



JOSEPH HAYDN

Trios pour cors de basset
Adagio pour table de verres

d'après les trios pour baryton, alto et basse (ca 1765-1775)

Le Trio di Bassetto

Jean-Claude Veilhan - Éric Lorho - Jean-Louis Gauch

Cors de basset et table de verres



Cor de basset A. Schöni

1 à 3**Trio n° 96** en *sol* mineur pour cors de basset

1	Largo	5'54
2	Allegro	4'25
3	Menuet-Trio	1'59

4 à 10**Trio n° 97** en *si* b majeur pour cors de basset

4	Adagio cantabile	7'25
5	Allegro di molto	3'49
6	Menuet-Trio	2'13
7	Polonaise	1'38
8	Adagio	1'17
9	Menuet-Trio (Allegretto)	1'37
10	Finale/Fuga (Presto)	1'36

11**Adagio (Trio n° 123)** en *sol* majeur pour table de verres

7'40

12 à 14**Trio n° 65** en *fa* majeur pour cors de basset

12	Allegro	3'26
13	Menuet-Trio	2'31
14	Finale (Allegro assai)	2'06

15 à 17**Trio n° 87** en *sol* mineur pour cors de basset

15	Adagio	6'34
16	Allegro di molto	3'14
17	Menuet-Trio	2'09

18 à 20**Trio n° 69** en *si* b majeur pour cors de basset

18	Adagio avec Variations	5'06
19	Menuet-Trio (Allegretto)	1'47
20	Finale (Presto)	2'59

> minutage total : 69'59

NB Les tonalités indiquées ci-dessus sont celles entendues à l'oreille, les partitions pour cors de basset en *fa* sonnent à la quinte inférieure de leur notation.

Les *pizzicati* originaux des trios n° 65, 69 et 97 sont réalisés sur des verres frappés.

HAYDN CHEZ LES ESTERHÁZY

Franz Joseph Haydn n'a pas encore trente ans. En cette année 1761, après avoir quitté son poste de directeur musical chez le comte Morzin à Vienne, il est engagé (avec neuf autres musiciens instrumentistes) à Eisenstadt comme vice-maître de chapelle par le prince Paul Anton Esterházy. Celui-ci meurt en 1762, peu après l'arrivée de Haydn. Lui succède son frère, Nicolas 1^{er} « *Le Magnifique* », au service duquel « *je souhaite vivre et mourir* », indique-t-il dans sa notice autobiographique en 1776. Il n'y mourra pas, mais demeurera chez les Esterházy jusqu'en 1790. Magnifique aussi sera dès lors, sous et hors de sa tutelle, le développement des activités de son directeur de la musique. Là, à Eisenstadt où il acquiert une maison en 1766, puis à partir de 1769 à Eszterháza près de la frontière austro-hongroise où le prince Nicolas fait ériger son château « versaillais » et son opéra, le compositeur produira en effet un corpus impressionnant d'œuvres en tout genre, dans tous les domaines de la musique de chambre comme de la musique symphonique et vocale, profane et religieuse.

Une écriture en constante recherche

Malgré l'importance de sa charge et la nécessité qu'elle entraîne pour lui de composer à tour de plume, Haydn a toute liberté d'expérimenter, de chercher des voies nouvelles, ainsi qu'il le rapporte lui-même : « *Mon prince était satisfait de tous mes travaux. [...] Je pouvais me livrer à des expériences, observer ce qui provoque l'effet ou l'amointrit, puis*

HAYDN IN ESTERHÁZY SERVICE

Franz Joseph Haydn was not yet thirty in 1761 when, having left his post as director of music to Count Morzin in Vienna, he was engaged (along with nine instrumentalists) as Vice-Kapellmeister at Eisenstadt by Prince Paul Anton Esterházy. The latter died in 1762, shortly after Haydn's arrival, and was succeeded by his brother, Nicolaus I 'the Magnificent', 'in whose service I wish to live and die', as the composer was to say in his autobiographical sketch of 1776. He was not destined to die there, but he did stay with the Esterházy until 1790. Both under and outwith the authority of Nicolaus 'the Magnificent', Haydn's achievement would prove to be equally magnificent. Initially in Eisenstadt, where he acquired a house in 1766, then from 1769 also at Eszterháza, near the Austro-Hungarian border, where Prince Nicolaus built his palace in imitation of Versailles and its adjoining opera house, the composer produced an imposing body of works in every genre, in all the branches of chamber music as well as orchestral and sacred and secular vocal music.

A style in constant evolution

Despite the importance of his functions and the concomitant need to compose at top speed, Haydn had every freedom to experiment, to seek new paths, as he tells us himself: 'My prince was content with all my works . . . I could make experiments, observe what created an impression, and what weakened it, thus improving, adding

corriger, ajouter, retrancher, en un mot oser. Isolé du monde, je n'avais auprès de moi personne qui pût me faire douter de moi ou me trasser, force m'était donc de devenir original. » Concernant les trios pour baryton, Ludwig Finscher estime que Haydn expérimenta « presque autant que dans ses symphonies ». Non sans mal parfois, comme le rapporte Giuseppe Carpani en 1812 : « Haydn me disait que tout ce qu'il avait écrit pour [le baryton] lui avait coûté beaucoup de sueurs et de peines. Il ne regretta pas pour autant ces fatigues qui lui avaient procuré une extrême facilité pour la composition musicale des autres instruments ».

