

## Romantic Piano Trios

---

Frédéric Chopin · Niels W. Gade

*Abegg  
trio*

## TACET Real Surround Sound

In terms of recording technology the DVD offers infinitely more options for the sound engineer than ordinary CDs. With the first audio DVD-A's of TACET we are opening the door wide to give you a view of the fascinating variety.

The aim is to use the whole acoustic space for the musical experience. And not only – as hitherto – to confine the music to two speakers. With the channels and speakers now available one can, for example, pass on spatial information. The listener then thinks he or she is in a real concert hall. Most sound engineers follow this path when they make DVD recordings, and do not go any further.

We at Tacet are not satisfied with this approach as it does not make full use of the DVD. There are so many more technical and artistic possibilities. It would be a waste to abandon these possibilities right from the start merely because they are new to our aesthetic understanding.

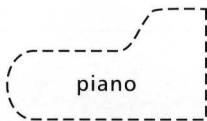
There is little objection to the argument that Chopin and Gade only composed for the normal concert situation and not for the musicians sitting in a circle or facing each other – with the listener in the middle! Except that Chopin and Gade knew neither the CD nor the DVD. And a sound-carrier is always a synthetic product.

On the subject of synthetic: on this recording the positioning of the musicians might appear synthetic, but the sound is not! All the

## Piano Trios Chopin / Gade

violin

violoncello



instruments sound as true to life as they always do with TACET.

The basic idea with all the music recorded here is always the same: there is only one listener, and that is you! All the work and attention of the musicians and the sound engineer are focused on you.

This time, assuming that your equipment is adjusted correctly, you will hear the piano from behind and the strings from the front. This constellation offers a solution to a basic problem of piano trio recordings: up until now the tonmeister had to decide between two options: either equal presence of the three musicians (an equal distance to the microphone or speaker, equal brilliance). But in spite of the balanced weighting of the instruments, the

total sound of the trio remained compact and with little spatial presence, because there was "too much similar information" from the same directions flowing towards the listener. Or if the tonmeister placed an individual instrument – mostly the piano – at a greater distance than the others, this gave a free and natural sound, but at the expense of clarity, e. g. in the middle range of the piano. A good example of these problems was stereo recordings of Chopin's Piano Trio, partly due to the low violin notes and the cello with the left hand of the piano overlapping. Our "Real" Surround Sound now offers the opportunity of, for example, placing the piano at the back. There now stands a Bösendorf Imperial grand piano, undisturbed in its grandeur, where it does not overshadow the strings at the front.

The timbre has little to do with the new surround sound. So here again – as with almost all TACET recordings – we stuck to valve microphones.

*Andreas Spreer*

## Chopin and Gade

A look at the history of music can be surprisingly misleading, particularly if we thought we could trust our judgement of the "dating of musical material": we inevitably use as a base those great German names who brought about change, at times competing more or less fiercely with each other. For example as follows:

Beethoven/Schubert ca. 1800 to 1830,

Brahms/Wagner ca. 1845 to 1900;

and between these two historic blocks an "interregnum" of Mendelssohn, Schumann and Chopin.

With this framework in mind, can one not place each significant work of the 19th century in a particular decade? With a few uncertainties, such as a piano sonata by Carl Maria von Weber or a string quartet by Louis Spohr?

The "Brahms sound" has been around since 1853 in the form of the Piano Sonata op. 1, and its development spanned 40 years from op. 1 to the last piano pieces op. 119 written in 1892, with the first symphony roughly half way (1876). Wagner's epoch-making career as a composer takes us from ca. 1840 (Rienzi, Flying Dutchman) to 1880 (Parsifal), – with the historical stylistic caesura of the Tristan chromaticism roughly in the middle (1859).

It is these two life works in particular which left their mark with all musical people who were drawn into their circle of influence and were able to make use of such impulses (e. g. Dvořák and Bruckner). It becomes more diffi-

cult with those compositions which were only a little way outside this strand and thus do not seem to have a claim to the German stamp of quality in musical world literature.

What is significant about Schumann's famous review of the Variations op. 2 by Chopin is not only that he was presenting a new genius to the art world, but also that he introduced a *"foreign musician as an equal comrade into the circle of the great Romantic music"* (Ernst Bücken). Schumann's enthusiasm was for the related romantic spirit and not for Chopin's particular Polish accent, which incidentally he did not criticise.

He wished his Danish friend Niels W. Gade on the other hand *"that the artist in his nationality not be overwhelmed, that he show his 'northern light creative' imagination (...) richly and with variety; that he cast a glance into other spheres of nature and life. So one could summon all artists first to acquire originality and then to renounce it again..."* (Robert Schumann)

How original was Chopin at the beginning? When Beethoven died, this highly gifted music student was almost 17 but it is doubtful whether he took serious note of Beethoven. At age 19 when he finished studying under Joseph Xaver Elsner, he wrote the G Minor Trio op. 8; a little later, on 20th October 1829 he heard Beethoven's Archduke Trio and wrote: *"... in it Beethoven scorns the whole world"* – a somewhat absurd remark; it is also hardly likely that Chopin was referring only to the scherzo, as

Zielinski presumes, simply because he was soon to write a scherzo in B minor himself. In fact he was just working on the first études (op. 10) and on the piano concerto in F minor.

He took a different path; in his world the "second-grade" composers were of greater importance: Clementi, Cramer, Hummel and Czerny. Perhaps this fact and his Polish roots were the reason why at a stroke he became "original": he wrote some of his most important works very early on, composing the two piano concertos and the études op. 10 at age 19 and 20. *"Strangely enough Chopin as a composer developed hardly at all. Almost from the first opus he was a complete composer, with a quite special individuality."* This was said by Alexander Scriabin on 28th March 1910, Chopin's hundredth birthday (Ernst Burger). But back in 1838, when Chopin had been in public life for less than 10 years, Schumann saw cause to begin a review thus:

*"Chopin cannot write anything new where one is not forced to call out at the seventh or eighth bar: 'That's by him!' It has been called his manner and said that he does not progress. But we should be more grateful. Is it not the same original strength which has shone out to you so wonderfully right from his very first works; which at the very beginning confused you, but later delighted you? And if he has given you a series of the rarest creations and you can understand him more easily, why suddenly demand something different?"* (1838 about op. 29–31, Robert Schumann)

If we compare Chopin's piano trio op. 8 with the piano trio op. 42 by Niels W. Gade, we would hesitate to guess where the two works should be placed on the historical scale we mentioned earlier. The task would not be made any easier by the knowledge that they were separated by more than 30 years. It would not even help us to be told that one of the composers was under twenty when he wrote his work and the other almost fifty.

Perhaps one would recognise the older composer in one respect: in the mastery of the instrumentation which by no means requires lifelong experience: Niels W. Gade was an outstanding violinist and could not have brought himself to subordinate the string instruments to the piano. On the other hand he knew the driving piano element of the genre of piano trio, so was able to maintain a perfect balance.

