1927) 27:51
in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur
for Piano, Violin, and Cello

© 2018 Chandos Records Ltd
© 2018 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

ACHILLE-CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

- 4-7 PREMIER TRIO (1880) 23:03
in G major · in G-Dur · en sol majeur
for Violin, Cello, and Piano

GABRIEL FAURÉ (1845–1924)

- 8-10 TRIO, OP. 120 (1922–23) 18:52
in D minor · in d-Moll · en ré mineur
for Piano, Violin, and Cello

TT 70:08

NEAVE TRIO

Anna Williams violin
Mikhail Veselov cello
Eri Nakamura piano