Mais certains des procédés ou des innovations de Haydn laissent dubitatifs plusieurs commentateurs de l'époque : « Un Hayden [sic] est plaisant, spirituel et débordant d'invention dans ses quatuors ; ses symphonies et ses trios révèlent le même tempérament. Mais je laisserai sans réponse la question de savoir si ses minuets à l'octave [voix parallèles à l'octave] sont du goût de tout le monde. Ils peuvent se montrer distrayants, mais on croirait alors entendre un père et un fils quémander l'aumône en chantant, ce qui comme objet d'imitation musicale ne vaut strictement rien... [Les productions de] cet homme de mérite [relèvent parfois] de la farce en musique, et aucun homme de bon sens ne saurait y prendre goût. » (*Hamburger Unterhaltungen*, 1766). De son côté, l'*Allgemeine Deutsche Bibliothek* déplore les « accès de fièvre que trahissent les alternances de piano et de forte des nouveaux compositeurs à la mode » dont Haydn fait partie, lesquelles seront bientôt « fiévreusement » adoptées par Ludwig van Beethoven... Citons enfin, à la même époque, ces lignes plus aimables du *Wiener Diarium*, d'une gourmande suavité mais non

to, cutting away, and running risks. I was cut off from the world, there was nobody in my vicinity to make me unsure of myself or to persecute me; and so I had to become original.' In the case of the baryton trios, Ludwig Finscher considers that Haydn experimented 'almost as much as in his symphonies'. Not without difficulty sometimes, as Giuseppe Carpani related in 1812: 'Haydn told me that everything he had written for [the baryton] had cost him a great deal of sweat and toil. But he did not regret these labours, which had given him great facility in composing music for other instruments.'

However, some of Haydn's compositional devices or innovations left several commentators of the period with mixed feelings: 'A **Hayden** [sic] is pleasant, witty and full of inventiveness in his quartets; his symphonies and trios are of the same mettle. Whether, however, his minuets in octaves [voices in parallel octaves] are to everyman's taste is something I will leave undecided. They are good for amusement; but one easily gets the idea that one is hearing father and son begging for singing octaves; and that is a bad object for musical imitation. . . . [The productions of] this meritorious man [sometimes fall into the category] of musical farce, and no person of good sense could enjoy them' (*Hamburger Unterhaltungen*, 1766). The *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, for its part, deplored the 'outbursts of fever betrayed by the alternations between *piano* and *forte* of the new fashionable composers', of whom Haydn was one, and which were soon to be 'feverishly' adopted by Ludwig van Beethoven . . . Finally, we may quote from the same period these more amiable lines from the *Wiener Diarium*, thoroughly suave in their gourmand appreciation though not free of an

exemptes d'une pointe équivoque concernant les fameuses « octaves parallèles » : « *Toutes les pièces de Herr Joseph Hayden, le bien-aimé de notre nation témoignent du caractère aimable. Ses morceaux ont de la beauté, de l'ordre, de la clarté, une expression noble et belle que l'auditeur ressentira sans même s'y être préparé. Dans ses cassations, quatuors et trios, il ressemble à une eau pure et claire qu'un vent du sud fait onduler, mais qui parfois se transforme en grandes vagues sans dévier pour autant son lit de son cours. C'est lui qui a inventé l'art d'écrire les voix externes en octaves parallèles, ce à quoi on ne peut dénier un certain charme, même si ce charme apparaît rarement, et d'une façon haydenienne. [...]. Soyons justes, le commentateur du Wiener Diarium conclut sa chronique en revenant sur ses propos concernant les octaves parallèles, occasion de vilipender son confrère des *Hamburger Unterhaltungen* cité plus haut : « *L'éditeur des Hamburger Unterhaltungen qui s'est déclaré gêné par les doublures à l'octave de nos compositeurs devrait savoir que la plupart des symphonies de Graun contiennent des Andanti où les bassons doublent à l'octave la flûte traversière ; et personne n'a songé à dire : "C'est comme si le père et le fils qu'émandaient l'aumône d'une seule voix". Il faut avoir les sens bien émoussés pour ne pas apprécier la douce persuasion des doublures à l'octave quand elles transpercent un fond harmonique. Mais à quoi bon perdre son temps à combattre une morgue dont les tristes plaisanteries ne sauraient offenser personne ? Pour l'abattre, rien de tel que le mépris et le silence.* »*

Écoutons plutôt les menuets des présents trios, et leurs doublures à l'octave qu'un Wolfgang Amadeus Mozart n'hésita pas à employer à son tour...

equivocal barb concerning those notorious 'parallel octaves': 'Herr Joseph Hayden, the darling of our nation, whose gentle character impresses itself on each of his pieces. His movements have beauty, order, clarity, a fine and noble expression which will be felt sooner than the listener is prepared for it. In his cassations, quartets and trios he is a pure and clean water, over which a southerly wind occasionally ripples, and sometimes rises to waves without, however, losing its bed and course. The art of writing the outer voices in parallel octaves is his invention, and one cannot deny that this is attractive, even if it appears rarely and in a Haydenish fashion.' To be fair, we must mention that the writer in the *Wiener Diarium* ends the article by returning to his remarks about parallel octaves, which gives him an opportunity to inveigh against his colleague from the *Hamburger Unterhaltungen* quoted above: 'The editor of the *Hamburgische Unterhaltungen* [sic] who was annoyed about the octave doublings of our composers, must know that most of the symphonies of Graun contain *Andanti* in which the bassoon moves in octaves with the transverse flute; and it occurred to no one to say: "It is as if father and son were begging alms in one tone." One must have blunted feelings not to appreciate the gentle persuasion of the octave doublings when they cut through a full harmonic background. But what use is there in wasting time over a pride whose dull wit can offend no one? One could not abuse him more than in scorn and silence.'