The cello seems to have been the only instrument Chopin took seriously apart from the piano, but only because his friend and sponsor Prince Antoni Radziwill played it. The result was three works for cello and piano. These were the only works of chamber music apart from the trio, which he specifically dedicated to the prince. Of course the violin plays a strong part in it, but Chopin made little use of its ability to sing and rarely used the radiance of the E string. He is even said to have considered replacing the violin by a viola; he cannot really have had much love for it. This need not prevent the violinist from elevating his part lovingly, as in this recording ... and yet it would be

only natural if in his heart he sympathised with the other composer, Niels W. Gade, of whom Robert Schumann wrote that he, like Bach, had a name which referred to music: *"Strangely the four letters of his name form the four strings of the violin. Let nobody remove this little sign of a higher power, nor the other one, that his name (with the aid of four clefs) can be written with one note; this will be easy for cabalists to find out."* (Robert Schumann)

Chopin was not a critic, but his musical generosity had close bounds: he found Mendelssohn's music – apart from the G minor piano concerto and the first of the Songs Without Words – "trivial"; and of the works of Schumann, who praised him to the skies and to whom Chopin dedicated a piano ballade, he could tolerate *"absolument rien"* – absolutely nothing. (Ernst Burger)

It was this tradition which Niels W. Gade followed, although he wrote his piano trio op. 42 much later (1863); so he was acquainted with the other master trios of the romantic period, at least the two in D minor and C minor by Mendelssohn and the three by Schumann, the last of which in G minor was dedicated to Gade. The three composers knew each other from their time together in Leipzig: the young Dane had sent his first symphony, which had been turned down in Copenhagen, to Mendelssohn in Leipzig, who performed it with his Gewandhaus Orchestra in 1843 with great success. Normally one reads it in this shortened version, but in fact there was already a connec-

tion. Towards the end of his life, in a letter to Clara Schumann, Gade reminisced:

*"Under tall lovely beeches, in the bright and joyful sunshine, I now sit and think of dear good friends with whom I was blessed. I think first of the friends from my youth, and amongst these I allow myself to count you, my dear Mrs Schumann, as one of the first. I first made your acquaintance during your stay in Copenhagen, and this led to the cohabitation in Leipzig with Schumann and Mendelssohn, a happy time for me."* (12.08.87, Berthold Litzmann)

This happy time together lasted until 1847: Schumann wrote an enthusiastic article in the Neue Zeitschrift für Musik: there had appeared *"a decidedly Nordic character, but surely Gade himself would be the last to deny how much he owes to the German masters. They thank him for the great diligence which he devotes to their works (he knows virtually everything by everyone) with the gift which they leave behind for those who show them the most faith: with the introduction to mastery."* (Robert Schumann)

Out of the newer composers Mendelssohn's influence was visible in certain instrumental combinations; of the symphonies some were reminiscent of Franz Schubert; and everywhere there was a quite original style of melody such as had not been present in the higher musical genres in such a popular style.

Gade was thirty when Mendelssohn died in November 1847; the pianist Moscheles, Gade and Schumann walked to the right of the cof-

fin. Gade became Mendelssohn's successor, but in the following spring when the Prussian-Danish war broke out he returned home. In the second half of the century he became the most important figure in Danish music. As Schumann had predicted or hoped, the national component disappeared in favour of the international and German, and in his life Gade's music reminded listeners of the transparency of Mendelssohn and the poetry of Schumann, although in Denmark he had long been performing symphonies by Brahms and had carefully watched Wagner's development.

The novelettes are a powerful encore, almost another trio, if it were permissible to begin with a scherzo: five pieces which contrast with each other and describe a harmonious arc in their sequence of keys (A minor, E major, A minor, F major, A minor). The term "novelette" was used in the 19th century for pointedly narrative pieces, but Robert Schumann, the inventor of the term, who entitled his character pieces op. 21 "Novelettes", had a completely different explanation: he was referring to the English singer Clara Novello whom he much admired, and also to a very different Clara, to whom he wrote that "Wieckettes does not sound good enough, unfortunately." In truth the word "Novelette" has a good sound to it, even if one does not have the vocalist in one's ear; the Latin adjective "novellus" ("new", "young") goes along with it unmistakably, the diminutive form of novus. Niels W. Gade published the "Novelletter" (the Danish

plural) op.29 in 1863 in Leipzig. His later "Novelletter" op. 53 and 58 for orchestra became much more famous.

© 8/2001 Jan Reichow

## **ABEGG TRIO**

**Ulrich Beetz**, violin

**Birgit Erichson**, violoncello

**Gerrit Zitterbart**, piano

The Abegg Trio was founded in 1976 at the Hanover College of Music and Theatre. The trio received awards in Colmar (1977), Geneva (1977), Bonn (1979), Bordeaux (1981), Hanover (1986), and Zwickau (1992). They went on concert tours to Europe, north and south America, Asia and Africa and attended numerous festivals such as the Rheingau and the Schleswig-Holstein Music Festivals, the Ludwigsburg Schlossfestspiele, the Viennese Musiksommer, Styriarte Graz, the Bregenz Festival, the Engadin Konzertwochen, the Würzburg and Heidelberg Mozart-Festwochen, and the Lower Saxony and Kassel Musiktage.

Since 1982 the Abegg Trio has been widely represented on record and CD: more than 20 recordings include individual works by Haydn, Louise Farrenc, Clara Schumann, Fanny Hensel, Berwald, Kiel, Goetz, Dvořák, Smetana, Janá-

ček, Debussy, Ravel, Henze, Acker, Killmayer, Rihm and Erdmann and the complete piano trio cycles by Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann and Brahms. The Mozart piano trios were chosen by the magazine *Stereoplay* as the recommended recording, *Audio* chose the Brahms recording as the CD of the month, in the best recordings list of 1995 of the *Süddeutsche Zeitung* Joachim Kaiser chose the Schubert CD by the Abegg Trio as his "disc of the year", and on five occasions recordings with trios by Beethoven, Fanny & Felix Mendelssohn, Smetana, Janáček, Debussy and Ravel received awards from the *Preis der deutschen Schallplattenkritik* (German music critics' award).

In addition to their extensive concert activities Ulrich Beetz and Gerrit Zitterbart are professors lecturing in music: Beetz takes a chamber music class at the Weimar Conservatory and Zitterbart lectures piano in Hanover. And as a threesome the Abegg Trio pass on their experience to the younger generation in international master classes.

## TACET Real Surround Sound

Von der Aufnahmetechnik her gesehen bietet die DVD unendlich mehr Möglichkeiten für den Tonmeister als die herkömmliche CD. Mit den ersten Audio-DVDs von TACET stoßen wir die Tür weit auf und geben den Blick frei auf die faszinierende Vielfalt.

Es geht darum, den gesamten (!) Hörraum für das musikalische Erlebnis zu nutzen. Und nicht nur – wie bisher – sich auf zwei Lautsprecher vorne zu beschränken. Mit den (nun zur Verfügung stehenden) hinteren Kanälen und Lautsprechern kann man – zum Beispiel – Rauminformationen wiedergeben: Der Zuhörer glaubt dann, er befinde sich in einem echten Konzertsaal. Die meisten Tonmeister folgen bisher – bei DVD-Aufnahmen – diesem Weg. Und lassen es dabei bewenden.

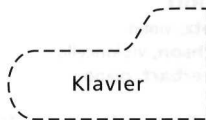
Das allein findet TACET nicht ausreichend. So ist die DVD-Audio nicht richtig genutzt. Es gibt so viele weitere interessante Möglichkeiten: technisch und künstlerisch! Es wäre schade, diese weiteren Möglichkeiten von vorneherein zu verwerfen. Und das nur, weil unser bisheriges ästhetisches Verständnis dagegen spricht.

Gegen das Argument, Chopin und Gade hätten nur für die normale Konzertsituation komponiert und nicht dafür, dass die Musiker im Kreis oder sich gegenüber sitzen – und der Zuhörer in der Mitte! –, lässt sich wenig einwenden. Außer: Chopin und Gade kannten weder die CD noch die DVD. Und künstlich bleibt ein Tonträger immer.