Let us content ourselves with listening to the minuets of the present trios, and their octave doublings which Wolfgang Amadeus Mozart did not hesitate to take up in his turn . . .

Les Trios (*Divertimenti*) pour baryton destinés à Nicolas Esterházy

Le prince Nicolas était reconnu comme un amateur d'art, éclairé et éclectique. Bon musicien, honnête exécutant, il se passionne pour un instrument rare apparenté à la famille des violes, le baryton, au timbre sombre et mélancolique, possédant la particularité de disposer, derrière la touche surmontée des cordes habituelles frottées par l'archet, d'une rangée de cordes métalliques actionnées avec le pouce, offrant ainsi, outre une résonance par sympathie, un accompagnement occasionnel en *pizz* à la sonorité cristalline. Le prince met son Kapellmeister à l'ouvrage : il lui faut des trios pour son baryton, encore des trios, toujours de nouveaux trios à jouer durant les longues soirées en son château d'Esterháza. Elles seront longues également pour le directeur de la musique qui doit les écrire, ayant dans la journée bien d'autres occupations. Toujours est-il qu'en dix ans, entre 1765 et 1775, il n'écrira pas moins de 126 trios. Énorme ? Cela ne fait qu'un par mois après tout... Mais, nous l'avons vu plus haut, le baryton lui donne au début du fil à retordre : cette viole si singulière est complexe, inhabituelle dans son jeu comme dans ses effets. Et le prince rechigne à s'éloigner de quelques tonalités propres à la nature de l'instrument, demande que l'emploi périlleux des cordes sympathiques soit restreint. Qu'à cela ne tienne ! Haydn met à profit ces particularités pour explorer, inventer. Il va même jusqu'à s'initier en secret au jeu du baryton, histoire d'éblouir son maître, ce que celui-ci n'appréciera guère malgré l'entente heureuse des deux hommes, engageant en 1769 un joueur professionnel, Andreas Lidl, sans

The baryton trios (*divertimenti*) written for Prince Nicolaus Esterházy

Prince Nicolaus had a reputation as an enlightened and eclectic art-lover. A good musician and decent performer, he had a passion for the baryton, a rare instrument related to the viol family, with a dark, melancholy timbre, whose special feature was that, behind the fingerboard with the usual raised strings stroked by the bow, it possessed a row of metal strings operated by the thumb, thus offering, in addition to sympathetic resonance, the opportunity for occasional pizzicato accompaniment with a crystalline sonority. The prince set his Kapellmeister to work: he needed trios for his baryton, ever more numerous new trios to play during the long evenings in his palace of Eszterháza. Those evenings were to be equally long for the Kapellmeister who had to write the trios, since he had many other occupations during the day. But he nonetheless managed, in the ten years between 1765 and 1775, to write no fewer than 126 trios. Enormous? After all, that only makes one per month . . . But, as we have seen above, he initially had a hard time of it with the baryton: this special type of viol is complex and unusual in both playing technique and effects. And the prince was reluctant to venture away from the few keys suited to the nature of the instrument, and asked for the use of the tricky sympathetic strings to be limited. No matter! Haydn turned these restrictions to advantage by exploring and inventing new possibilities for the instrument. He even went so far as to learn to play the baryton in secret in order to impress his master, but the latter did not appreciate this initiative, despite the good relationship

doute afin de borner le compositeur à ses activités de... compositeur.

Les 126 trios, ou *Divertimenti a tre per il baryton, viola e basso* (baryton, alto et basse d'archet) sont tous composés en trois mouvements, hormis deux trios dont le n° 97 qui comprend sept mouvements, destiné à l'anniversaire du prince. Conformément à la forme observée à l'époque, chaque mouvement de ces trios – sauf rares exceptions – est constitué de diverses reprises que l'on avait loisir d'orner la seconde fois ou lors d'un motif répété. Tous, à l'exception d'un seul, incluent un menuet, le n° 97 en possédant deux. Danse de cour ou ländler populaire, il obéit encore chez Haydn à la métrique lullienne, devant donc toujours se jouer à la mesure (blanche pointée) et non à la noire. Mais, plus encore que chez Mozart (dont les cinq *Divertimenti* pour trois cors de basset possèdent également leur menuet), ce mouvement, placé dans le trio en intermède ou en conclusion, en constitue chez Haydn le révélateur, l'arbitre ou le médiateur. Sous l'apparente simplicité de l'écriture et en regard du caractère des autres mouvements, le menuet se montrera alors espiègle, charmeur, bucolique, nostalgique, angélique, ou consolateur et même rédempteur. C'est l'ambassadeur du trio.

Fait étrange, seuls deux trios sur les 126, les n° 87 et 97, sont écrits intégralement dans le mode mineur, sans doute les plus poignants de cet ensemble impressionnant. Serait-ce que le prince préfère le sourire aux larmes ? Il est vrai que l'heureuse nature de Haydn excelle dans la bonne humeur, les chemins de découverte, les trouvailles enjouées, les couleurs contrastées, les surprises (telles ces nuances inattendues ou l'interruption inopinée de la phrase que suit un silence saisissant).

between the two men, and engaged a professional player, Andreas Lidl, in 1769, probably in order to restrict the composer to . . . composing.