## Klaviertrios Chopin / Gade

Violine

Violoncello



Klavier

Apropos künstlich: Die Platzierung der Musiker auf dieser Aufnahme mag vielleicht künstlich erscheinen, der Klang nicht! Alle Instrumente klingen so unverfälscht wie immer bei TACET.

Die Grundidee bei allen hier wiedergegebenen Werken ist immer dieselbe: Es gibt nur einen Zuhörer, und der sind SIE! Auf SIE konzentrieren sich alle Bemühungen der Musiker und des Tonmeisters.

Das Klavier hören Sie diesmal – richtige Einstellung Ihrer Anlage vorausgesetzt – von hinten, die Streicher von vorne. Diese Konstellation bietet einen Lösungsansatz für ein grundsätzliches Problem von Klaviertrioaufnahmen in Stereo. Bisher musste sich der Tonmeister nämlich entscheiden: Entweder sorgte er für gleiche



Präsenz der drei Musiker (gleiche Nähe zum Mikrofon bzw. Hörer, gleiche Brillanz). Trotz der Ausgewogenheit zwischen den Instrumenten blieb der Gesamtklang des Trios kompakt und wenig räumlich, weil „zuviel ähnliche Information“ aus den gleichen Richtungen auf den Hörer einströmte. – Oder er stellte einzelne Instrumente – meist das Klavier – im Klangbild räumlich entfernter auf als die anderen. Das ergab zwar einen freien und natürlichen Klang, führte jedoch zu Unklarheiten z. B. in der Mittellage des Klaviers. Besonders deutlich traten diese Probleme bei Stereoaufnahmen von Chopins Klaviertrio hervor, u. a. wegen der tiefen Lage der Violinstimme und den häufigen Überschneidungen von Cello und linker Klavierhand. – Unser „echter“ Surround Sound bietet jetzt die Möglichkeit, z. B. den Flügel hinten zu platzieren. Dort steht ein Bösendorfer Imperial, ungestört in seiner ganzen Pracht und ohne die Streicher vorne zu überdecken.

Die Klangfarbe selber hat mit dem neuen Surroundklang wenig zu tun. So konnten wir auch hier wieder – wie fast immer bei TACET – ausschließlich Röhrenmikrofone verwenden.

*Andreas Spreer*

## Chopin und Gade

Die Betrachtung der Musikgeschichte kann zu erstaunlichen Irritationen führen, besonders wenn man glaubt, über ein sicheres Gespür für den „Stand des musikalischen Materials“ zu verfügen; man stützt sich nämlich unwillkürlich auf die großen deutschen Namen, die für Umwertungen gesorgt haben, zuweilen mehr oder weniger heftig miteinander konkurrierend. Etwa folgendermaßen:

Beethoven/Schubert ca. 1800 bis 1830,  
Brahms/Wagner ca. 1845 bis 1900,  
und zwischen diesen beiden historischen Blöcken ein „Interregnum“: Mendelssohn, Schumann, Chopin.

Kann man nicht, mit diesem Schema im Kopf, jedes bedeutende Werk des 19. Jahrhunderts ziemlich genau in ein bestimmtes Jahrzehnt einordnen? Mit kleinen Unsicherheiten, sagen wir, z. B. bei einer Klaviersonate von Carl Maria von Weber, einem Streichquartett von Louis Spohr?

Den „Brahms-Ton“ gibt es seit 1853 in Gestalt der Klaviersonate op. 1, und der Bogen seiner Entwicklung spannt sich von hier über 40 Jahre zu den letzten Klavierstücken op. 119 im Jahre 1892, – mit der Ersten Sinfonie etwa auf halbem Weg (1876).

Wagners jahrhundertprägender kompositorischer Werdegang führt von ca. 1840 (Rienzi/Fliegender Holländer) bis 1880 (Parsifal), – mit der historischen Stilzäsur der Tristanchromatik etwa in der Mitte (1859).

Vor allem diese beiden Lebenswerke haben Spuren hinterlassen bei allen musikalischen Menschen, die in ihren Bannkreis gerieten und entsprechende Impulse verarbeiten konnten (Dvořák, Bruckner).

Schwierig wird es erst bei Kompositionen, die auch nur ein wenig außerhalb dieses Stranges angesiedelt sind und damit keinen Anspruch auf ein deutsches Gütesiegel musikalischer Weltliteratur zu erheben scheinen.

Bedeutsam an Schumanns berühmter Beschreibung der Variationen op. 2 von Chopin ist nicht nur, daß er ein neues Genie der Kunstwelt vorstellte, sondern auch, daß er „*einen ausländischen Musiker als ebenbürtigen Genossen in den Kreis der großen romantischen Musik*“ einführte (Bücken S. 176). Schumanns Begeisterung galt aber dem verwandten romantischen Geist, nicht etwa seinem besonderen polnischen Akzent; den er allerdings auch keiner Kritik unterzog.

Dem dänischen Freund Niels W. Gade dagegen wünschte er: „*daß der Künstler in seiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß seine 'nordscheingebärende' Phantasie (...) sich reich und vielgestaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens seinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künstlern zurufen, erst Originalität zu gewinnen und dann sie wieder abzuwerfen...*“ (Schumann S. 269)

Wie original begann Chopin? Als Beethoven starb, war der hochbegabte Musikstudent fast 17 Jahre alt, aber ob er Beethoven ernsthaft zur Kenntnis genommen hat, ist fraglich. Mit 19

schrieb er als Abschluss seines Studiums bei Joseph Xaver Elsner das g-Moll-Trio op. 8; etwas später, am 20.10.1829 hörte er Beethovens Erzherzog-Trio und notierte: „...*Beethoven höhnt darin die ganze Welt*“, – eine ziemlich absurde Beobachtung; es ist auch kaum glaubwürdig, dass sich Chopin damit – wie Zielinski vermutet – nur auf das Scherzo bezieht, etwa weil er selbst demnächst ein Scherzo in h-Moll schreiben wird (S. 296). Tatsächlich arbeitet er aber gerade an den ersten Etüden (op. 10) und am f-Moll-Klavierkonzert.

Er ging nämlich einen anderen Weg, und in seiner Welt spielten eher die Komponisten „zweiten Ranges“ eine Rolle: Clementi, Cramer, Hummel, Czerny. Vielleicht ist dies – neben seiner polnischen Verwurzelung – der Grund, dass er mit einem Schläge „original“ war; einige seiner wichtigsten Werke entstanden sehr früh: die beiden Klavierkonzerte und die Etüden op. 10 schrieb er mit 19 bzw. 20 Jahren. „*Merkwürdigerweise hat sich Chopin als Komponist so gut wie überhaupt nicht entwickelt. Fast vom ersten Opus an steht er als fertiger Komponist da, mit einer deutlich abgegrenzten Individualität.*“ Dies sagte Alexander Skrjabin am 28.3.1910, also zu Chopins Hundertjährigem (Burger S. 348). Aber schon 1838, als Chopin sich noch nicht zehn Jahre in der Öffentlichkeit bewegte, sah Schumann Veranlassung, eine Rezension folgendermaßen zu beginnen:

„*Chopin kann schon gar nichts mehr schreiben, wo man nicht im siebenten, achten Takte ausrufen müßte: 'das ist von ihm'! Man hat*

das Manier genannt und gesagt, er schreite nicht vorwärts. Aber man sollte dankbarer sein. Ist es denn nicht dieselbe originelle Kraft, die euch schon aus seinen ersten Werken so wunderbar entgegenleuchtet, im ersten Augenblick euch verwirrt gemacht, später auch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der seltensten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter versteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders?“ (1838 anlässlich der Werke op. 29–31, Schumann S. 211)

Vergleicht man Chopins Klaviertrio op. 8 mit dem Klaviertrio op. 42 von Niels W. Gade, wird man zögern, wo die beiden Werke auf der oben angedeuteten historischen Skala einzutragen wären. Und die Aufgabe würde nicht eben erleichtert, wenn man erführe, dass mehr als 30 Jahre zwischen ihren Werken liegen. Es wäre nicht einmal eine Hilfe, wenn man erführe, dass der eine Komponist zur Entstehungszeit des Werkes noch nicht zwanzig war, der andere fast fünfzig.

In einem Punkt würde man vielleicht den Älteren erkennen: in der Meisterschaft der Instrumentierung, die aber wohl gar nicht lebenslanger Erfahrung bedurfte: Niels W. Gade war ein ausgezeichnete Geiger und hätte es nicht übers Herz gebracht, die Streicher dem Klavier wirklich unterzuordnen. Andererseits kennt er das treibende pianistische Moment der Gattung Klaviertrio, er wahrst also eine perfekte Balance.

Chopin scheint neben dem Klavier allenfalls das Cello ernst genommen zu haben, dieses

aber wohl nur, weil sein Freund und Gönner Fürst Antoni Radziwill das Instrument spielte, und so konnte es sogar zu drei Werken für Cello und Klavier kommen, – es sind tatsächlich die einzigen Kammermusikwerke neben dem Trio, das denn auch ausdrücklich dem Fürsten gewidmet ist. Die Geige wirkt natürlich tatkräftig mit, aber von ihrer Fähigkeit zu singen macht Chopin wenig Gebrauch, kaum jemals nutzt er die Leuchtkraft ihrer E-Saite. Er soll sogar überlegt haben, ob er die Geige nicht durch eine Bratsche ersetzen sollte; er kann sie nicht wirklich geliebt haben. Was den Geiger nicht hindern muss, seinen Part – wie in dieser Aufnahme – liebevoll zu überhöhen ... Und doch wäre zu verstehen, wenn er im Innersten mit dem anderen Komponisten sympathisiert, Niels W. Gade, von dem Robert Schumann schreibt, ihn habe ähnlich wie Bach schon der Zufall seines Namens auf die Musik hingewiesen, und „so bilden sonderbarerweise die vier Buchstaben seines Namens die vier offenen Violinsaiten. *Streiche mir niemand dies kleine Zeichen höherer Gunst weg, wie das andere, daß sich sein Name (durch vier Schlüssel) mit einer Note schreiben läßt, die herauszufinden Kabbalisten ein leichtes sein wird.*“ (Schumann S. 269)

Chopin war kein Kritiker, aber seine musikalische Generosität hatte enge Grenzen: Mendelssohns Musik fand er – abgesehen vom g-Moll-Klavierkonzert und dem ersten der Lieder ohne Worte – „trivial“, und von den Werken Schumanns, der ihn in den Himmel hob und dem Chopin immerhin eine Klavierballade wid-

mete, duldet er „*absolument rien*“ – absolut nichts. (Burger S. 230)

Gerade in dieser Tradition steht nun Niels W. Gade, auch wenn sein Klaviertrio op. 42 wesentlich später entstand (1863); die anderen Meisterstücken der Romantik sind ihm also vertraut, jedenfalls die beiden in d-Moll und c-Moll von Mendelssohn und die drei von Schumann, deren letztes in g-Moll Gade gewidmet ist. Die drei Komponisten kannten sich aus der gemeinsamen Leipziger Zeit: der junge Däne hatte seine erste Sinfonie, die in Kopenhagen abgelehnt worden war, an Mendelssohn in Leipzig geschickt, und er führte sie mit seinem Gewandhausorchester 1843 mit großem Erfolg auf. Meist liest man es in dieser verkürzten Darstellung, tatsächlich bestand aber schon eine Verbindung. Gegen Ende seines Lebens erinnert sich Gade in einem Brief an Clara Schumann:

*„Unter hohen schönen Buchen, im hellen und fröhlichen Sonnenschein, sitze ich jetzt und denke an liebe und gute Freunde, die mir die Vorsehung geschenkt hat. – In erster Reihe treten dann die Freunde von meiner Jugendzeit hervor, und unter diesen erlaube ich mir Ihnen, liebe Frau Schumann, als eine der ersten zu rechnen, – unsere erste Bekanntschaft schreibt sich von Ihrem Aufenthalt in Copenhagen, und dies leitete zu dem Zusammenleben in Leipzig mit Schumann und Mendelssohn, eine für mich glückliche Zeit.“* (12.08.87, Litzmann III S. 492)

Diese glückliche gemeinsame Zeit dauerte bis 1847: Schumann schrieb einen begeisterten Artikel in der Neuen Zeitschrift für Musik: da

zeige sich „*ein entschieden ausgeprägter nordischer Charakter; aber gewiß wird Gade selbst am wenigsten verleugnen, wie viel er den deutschen Meistern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt so ziemlich alles von allen), belohnten sie ihm mit dem Geschenk, das sie allen hinterlassen, die sich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meisterschaft.*“ (Schumann S. 268 f)

Von neuern Komponisten sei namentlich ein Einfluß Mendelssohns in gewissen Instrumentalkombinationen sichtbar, in der Symphonie erinnere manches an Franz Schubert, während sich überall eine ganz originelle Melodienweise geltend mache, wie sie bisher in den höheren Gattungen der Instrumentalmusik in so volkstümlicher Art noch nicht dagewesen sei.

Gade war dreißig Jahre alt, als Mendelssohn im November 1847 starb; der Pianist Moscheles sowie Gade und Schumann gingen zur Rechten des Sarges. Gade wurde zwar mit der Nachfolge Mendelssohns betraut, aber als im kommenden Frühjahr der preußisch-dänische Krieg ausbrach, zog es ihn zurück in die Heimat. Er wurde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur bedeutendsten Gestalt der dänischen Musik. Wie Schumann es vorausgesagt oder gehofft hatte, verschwand die nationale Komponente zugunsten der – übernational deutschen (?), und so erinnert Gades Musik zeitlebens an die Durchsichtigkeit Mendelssohns und an die Poesie Schumanns, obwohl er in Dänemark längst Sinfonien von Brahms aufführte und auch Wagners Entwicklung aufmerksam verfolgte.

Die Novelletten sind eine kraftvolle Zugabe, beinahe ein weiteres Trio, wenn es zulässig wäre, dass es mit einem Scherzo beginnt: 5 Stücke, die miteinander kontrastieren und in der Folge der Tonarten (a-Moll, E-Dur, a-Moll, F-Dur, a-Moll) einen harmonischen Bogen beschreiben.

Unter der Bezeichnung Novellette wird im 19. Jahrhundert meist ein Stück pointiert erzählenden („novellistischen“) Charakters verstanden, aber Robert Schumann, der Erfinder des Begriffs, der seine Charakterstücke op. 21 mit dem Titel „Novelletten“ überschrieb, hatte eine ganz andere Erklärung: er beziehe sich auf die von ihm bewunderte englische Sängerin Clara Novello, zugleich aber auch noch auf eine ganz andere Clara, der er schrieb, dass „*Wiecketten leider nicht gut genug klänge ...*“

In der Tat hat das Wort „Novellette“ einen guten Klang, auch wenn man die Sängerin nicht im Ohr hat, zumal unüberhörbar das lateinische Adjektiv „novellus“ („neu“, „jung“) mitschwingt, die Verkleinerungsform für novus.