The 126 trios or *Divertimenti a tre per il baryton, viola e basso* (baryton, viola and string bass) are all in three movements, with just two exceptions, one of them no.97 which consists of seven movements and was written for the prince's birthday. As was the formal norm for the period, each movement of these trios – with very few exceptions – comprises a number of repeated sections which musicians were free to decorate the second time or when a motif recurred. All except one feature a minuet; no.97 possesses two. Whether cast as a courtly dance or a popular ländler, Haydn's minuets still follow the Lullian metrical scheme, and should therefore always be played one-in-a-bar, with a dotted minim and not crochet beat. But, even more than in Mozart (whose five *divertimenti* for three basset-horns also have their minuet), this movement, placed in the trio as an interlude or a conclusion, reveals, arbitrates or mediates Haydn's intentions. Beneath its apparent simplicity of style and with reference to the character of the other movements, the minuet can be mischievous, charming, bucolic, nostalgic, angelic, consolatory, or even redemptive. It is the ambassador of the trio.

Curiously enough, only two trios out of the 126, nos.87 and 97, are written entirely in the minor mode; they are probably the most poignant in this imposing corpus. Should we take this to mean that the prince preferred smiles to tears? It is true that Haydn's cheerful nature excelled in good humour, the byways of discovery, lively strokes of inspiration, contrasted colours, and surprises such as unexpected dynamics or the sudden interruption of a phrase by an arresting silence. But this invigorating hedonism

Hédonisme tonifiant qui ne doit pas occulter par ailleurs la profondeur allègre du discours.

La partie supérieure (celle du baryton) est notée en clé de sol mais sonne une octave au-dessous, se mariant ainsi à celle de l'alto avec laquelle il s'interpénètre constamment en un jeu de dialogues croisés et d'accompagnements alternés, conservant toutefois la primauté du chant. La partie de basse demeure traditionnellement dévolue à l'assise fondamentale de l'édifice, avec parfois la prise de pouvoir d'un envol mélodique.

Du baryton au cor de basset

D'emblée, à la lecture de ces *Divertimenti*, la disposition instrumentale, les tessitures resserrées des deux parties supérieures, la conduite de la basse et le caractère des œuvres évoquent de manière frappante les *Divertimenti* que Mozart composa pour trois cors de basset, comme l'arrangement de ses *Noces de Figaro*, vraisemblablement réalisé par lui-même, pour cet instrument qu'il adulait.

Le changement de destination instrumentale faisait partie du jeu de l'époque. Haydn lui-même et quelques-uns de ses contemporains ont destiné plusieurs de ces trios à d'autres instruments (deux violons et violoncelle ; flûte, violon et violoncelle...). La transposition pour trois cors de basset nous paraît particulièrement adéquate, d'une part en raison de l'écriture (les trois registres du cor de basset correspondent à ceux des instruments originaux), d'autre part par la nature même du cor de basset, élément baryton de la famille des clarinettes, la seule modification notoire dans l'écriture résidant dans le changement

must not be allowed to conceal the light-hearted profundity of the discourse.

The highest part (that of the baryton) is notated in the treble clef but sounds an octave lower, thus blending with the viola, with which it is constantly intertwined in a close-knit interplay of dialogues and alternating accompaniments, though the primacy of the melody is maintained at all times. The bass part is assigned its traditional role as the fundamental underpinning of the edifice, with the occasional empowering flight into melody.

From baryton to basset-horn

On a first reading of these *divertimenti*, the instrumental layout, the restricted ranges of the two upper parts, the style of the bass part and the character of the works are all strikingly reminiscent of the *divertimenti* Mozart composed for three basset-horns and of the arrangement of *Le nozze di Figaro* he probably made himself for this instrument, which he adored.

To change instrumental forces was standard practice at this period. Haydn himself and several of his contemporaries arranged a number of these trios for other instruments (two violins and cello; flute, violin and cello; and so forth). Transposition for three basset-horns seems to us particularly appropriate, first of all because of the textures (the three registers of the basset-horn correspond to those of the original instruments), and also on account of the very nature of the basset-horn as the baritone of the clarinet family. The only significant modification in our arrangement lies in the change of tonality, since the basset-horn sounds in F and

des tonalités, le cor de basset sonnant en *fa* et non en *do* comme les cordes. Restait la question des *pizz* sur les cordes sympathiques. Compte tenu de leur sonorité « cristalline », nous avons choisi de les jouer sur les verres musicaux, frappés cette fois et non frottés, afin d'évoquer la ponctuation des *pizz* du baryton. Il va de soi que la mutation des instruments – cordes/vents – opère un changement de couleur de ces trios, de même que celui produit dans les propres transpositions de Haydn. L'esprit de ces trios s'accorde cependant avec bonheur à la nature des cors de basset, traduisant, soulignant même souvent la truculence et la variété de l'écriture. Différence de timbres et de teintes, assurément, tel un médium exprimant la même musique par une autre voix.

Le cor de basset au XVIIIème siècle

Il doit son nom à sa forme initiale en demi-lune et à son large pavillon de laiton évoquant le cor naturel, le terme *basset* désignant sa tessiture de petite basse. De courbe, il devient angulaire dans la seconde partie du XVIIIème siècle afin de faciliter son jeu, le tube inférieur étant alors « enroulé » dans une boîte rectangulaire permettant de diminuer la longueur de l'instrument comme celle du pavillon. L'adjonction dans le registre grave d'une tierce supplémentaire (par rapport à la clarinette) en fait, avec le cor, l'instrument à vent le plus étendu. Anton Stadler, le clarinettiste de Mozart, fait ajouter par le réputé facteur Theodor Lotz à Vienne deux clés supplémentaires au pouce pour l'obtention du chromatisme dans le registre fondamental (ce sont

not in C like stringed instruments. There remained the question of the *pizzicatos* on the sympathetic strings. Given their 'crystalline' sonority, we opted to play them on musical glasses, here struck and not stroked in order to suggest the *pizzicato* punctuations of the baryton. It goes without saying that the switch of instruments from strings to woodwind produces a change of colour in these trios, as is the case in Haydn's own transpositions. However, the spirit of the trios is admirably suited to the nature of the basset-horn, conveying and often further emphasising their truculence and stylistic variety. The differences in timbre and tone-colour are in the end only a question of a medium expressing the same music in different voices.

The basset-horn in the eighteenth century

The basset-horn owes its name to its initial resemblance to the natural horn (in its semicircular shape and its brass bell) and its 'basset' tessitura (Italian *bassetto* = 'little bass'). Originally curved, it acquired an angular shape in the second half of the eighteenth century in order to make it easier to play: the lower tube was 'rolled up' in a rectangular box, thus making it possible to diminish the length of the instrument's body and its bell. The addition of a further third in the low register (as compared to the clarinet) made it, along with the horn, the wind instrument with the widest range. Anton Stadler, Mozart's clarinettist, asked the renowned Viennese maker Theodor Lotz to add two thumb-keys to obtain chromatic notes in the bottom register

les copies de cet instrument, réalisées par Andreas Schöni à Berne, qui sont jouées dans le présent enregistrement). Il est possible que Haydn ait entendu Stadler à Prague le 29 mars 1798, jouant vraisemblablement les airs avec clarinette de basset et cor de basset obligés de *La Clémence de Titus* de Mozart avec la cantatrice Josepha Dusek. Mais, ne disposant sans doute pas dans son entourage d'un instrumentiste de la valeur de Stadler, Haydn n'a écrit aucune œuvre soliste pour clarinette ou cor de basset. Et l'on sait en tout cas que ne figurait aucun clarinettiste parmi les neuf instrumentistes engagés avec Haydn en 1761.

C'est en Europe centrale, en cette seconde moitié du XVIIIème siècle, qu'a été composée la majeure partie des œuvres pour cor de basset. L'attrait pour cet instrument si particulier décline au début du siècle suivant, n'empêchant pas Berlioz de vanter en 1841 « *La beauté spéciale des sons du cor de basset dans le registre inférieur* », de déplorer que « *nos orchestres sont absolument dépourvus de cors de basset* », et « *qu'on n'enseigne pas ce bel instrument au Conservatoire !!!* », ni frères Escudier de noter dans leur dictionnaire de 1844 : « *Cet instrument unit la douceur de ses sons à quelque chose de sérieux et de sombre* », ni Brahms d'écrire en 1855 : « *Je pense qu'aucun autre instrument n'est plus approprié pour accompagner la voix humaine que le cor de basset, dont la sonorité est entre celle du violoncelle et celle de la clarinette.* » L'instrument n'a pas disparu, sa facture a évolué, il possède à présent le système Boehm qui lui confère une puissance accrue, l'homogénéité plus lisse de ses registres, une justesse plus égale mais moins « fruitée », une technique moins périlleuse ; mais il est sans doute, de tous les membres actuels de la famille des

(copies of this instrument by Andreas Schöni of Berne are played in the present recording). Haydn may have heard Stadler in Prague on 29 March 1798, where it is likely that he played the arias with basset-clarinet and basset-horn obligatos from Mozart's *La clemenza di Tito* with the singer Josepha Duschek. But since he probably did not have an instrumentalist of Stadler's calibre in his entourage, Haydn wrote no solo works for clarinet or basset-horn. In any case, we know that there were no clarinetists among the nine musicians hired along with him in 1761.

Most of the repertory for basset-horn was composed in central Europe in the second half of the eighteenth century. The appeal of this unusual instrument seems to have waned at the start of the following century, although this did not prevent Berlioz from praising in 1841 'the special beauty of the sound of the basset-horn in its lower register' and deploring that 'our orchestras are absolutely devoid of basset-horns' and 'this fine instrument is not taught at the Conservatoire'; nor the Escudier brothers from marking in their dictionary of 1844: 'This instrument combines the mellowness of its sonority with something serious and sombre'; nor Brahms from writing in 1855: 'I think that no other instrument is more appropriate for accompanying the human voice than the basset-horn, the sound of which is somewhere between that of the cello and that of the clarinet.' The instrument has not disappeared, but methods of manufacture have evolved: it is now equipped with the Boehm system, which gives it increased power, greater homogeneity and smoothness between registers, better but less 'tangy' intonation, and greater security of technique. But it is probably, of all the current members of the clarinet family, the one

clarinettes, celui qui s'éloigne le plus de la sonorité de son ancêtre du XVIIIème siècle, de son charme, de la suavité et de la variété de ses couleurs, de la différenciation de ses registres (aigu, médium, basse) si bien appropriée à l'écriture en trio.