Niels W. Gade hat die „Novelletter“ (so der dänische Plural) op. 29 im Jahre 1863 in Leipzig veröffentlicht. Weit berühmter wurden seine späteren „Novelletter“ op. 53 und 58 für Orchester.

© 8/2001 Jan Reichow

Literatur:

**Bücken, Ernst:** *Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne.* Wildpark-Potsdam 1929

**Brendel, Franz:** *Geschichte der Musik.* Leipzig 1903

**Burger, Ernst:** *Frédéric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten.* München 1990

**Dahlhaus, Carl:** *Klassische und romantische Musik-ästhetik.* Laaber 1988

**Eigeldinger, Jean-Jacques:** *Chopin.* MGG Stuttgart 2000

**Litzmann, Berthold:** *Clara Schumann. Ein Künstlerleben.* Nach Tagebüchern und Briefen. Leipzig 1909

**Marschner, Bo:** *Gade, Niels (Wilhelm).* The New Groves. London 1980

**Schumann, Robert:** *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker,* hrsg. von Paul Bekker Berlin 1922

**Wagner-Lexikon** zusammengestellt von Carl Fr. Glasenapp und Heinrich von Stein / Stuttgart 1883

**Zielinski, Tadeusz A.:** *Chopin.* Bergisch Gladbach 1999

## **ABEGG TRIO**

**Ulrich Beetz**, Violine

**Birgit Erichson**, Violoncello

**Gerrit Zitterbart**, Klavier

„Ein Trio ersten Ranges“ Joachim Kaiser

Das Abegg Trio wurde 1976 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover gegründet. Es musiziert bis heute in der unveränderten Ursprungsbesetzung. Das Trio erhielt Auszeichnungen in Colmar (1977), Genf (1977), Bonn (1979), Bordeaux (1981), Hannover (1986) und Zwickau (1992). Es unternahm Konzertreisen in etwa 40 Länder in Europa, Nord- und Südamerika, Asien und Afrika und war zu Gast bei zahlreichen Festivals wie dem Rheingau- und dem Schleswig-Holstein-Musik-festival, den Ludwigsburger Schloßfestspielen, dem Wiener Musiksommer, Styriarte Graz, den Bregenzer Festspielen, den Engadiner Konzertwochen, den Würzburger und Heidelberger Mozart-Festwochen, den Niedersächsischen und den Kasseler Musiktagen.

Das Abegg Trio hat sich seit 1982 intensiv auf Tonträgern präsentiert: in über 20 Einspielungen liegen neben Werken von Haydn, Louise Farrenc, Clara Schumann, Fanny Hensel, Chopin, Berwald, Kiel, Goetz, Smetana, Janáček, Debussy, Ravel, Henze, Acker, Killmayer, Rihm und Erdmann die kompletten Zyklen der Klaviertrios von Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Gade, Schumann, Brahms und Dvořák vor. Aufnahmen wurden zu Referenz-

einspielungen erkoren (*stereoplay*: Mozart, *classics today*: Beethoven und Dvořák), bei *Klassik heute* wurde die zweite Dvořák-CD »Klassik-Tipp des Monats.« *Audio* wählte die Brahms-Einspielung zur »CD des Monats«, in der *NMZ* erschien die Haydn-CD auf der »Top-Liste des Jahres 1993«, in der Bestenliste der *Süddeutschen Zeitung* wertete Joachim Kaiser die erste Schubert-CD als seine »Platte des Jahres«, die zweite Schubert-CD wurde bei *stereoplay* »Audiophiler CD-Tip des Monats«, fünfmal wurden Aufnahmen mit Trios von Beethoven, Fanny & Felix Mendelssohn, Smetana, Janáček, Debussy und Ravel beim »Preis der deutschen Schallplattenkritik« ausgezeichnet.

Ulrich Beetz und Gerrit Zitterbart lehren als Professoren an den Musikhochschulen in Weimar beziehungsweise in Hannover. Das Abegg Trio gibt seine Erfahrungen in internationalen Meisterkursen an die junge Generation weiter.

Die altitalienischen Meisterinstrumente der Streicher des Abegg Trios sind Leihgaben aus der Maggini Stiftung Langenthal: Violine von Joseph Guarnerius del Gesù (Cremona 1741), Violoncello von Matteo Goffriller (Venedig 1720).

## TACET Real Surround Sound

Du point de vue de la technique d'enregistrement, le DVD offre bien plus de possibilités au preneur de son. Pour ses premières DVDs, TACET a désiré ouvrir en grand les portes sur l'étonnante diversité qu'offre ce nouveau support.

Il s'agit pour nous de mettre à contribution la totalité du local d'écoute sans, comme c'est le cas usuellement, nous cantonner aux deux enceintes frontales. Les canaux arrière sont là pour communiquer à l'auditeur une sensation d'espace sonore, c'est à dire lui permettre de s'imaginer qu'il se trouve au milieu d'une salle de concert. La plupart des ingénieurs du son suivent cette optique dans leurs enregistrements DVD ... et s'y cantonnent.

Nous, chez TACET, nous pensons qu'ils ne poussent pas la démarche assez loin. Ce parti pris frileux n'exploite pas à leur juste valeur, les potentialités du DVD-Audio, une technologie qui offre bien d'autres possibilités techniques et artistiques. Il serait dommage de rejeter d'emblée ces potentialités sans même les explorer, uniquement parce qu'elles ne répondent pas à nos préjugés esthético-sonores actuels.

Il est facile d'opposer à cela un argument frappant : Gade a composé ses œuvres pour une disposition orchestrale classique et non pour que les musiciens se placent en cercle ou aux quatre coins de la salle, avec l'auditeur au milieu. Certes, mais Gade ne connaissait ni le

## Trios de Chopin / Gade

violin

violoncelle



piano

CD, ni le DVD, l'idée de support sonore étant artificielle en elle-même.

A propos d'artificialité : le placement des musiciens peut paraître artificiel, mais pas leur son. Le son, comme toujours chez TACET, se veut restitué au plus près de sa vérité.

L'idée de base dans cet enregistrement est constante. Il n'existe qu'un seul auditeur : VOUS ! C'est sur VOTRE confort et plaisir sonore que se concentrent les musiciens et l'ingénieur du son.

Cette fois, si le réglage de votre chaîne bien sûr vous le permet, vous entendez le piano venant de derrière, et les cordes de devant. Cette constellation apporte un début de solution au problème fondamental d'enregistrement stéréo du trio pour piano. L'ingénieur du

son devait jusqu'à maintenant se décider : à s'occuper d'une présence sonore égale chez les trois musiciens (distance égale du microphone, c'est à dire de l'auditeur, même brillance). Malgré l'équilibre obtenu entre tous les instruments, la sonorité générale du trio restait compacte et manquait d'espace, car « trop d'informations similaires » provenant de mêmes directions arrivaient sur l'auditeur. Ou alors, il donnait à un instrument – la plupart du temps au piano – une sonorité plus éloignée dans l'espace que les autres. Il en résultait certes une sonorité libre et naturelle, mais amenait cependant certaines confusions, comme par exemple dans les positions du milieu du clavier. Ces genres de problèmes se manifestaient tout particulièrement dans les enregistrements stéréo du trio pour piano de Chopin, causés entre autre par la tessiture basse de la partie de violon et par les croisement fréquents du violoncelle et de la main gauche au piano. Notre « véritable » Surround Sound nous donne maintenant la possibilité par exemple de placer le piano à l'arrière. Là, se trouve un Bösendorfer Impérial, en toute tranquillité, dans tout l'éclat de sa beauté et sans recouvrir les cordes placées à l'avant.

La qualité de son en elle-même n'a presque rien à voir avec la nouvelle sonorité Surround. Nous avons ainsi pu utiliser ici aussi – comme presque toujours chez TACET – les microphones à galène.

*Andreas Spreier*

## Chopin et Gade

L'histoire de la musique peut, à certains moments, paraître on ne peut plus déconcertante, surtout pour ceux qui pensent posséder un sens inouï sur « l'état exact du matériel musical » ; on se précipite en effet trop volontiers sur les grands noms allemands, qui avaient eu, eux, le soin de se donner de nouvelles valeurs, se faisant parfois plus ou moins de concurrence. A peu près dans cet ordre :

Beethoven/Schubert de 1800 à 1830,  
Brahms/Wagner de 1845 à 1900,  
avec un « intermède » entre ces deux blocs historiques : Mendelssohn, Schumann, Chopin. Ne peut-on pas, à l'aide de ce schéma, classer assez exactement en décennies précises chaque œuvre importante datant du XIX<sup>ème</sup> siècle ? Ne pouvons nous pas le faire, par exemple, avec quelques petites incertitudes bien sûr, pour une sonate pour piano de Carl Maria von Weber ou un quatuor à cordes de Louis Spohr ?

Le « Ton brahmisien » existe depuis 1853 sous la forme de la sonate pour piano op. 1 et son évolution s'étend jusqu'aux, quarante ans plus tard, dernières pièces pour piano op. 119 de l'année 1892, – avec sa première symphonie située à peu près à mi chemin (1876).

La carrière de Wagner, ayant marquée son siècle, va à peu près de 1840 (Rienzi/Fliegender Holländer) à 1880 (Parsifal), – avec la coupure de style historique du Chromatisme de Tristan à peu près au milieu de cette période (1859).



Ce sont surtout les œuvres de ces deux compositeurs qui ont laissé des traces chez tous les musiciens étant tombés sous leur influence et ayant eu l'occasion de retravailler certaines de leurs idées. (Dvořák, Bruckner)

Tout se complique pour les compositions se situant, même sensiblement, un peu à l'écart de ce schéma et qui semblent alors ne pas avoir droit au Label allemand de Littérature musicale mondiale.

Ce qui est important dans le célèbre article de Schumann sur les variations op. 2 de Chopin n'est pas seulement le fait qu'il présentait au monde des arts un nouveau génie, mais qu'il introduisait aussi un « *musicien étranger en tant que camarade de valeur égale à l'intérieur du cercle de la grande Musique romantique* » (Bücken page 176). L'enthousiasme de Schumann touchait plutôt l'esprit romantique que les deux compositeurs avaient en commun et non la coloration polonaise si particulière à son œuvre sur laquelle il n'admettait en l'occurrence aucune critique.

Il souhaita à son ami danois Niels W. Gade : « *que l'artiste ne se perde jamais à l'intérieur de sa nationalité, que sa fantaisie « à l'image d'une aurore boréale » (...) se montre riche et diverse, et qu'il essaye aussi de diriger son regard vers d'autres domaines, de la nature ou de la vie. On aimerait ainsi appeler tous les artistes à gagner d'abord en originalité pour pouvoir s'en défaire par la suite ...* » (Schumann page 269)

Avec quelle originalité débuta Chopin ? Lorsque Beethoven mourut, l'étudiant en musique

surdoué avait presque 17 ans, mais il n'est pas du tout certain qu'il se soit préoccupé sérieusement de Beethoven. Il écrivit à 19 ans, comme diplôme de fin d'études, faites dans la classe de Joseph Xaver Elsner, le trio en sol mineur op. 8; un peu plus tard, le 20. 10. 1829, il écrivit après avoir entendu le trio « *Erzherzog* » de Beethoven : « *... Beethoven se moque ici du monde entier* », – remarque assez absurde; il est aussi à peine crédible que Chopin ne pense en disant cela – comme le suppose Zielinsky – qu'au scherzo, pour la seule raison qu'il va lui-même en composer bientôt un en si mineur (page 269). En vérité, il travaille justement à ses premières études (op. 10) et à son concerto pour piano en fa mineur.

Il emprunta lui un tout autre chemin et dans son univers ce seront plutôt les compositeurs de « deuxième classe » qui eurent un rôle à jouer : Clementi, Cramer, Hummel, Czerny. Ceci est peut-être aussi la raison pour laquelle – à côté de ses racines polonaises – il fut d'un seul coup réputé être « original » ; quelques unes de ses œuvres les plus importantes furent composées très tôt : les deux concertos pour piano et les études op. 10 furent écrits alors qu'il était âgé de 19 et 20 ans. « *Il est étrange que Chopin n'ait pour ainsi dire absolument pas évolué en tant que compositeur. Presque dès son premier opus, il se trouve dans la peau d'un compositeur accompli, déjà pourvu d'une individualité très exactement circonscrite.* » Alexandre Scriabine disait cela le 28. 3. 1910 lors du centenaire de Chopin. (Burger page 348)

Pourtant dès 1838, alors que Chopin évoluait à peine depuis dix années dans le monde de la musique, Schumann vit l'occasion de commenter ainsi cette critique:

« Chopin ne peut déjà plus rien écrire où l'on ne pourrait pas crier dès la septième ou huitième mesure: « C'est de lui » ! On a appelé cela des manières et dit qu'il était incapable d'évoluer. On devrait pourtant faire part de plus de reconnaissance à son égard. N'est-il pas ici question de la même force originale qui vous avait déjà si merveilleusement ébloui dans ses premières œuvres, vous avait troublé dès les premiers instants, et qui avait su plus tard vous ravir ? S'il vous a donné tout une série de créations les plus rares, si vous le comprenez à présent plus facilement, allez-vous maintenant lui demander de changer ? » (1838 à l'occasion des œuvres op. 29–31, Schumann page 211)

En comparant le trio pour piano op. 8 de Chopin avec le trio pour piano op. 42 de Niels W. Gade, on hésitera pour savoir où inscrire ces deux œuvres sur l'échelle historique dont nous avons parlé plus tôt. Ce même exercice ne serait pas simplifié si l'on apprenait que plus de 30 années s'étaient écoulées entre ces deux œuvres. Cela ne nous aiderait même pas d'apprendre qu'un des compositeurs n'avait à l'époque, où il composa son trio, pas encore atteint ses 20 ans alors que l'autre en avait déjà presque 50.

En un point, on pourrait peut-être reconnaître le plus âgé: dans sa façon d'instrumenter qui n'avait pourtant nullement besoin de l'expérience de toute une vie: Niels W. Gade,

violoniste exceptionnel, n'aurait jamais pu vraiment se décider à faire passer les instruments à cordes après un piano. D'un autre côté, connaissant parfaitement la technique pianistique allant toujours de l'avant, typique à la forme du Trio pour piano, il parvient à préserver une balance parfaite entre les instruments.