TRIO N° 65 EN FA MAJEUR

Écrit vers 1765, ce trio est encore influencé par le style de l'école de Mannheim et des préclassiques tels Johann Stamitz, Georg Christoph Wagenseil, Johann Baptist Vanhal, Johann Melchior Molter ou le Napolitain Gregorio Sciroli, tous auteurs, par ailleurs, de compositions pour clarinette. Voilà un Haydn juvénile, exprimant un bonheur simple que n'arrive pas à ombrager, après le premier Allegro tranquillement posé, le bref Trio mineur du menuet central, majeur, lui, et tourné à la manière d'un ländler. Le dernier mouvement, Allegro assai, est construit sur un thème vif et insistant de rengaine incessamment repris, qui, comme il se doit, s'accroche dans la tête.

TRIO N° 69 EN SI B MAJEUR

Il fait partie des trios avec thème et variations (1^{er} mvmt), forme si prisée à l'époque. Dans la 3ème variation, Haydn s'amuse à écrire la 1^{ère} voix en vastes sauts du grave à l'aigu, agrémentés d'accords et des *pizz* des cordes sympathiques (joués ici sur les verres), jeu que soulignent encore les graves plantureux du cor de basset. Le menuet bucolique et son trio en *pizz* introduisent alors une pause après ces cabrioles avant d'enchaîner sur le Finale, un presto irrésistible dont le thème en octaves est

which is furthest removed from the sonority of its eighteenth-century ancestor, notable for its charm, the smoothness and variety of its tone-colours, and the differentiation between its registers (high, medium, bass) that is so well suited to trio writing.

TRIO NO.65 IN F MAJOR

Written around 1765, this trio is still influenced by the style of the Mannheim School and the pre-Classical composers such as Johann Stamitz, Georg Christoph Wagenseil, Johann Baptist Vanhal, Johann Melchior Molter, and the Neapolitan Gregorio Sciroli, all of whom, incidentally, composed for clarinet. Here is a youthful Haydn, expressing a simple happiness that is not overshadowed, after the tranquil, poised first Allegro, by the brief minor-key Trio of the central Menuet, itself in the major and cast in ländler style. The finale, Allegro assai, is based on a rapid, insistently recurring theme, as catchy as is called for by the situation.

TRIO NO.69 IN B FLAT MAJOR

This is one of the trios featuring a theme and variations (the first movement), a much-prized form at the time. In the third variation, Haydn amuses himself with vast leaps from bass to treble in the top line, accompanied by chords and pizzicatos on the sympathetic strings (played here on the glasses), a joke further underlined by the ample low notes of the basset-horn. The bucolic Menuet and its pizzicato Trio mark a pause in these antics before we move on to the Finale, an irresistible

découpé en dents de scie, telle la 3ème variation du premier mouvement. Un court intermède mineur calme momentanément cet emballement avant de le reprendre de plus belle au *da capo*.

TRIO N° 87 EN SOL MINEUR

Nous l'avons vu, c'est, parmi les 126 trios de cette somme, le seul avec le n° 96 à être écrit en mineur. Nous changeons ici radicalement de climat, pénétrant dès l'adagio initial, dans celui de la détresse et du tourment (sextolets pathétiques en doubles croches). Le mouvement suivant, Allegro di molto, ajoute encore à l'angoisse avec ces halètements douloureux que renforcent les oppositions dramatiques de forte et de piano et la suspension abrupte du discours dans la seconde partie. Il faut attendre le 3ème mouvement et son menuet nostalgique, alterné soudain par le trio en *sol* majeur comme un fugitif rayon de soleil, pour trouver une consolation apaisée de toute cette affliction.

TRIO N° 96 EN SOL MINEUR

Tonalité mineure encore pour ce trio. Mais le pathétisme du n° 87 fait place, dans le Largo du 1^{er} mouvement, à un chant empreint d'une tristesse résignée que tentera de juguler le formidable dynamisme de l'Allegro suivant, sans abandonner pourtant l'ombre portée du mode mineur. Le Menuet du 3ème mouvement apportera en conclusion un sentiment de rédemption, éclairé notamment par son Trio joyeux en *sol* majeur, revenant enfin à la paix nostalgique du Menuet.

Presto whose theme in octaves is jagged in outline, like the third variation of the first movement. A short interlude in the minor momentarily calms this excitement before it returns with renewed vigour at the *da capo*.

TRIO NO.87 IN G MINOR

As we have already seen, this (along with no.96) is one of the only two trios of the 126 to be written in the minor. We change moods radically here: from the opening Adagio onwards the atmosphere is charged with distress and torment (pathetic semiquaver sextolets). The ensuing Allegro di molto further heightens the anguish with its sorrowing gasps reinforced by the dramatic oppositions of *forte* and *piano* and the abrupt suspension of the discourse in the second part. Only with the third movement and its yearning Menuet, alternating with a Trio whose G major is like a fleeting ray of sunlight, do we find some consolation for all this affliction.