Le violoncelle est probablement le seul instrument, à côté du piano, auquel Chopin ait daigné s'intéresser et cela pour la seule raison que son ami et bienfaiteur: le Prince Antoni Radziwill jouait de cet instrument. Il existe ainsi trois œuvres de sa main pour violoncelle et piano, – uniques œuvres de musique de chambre avec le trio, qui lui est dédié au Prince. Le violon participe bien sûr activement, mais Chopin ne se sert presque pas de ses possibilités de chant, et utilise à peine la luminosité de sa corde de mi. Il eut même eu l'idée de remplacer le violon par un alto; il est impossible qu'il ait su vraiment apprécié cet instrument. Ce qui ne doit évidemment pas empêcher le violoniste de se surpasser avec sa partie – comme c'est le cas dans cet enregistrement ... il serait pourtant compréhensible si ce dernier avait plutôt tendance à sympathiser avec l'autre compositeur; Niels W. Gade, dont Robert Schumann écrivait, que le hasard de son nom l'avait déjà, comme pour Bach, destiné à la musique, et que « ainsi, les quatre lettres de son nom sont curieusement les noms des cordes à vide du violon. [G = sol, a = la, d = ré, e = mi] Que personne ne me supprime ces petits signes divins, comme par exemple celui où son nom

(à l'aide de quatre clés) se laisse écrire avec une simple note, exercice en soi aisé pour des kabbalistes.» (Schumann page 269)

Chopin n'était pas un critique, mais possédait une générosité musicale assez restreinte : il trouvait par exemple la musique de Mendelssohn « triviale », – excepté son concerto pour piano en sol mineur et le premier de ses « Lieder ohne Worte » / « Chants sans paroles » – et ne tolérait des œuvres de Schumann qui l'adulait pourtant et à qui Chopin avait même dédié une Ballade pour piano, « absolument rien ». (Burger page 230)

C'est dans cette même tradition que se situe justement Niels W. Gade, bien que son trio pour piano op. 42 fut, lui, composé beaucoup plus tard (1863) ; les autres trios de maîtres de l'époque romantique lui sont donc familiers, où tout au moins en ce qui concerne les deux trios en ré mineur et do mineur de Mendelssohn et les trois trios de Schumann dont le dernier en sol mineur est même dédié à Gade. Les trois compositeurs se connaissaient de l'époque de Leipzig : le jeune compositeur danois avait envoyé à Mendelssohn à Leipzig sa première symphonie qui avait été refusée à Copenhague ; celui-ci la fit donner en concert par son Orchestre du Gewandhaus en 1843, où elle remporta un immense succès. On lit normalement ceci dans une courte description, il existait là pourtant déjà un lien. A la fin de sa vie, Gade se rappelle, dans une lettre adressée à Clara Schumann : « Assis sous de grands hêtres, sous les joyeux et clairs rayons du soleil, je repense

aux chers et bons amis que le destin m'a offerts. – Ce sont d'abord les amis de ma jeunesse qui m'apparaissent alors, et parmi tous ceux-là, je me permets de vous compter parmi les premiers, chère Madame Schumann, – notre relation débuta lors de votre séjour à Copenhague, et nous amena à vivre tous ensemble à Leipzig avec Schumann et Mendelssohn, une des périodes les plus heureuses de ma vie. » (12. 08. 1887, Litzmann III page 492)

Cette joyeuse époque où ils vécurent ensemble dura jusqu'en 1847 : Schumann écrivit un article enthousiaste dans le « Nouveau Magazine Musical » / « Neue Zeitschrift für Musik » : C'est ici « un caractère entièrement nordique, bien que Gade serait le dernier à renier combien il a appris des grands Maîtres Allemands. De l'assiduité avec laquelle il étudia leurs œuvres (il les connaît à peu près toutes), ceux-ci le remercient en lui offrant, comme à tous ceux qui leur sont restés fidèles, la bénédiction des grands Maîtres. » Parmi les compositeurs plus récents, l'influence de Mendelssohn, dans le choix de certaines instrumentations, est ici tout à fait reconnaissable, alors que pour la symphonie, plusieurs éléments rappellent Franz Schubert, pendant qu'un genre tout à fait original de mélodie s'impose dans toute son œuvre, n'ayant encore jamais existé sous une forme si folklorique dans le monde de la musique instrumentale.

Gade était âgé de trente ans lorsque Mendelssohn mourut en novembre 1847 ; à l'enter-

rement, le pianiste Moscheles, Gade et Schumann marchèrent à côté du cercueil. Bien que l'on confia à Gade le soin de prendre la suite de Mendelssohn, la déclaration de guerre entre le Danemark et la Prusse au printemps suivant l'obligea à regagner sa patrie. Il devint dans la deuxième moitié du siècle le compositeur le plus important de la musique danoise. Comme Schumann l'avait prédit ou espéré, les composants nationaux de son œuvre disparurent au profit de composants allemands se situant au dessus de toute nationalité (?), et c'est pour cette raison que la musique de Gade fit penser durant toute sa vie à la transparence de Mendelssohn et à la poésie de Schumann bien qu'il exécutait depuis longtemps au Danemark des symphonies de Brahms et qu'il poursuivait aussi avec un très grand intérêt l'évolution de Wagner.

Les « Novellettes » sont un ajout puissant, presque un autre trio, s'il était permis que ceux-ci commencent par un scherzo : 5 pièces contrastant les unes par rapport aux autres et qui décrivent une harmonieuse courbe avec leur suite de tonalités (la mineur, mi majeur, la mineur, fa majeur, la mineur). L'appellation Novellette s'adresse la plupart du temps au XIX<sup>ème</sup> siècle à une pièce pertinente de caractère narrateur (« nouvelliste »), mais Robert Schumann, l'inventeur de ce nom, qui donna, à ses pièces de caractère op. 21, le titre : « Novellettes », avait lui une toute autre explication : il pensait plutôt à la chanteuse anglaise Clara Novello qu'il admirait beaucoup, et également

à une certaine autre Clara à qui il écrivit que « *Wieckettes ne sonneraient malheureusement pas assez bien ...* »

Il est vrai que le mot « Novellette » a une jolie sonorité, même en ne pensant pas à la chanteuse, et qu'en plus on ne peut s'empêcher d'y découvrir l'adjectif latin « novellus » (« nouveau », « jeune »), diminutif de novus, qui lui, vibre aussi dans ce mot.

Niels W. Gade a publié les « Novelletter » (selon le pluriel danois) op. 29 en 1863 à Leipzig. Ses « Novelletter » pour orchestre op. 53 et 58, écrites plus tard, remportèrent elles, un succès beaucoup plus grand.

© 8/2001 Jan Reichow

## ABEGG TRIO

**Ulrich Beetz**, violon

**Birgit Erichson**, violoncelle

**Gerrit Zitterbart**, piano

Le Trio Abbeg s'est formé en 1976 dans le cadre du Conservatoire supérieur de Musique et d'Art dramatique de Hanovre. Le trio reçut des prix à Colmar (1977), Genève (1977), Bonn (1979), Bordeaux (1981), Hanovre (1986) et Zwickau (1992). Il entreprit des tournées de concerts dans à peu près 40 pays d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, d'Asie et d'Afrique.

Le Trio Abbeg s'est fait particulièrement connaître à travers ses disques et CD : dans plus de 20 enregistrements où des œuvres de Haydn, Schubert, Louise Farrenc, Clara Schumann, Fanny Hensel, Berwald, Kiel, Goetz, Dvořák, Smetana, Janáček, Debussy, Ravel, Henze, Akker, Killmayer, Rihm et Erdmann côtoient les cycles complets de trios avec piano de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann et Brahms.

Ulrich Beetz et Gerrit Zitterbart sont professeurs aux Conservatoires supérieurs de Musique de Weimar et Hanovre.

## Impressum

Recorded: Festeburgkirche Frankfurt, 2001

Microphones: 2 Neumann M 49,  
2 Neumann U 67, 2 Neumann U 47,  
2 Microtech Gefell UM 92.1 S

Technical equipment: TACET

Tuning and maintenance of the piano:

E. C. Kochsiek

Translations: Jenny Poole (English)

Marylène Gibert-Lung (French)

Cover painting:

*Clematis bez. „18. 7. 72 Janssen“*

by Horst Janssen

© VG Bild-Kunst, Bonn 2001

Booklet layout: Toms Spogis

Cover design: Julia Zancker

Recording: Andreas Spreer

Editing: Andreas Spreer, Roland Kistner

Produced by Andreas Spreer

© 2001 TACET

© 2001 TACET

## Audio System Requirements

### 1. How many loudspeakers do I need?

In order to enjoy the acoustic finesse of this DVD to the full you need a system with more than two speakers. The most common are surround systems in 5.1 standard: five speakers + one bass speaker. TACET DVDs were designed for this formation. For artistic reasons, not all channels are occupied all the time: for example, the special bass channel is mainly unused. You do not need to make any alterations, however.

### 2. How must I position the speakers?

In an imaginary circle with you the listener seated in the centre. The more evenly spread the speakers are around this imaginary circle the better. If two speakers are too close to each other or too far apart, the perception of the instrument positions is impaired. The quality of the timbre and the musical enjoyment will however be roughly the same.

### 3. Excellent: Listening in a car

Do you have a DVD player and a surround system in your car? Then you should take care to fasten your seatbelt. For in many cars the advantages of DVDs can really be enjoyed to the full. Warning: we take no responsibility for any accidents you might cause while listening rapidly.

### Three last recommendations:

- Adjust all the speakers to the same volume before playing your DVD.

- Try to avoid filters etc. which could alter the sound.
- Do not set the volume too high; be kind to your ears.

## Anforderungen an die Wiedergabeanlage

### 1. Wieviele Lautsprecher brauche ich?

Um die klanglichen Feinheiten dieser DVD vollständig erfassen zu können, benötigen Sie eine Anlage mit mehr als 2 Lautsprechern. Am weitesten verbreitet sind Surround Anlagen im 5.1 Standard: 5 Lautsprecher + 1 Basslautsprecher. Dafür werden TACET DVDs konzipiert. Aus künstlerischen Gründen sind auf diesen Aufnahmen nicht immer alle Kanäle belegt; z. B. bleibt der spezielle Basskanal meistens leer. Sie müssen deswegen jedoch nichts verändern.

### 2. Wie muss ich die Lautsprecher aufstellen?

Auf einem gedachten Kreis, in dessen Mittelpunkt Sie als Hörer sitzen. Je gleichmäßiger die Verteilung auf diesem gedachten Kreis ist, umso besser. Stehen 2 Lautsprecher zu dicht bei- oder zu weit auseinander, lässt die Richtungswahrnehmung nach. Die Klangfarbenqualität und der Musikgenuss werden aber einigermaßen gleich bleiben.

### 3. Optimal: Die Wiedergabe im Auto

Haben Sie einen DVD Spieler und eine Surround Anlage im Auto? Dann sollten Sie sich gut anschallen. Denn in vielen PKW kommen die

Vorzüge unserer DVDs voll zur Geltung. Achtung: Für Unfälle, die Sie verursachen könnten, weil Sie zu fasziniert gelauscht haben, übernehmen wir keine Haftung.

### Drei letzte Tipps:

- Stellen Sie vor dem Abspielen der DVD alle Lautsprecher gleich laut ein.
- Versuchen Sie, klangentstellende Filter usw. zu vermeiden.
- Hören Sie nicht zu laut; schonen Sie Ihre Ohren.

### Du matériel de reproduction ...

#### De combien d'enceintes ai-je besoin ?

Pour bénéficier pleinement de la finesse sonore de ce DVD vous avez besoin de plus de deux enceintes. Les systèmes sonores les plus répandus sont les systèmes Surround 5.1 : 5 enceintes + une enceinte pour les graves. C'est pour ce type d'équipement que les DVD Tacet sont conçus. Pour des raisons artistiques, l'ensemble des canaux n'est pas pertuellement sollicité. Le canal véhiculant les graves n'est ici quasiment pas utilisé. Vous n'avez néanmoins aucun réglage particulier à effectuer.

#### Comment dois-je placer mes enceintes ?

Il vous faut imaginer un cercle dont vous, auditeur, seriez le centre. Plus la répartition des sources sonores au sein de ce cercle est régulière, meilleur sera le résultat. Si deux sources sont trop proches ou trop distantes, la per-

ception de l'espace sera perturbée, même si la couleur sonore reste préservée.

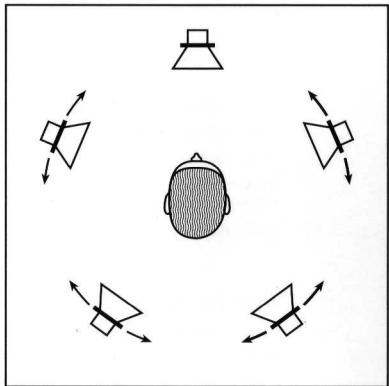
#### L'optimum : la voiture comme salon d'écoute !

Si vous avez un lecteur de DVD et un système surround dans votre voiture vous allez attacher vos ceintures, car vous allez pouvoir bénéficier de toutes les potentialités de nos DVD.

Attention : nous ne sommes pas responsables d'éventuels accidents que votre fascination sonore entraînerait !

#### Trois tuyaux pour finir

- Mettez avant écoute toutes vos enceintes au même niveau sonore.
- Essayez d'éviter les filtres qui modifient le son
- N'écoutez pas à trop fort niveau : épargnez vos oreilles.



## Romantische Klaviertrios Romantic Piano Trios

### Frédéric Chopin (1810–1849)

	<b>Trio g-Moll op. 8</b>	32'33
	<b>Trio G minor op. 8</b>	
1	Allegro con fuoco	11'21
2	Scherzo. Con moto, ma non troppo	8'36
3	Adagio sostenuto	6'05
4	Finale. Allegretto	6'28

### Niels W. Gade (1817–1890)

	<b>Novelletten für Klavier, Violine und Violoncello op. 29</b>	20'16
	<b>Novelletten for piano, violin and violoncello op. 29</b>	
5	Allegro scherzando	3'36
6	Andantino con moto	5'02
7	Moderato	2'48
8	Larghetto con moto	3'51
9	Finale. Allegro	4'57

	<b>Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello F-Dur op. 42</b>	24'05
	<b>Trio for piano, violin and violoncello F major op. 42</b>	
10	Allegro animato	9'51
11	Allegro molto vivace	3'53
12	Andantino	3'33
13	Finale. Allegro con fuoco	6'47

## ABEGG TRIO

**Ulrich Beetz, Violine** (Joseph Guarnerius del Gesù, Cremona 1741)

**Birgit Erichson, Violoncello** (Matteo Goffriller, Venedig 1720)

**Gerrit Zitterbart, Klavier** (Bösendorfer Imperial)