TRIO NO.96 IN G MINOR

This trio too is in the minor. But the pathos of no.87 makes way, in the initial Largo, for a melody tinged with resigned sadness which the formidable dynamism of the subsequent Allegro will try to repress, though without abandoning the shadow cast by the minor mode. Finally, the Menuet brings a feeling of redemption, illuminated notably by its joyous Trio in G major before the return to the nostalgic peace of the Menuet.

TRIO N° 97 EN SI BÉMOL MAJEUR

« *Fatto per la felicissima nascita di S/Al : Principe Estorhazy* », il fut donc composé, peut-être en 1766, pour l'anniversaire de naissance du prince Nicolas, célébré le 18 décembre. En cet honneur, Haydn abandonne la forme en trois mouvements de ses autres trios avec baryton, pour l'augmenter au nombre de sept, offrant ainsi un large éventail de climats. Un grand Adagio cantabile ouvre cette suite exceptionnelle, très « chantant » comme l'indique le compositeur, et quasi mozartien. Un Allegro di molto lui succède, entraînant et fort joyeux, suivi d'un premier Menuet, typique de la danse de cour, dans le trio duquel la partie d'alto (2ème cor de basset) s'adonne à de virtuoses cabrioles en triolets. Puis vient une Polonaise, caractéristique de la danse populaire, appelant la ponctuation des sabots campagnards : c'est l'une des trois seules polonaises composées par Haydn au cours de sa vie. Transition surprenante, survient alors un bref, pathétique et sombre Adagio en si bémol mineur s'interrompant sur la dominante afin d'enchaîner sur le second Menuet de la suite comme un bonheur retrouvé. Haydn conclut l'œuvre par un Finale presto obéissant à la forme académique de la fugue, ici très enlevée. À noter dans ce trio, la voix supérieure montant exceptionnellement dans les trois premiers mouvements au si bémol aigu (contre-fa au cor de basset, ré aigu au baryton dans la tonalité originale). Sans doute pour se situer à la hauteur du prince et de l'événement.

TRIO NO.97 IN B FLAT MAJOR

'Fatto per la felicissima nascita di S/Al: Principe Estorhazy', this work was therefore composed, perhaps in 1766, for Prince Nicolaus's birthday, which fell on 18 December. In honour of this event, Haydn abandoned the three-movement form of his other baryton trios, increasing the tally to seven so as to offer a wide range of moods. A broad Adagio cantabile opens this exceptional suite, extremely 'singing' as the composer marks, and almost Mozartian. It is followed by a lively, joyful Allegro di molto, and then the first Menuet, typical of the courtly dance, in the Trio of which the viola part (here second basset-horn) indulges in virtuoso capers in triplets. Then comes a Polonaise, characteristic of the folk dance and seemingly crying out to be stamped by rustic clogs: it is one of only three polonaises ever composed by Haydn. A surprising transition is provided by a brief, pathetic and sombre Adagio in B flat minor which is interrupted on the dominant to lead to the second Menuet of the suite, as if in happiness regained. Haydn concludes the work with a Finale (Presto) in the academic form of the fugue, here very spirited. A noteworthy feature in this trio is the fact that the top line in the first three movements goes up exceptionally to high B flat (top F on the basset-horn, high D on the baryton in the original key). This was probably intended to 'rise to the occasion' and show the music as fully worthy of the prince.

L'ADAGIO DU N° 123 POUR TABLE DE VERRES

Contrairement, hélas, à ce qu'indique un dictionnaire moderne de musique, Haydn n'a pas composé « *un solo pour harmonica* [de verre] ». L'auteur de l'article aurait-il confondu cette œuvre avec l'adagio K.617a de Mozart ? Entendant E. Delaval jouer sa table de verres, Benjamin Franklin, fortement impressionné, déclara : « *Aucun instrument que je connais n'a de son plus céleste* ». Le physicien conçut alors l'armonica de verre, ou *glassharmonica*, constitué de coupelles de cristal tournant sur un axe et frottées de même avec les doigts, facilitant ainsi le jeu des accords par un seul instrumentiste. Table de verres et armonica suscitèrent un véritable engouement en cette fin du XVIIIème siècle. Engouement sulfureux, car on en arriva à prêter aux verres un pouvoir « *magnétique* », « *maléfique* » même, engendrant des « *troubles et effets extraordinaires nuisant à la santé et à l'ordre public* » nécessitant son interdiction. Près de deux cents ans plus tard, le musicologue Alfred Einstein s'exclama après avoir entendu le K.617 de Mozart : « *C'est l'une de ses œuvres les plus célestes et d'une beauté supraterrrestre.* » Il est vrai que, indépendamment de l'écriture mozartienne, la sonorité magique des verres relève d'un autre monde. Il nous a semblé que l'adagio du n°123 de ces trios de Haydn exprimait une beauté semblable dans sa transposition pour table de verres. Nous la présentons en quelque sorte comme un hommage posthume de Haydn à Mozart ...

Jean-Claude Veilhan

ADAGIO OF TRIO NO.123, ARRANGED FOR MUSICAL GLASSES

Contrary, alas, to the claim of one modern dictionary of music, Haydn did not compose 'a solo for [glass] armonica'. Perhaps the author of the article was confusing this non-existent work with Mozart's Adagio K617a? Hearing Edmund Delaval play his musical glasses, Benjamin Franklin, greatly impressed, declared: 'No instrument known to me has a more celestial sound.' The American physicist then designed the glass armonica, consisting of crystal bowls turning on a central axis and rubbed with the bare fingers, thus making it easier for a single instrumentalist to play chords. Musical glasses and the glass armonica created a veritable craze in the late eighteenth century. But a craze with a whiff of the demonic, for it was alleged that the glasses had a 'magnetic', even 'evil' power which could produce 'extraordinary troubles and effects harmful to health and public order' that led to their being banned. Two hundred years later, after hearing Mozart's K617, the musicologist Alfred Einstein wrote: '. . . this is one of his most "heavenly" works . . . with an unearthly beauty.' It is true that, quite independently of Mozart's own style, the magical sonority of the glasses belongs to another world. It seemed to us that the Adagio of Haydn's Trio no.123 generated similar beauty when transposed for musical glasses. We present it here, in a sense, as a posthumous tribute from Haydn to Mozart.

Jean-Claude Veilhan

Translation: Charles Johnston

Transcription pour cors de basset et table de verres

Jean-Claude Veilhan

Les instruments

Cors de basset en *fa* : copies de Theodor Lotz (1748-1792) par Andreas Schöni (Bern)

Table de verres : Jean-Louis Gauch

Diapason : 430 hz

La majorité des citations des textes du livret sont empruntées à l'ouvrage de Marc Vignal *Joseph Haydn* (éd. Fayard), ainsi qu'à celui de H.C. Robbins Landon *Haydn at Esterháza* (éd. Tharnes & Hudon).

Tous nos remerciements à Philippe Foulon pour ses informations sur le jeu et les caractéristiques du baryton.

Transcription for basset-horns and musical glasses

Jean-Claude Veilhan

The instruments

Basset-horns in F: copies by Andreas Schöni (Berne) of originals by Theodor Lotz (1748-92)

Musical glasses: Jean-Louis Gauch

Pitch: $a' = 430$ hz

Most of the texts by Haydn and his contemporaries are quoted in the translations of the late H. C. Robbins Landon as printed in his five-volume biography *Haydn: Chronicle and Works* (London: Thames and Hudson, 1976-80)

Many thanks to Philippe Foulon for the information he provided on the characteristics and playing technique of the baryton.



*Le Prince Nicolas I^e
d'Esterházy*



LE TRIO DI BASSETTO

L'ensemble s'est constitué à l'image de cet instrument, le cor de basset (*corno di bassetto* selon la terminologie italienne de l'époque), qui a généré du temps de Mozart de multiples formations de ce type. On pense notamment au trio que constituèrent les frères Anton et Johann Stadler avec leur compatriote viennois Raymond Griesbacher, lui-même facteur réputé de clarinettes et de cors de basset.

Le Trio di Bassetto s'attache depuis sa création à faire revivre ces musiques, souvent oubliées de nos jours, dont l'Europe centrale était friande. Il s'est associé dans ses recherches avec le facteur Andreas Schöni qui a reconstitué des instruments allemands et viennois de l'époque (chalumeaux et clarinettes) et, en particulier, les fameux cors de basset du viennois Theodor Lotz, qui travaillait lui-même en collaboration avec Anton Stadler.

Parallèlement au jeu des clarinettes et des cors de basset anciens, Le Trio di Bassetto s'est initié à celui des verres musicaux. Jean-Louis Gauch a reconstitué une table de verres sur le modèle de celles pratiquées au XVIIIème siècle, sur laquelle le Trio a enregistré l'Adagio pour armonica de verre K.617a/356 de Mozart ("Mozart et les Bohémiens"), des œuvres de Naumann, Schulz et Tomášek dévolues également à cet instrument ("Mozart, Prague"), ainsi que la transcription de l'Adagio du Trio n°123 de Haydn figurant sur le présent disque

The ensemble is made up of three musicians playing the basset-horn (*corno di bassetto* in Italian terminology of the period), an instrument that gave birth to many formations of the same type in Mozart's time. A particular inspiration was the trio formed by the brothers Anton and Johann Stadler with their fellow Viennese Raymond Griesbacher, who was himself a respected maker of clarinets and basset-horns.

Ever since its formation, Trio di Bassetto has set out to revive this music, often forgotten nowadays, of which central Europe was so fond. Its research has been carried out in conjunction with the instrument-maker Andreas Schöni, who has reconstructed German and Viennese instruments of the period: chalumeaux and clarinets, and especially the famous basset-horns of the Viennese maker Theodor Lotz, who worked in collaboration with Anton Stadler himself.

In parallel with its performances on period clarinets and basset-horns, Trio di Bassetto has introduced the playing of musical glasses. Jean-Louis Gauch has reconstructed a table of glasses modelled on those used in the eighteenth century, on which the Trio has recorded Mozart's Adagio for glass armonica K617a/356 ('Mozart and the Bohemians'), works for the same instrument by Naumann, Schulz and Tomášek ('Mozart, Prague'), and the transcription of the Adagio from Haydn's Trio no.123 featured on the present disc.

Discographie / Discography
Le Trio di Bassetto et ses invités
Trio di Bassetto and guests

- Mozart et l'ami Stadler - Mozart and his friend Stadler (K617060)
- Mozart : Les cinq Divertimenti - The five Divertimenti K. 439b (K617072)
- Mozart : La Flûte enchantée - The Magic Flute (K617097)
- Mozart et les (compositeurs) Bohémiens - Mozart and the Bohemians (K617145)
- Mozart, Prague (et les compositeurs bohémiens) - (and the Bohemian composers) (K617167)



La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle