



WARNER
CLASSICS

ALISON BALSON

HAYDN · HUMMEL
TRUMPET CONCERTOS

DIE DEUTSCHE
KAMMERPHILHARMONIE
BREMEN

Johann Nepomuk Hummel 1778–1837

Trumpet Concerto in E flat

- | | | |
|----------|------------------------|------|
| 1 | I. Allegro con spirito | 9.25 |
| 2 | II. Andante | 4.45 |
| 3 | III. Rondo | 3.40 |

Joseph Haydn 1732–1809

Trumpet Concerto in E flat Hob.VII e:I

- | | | |
|----------|----------------------|------|
| 4 | I. Allegro | 6.37 |
| 5 | II. Andante | 3.31 |
| 6 | III. Finale: Allegro | 4.35 |

Giuseppe Torelli 1658–1709

Trumpet Concerto in D

- | | | |
|----------|------------------------------|------|
| 7 | I. Allegro | 2.00 |
| 8 | II. Adagio – Presto – Adagio | 2.18 |
| 9 | III. Allegro | 1.33 |

Jan Křtitel Jiří Neruda 1711–1776

Trumpet Concerto in E flat

- | | | |
|-----------|-------------|------|
| 10 | I. Allegro | 5.13 |
| 11 | II. Largo | 4.34 |
| 12 | III. Vivace | 4.35 |

52.50

Alison Balsom *trumpet*

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen *leader* Thomas Klug

Haydn seek(s) the trumpet

Trumpet music over the ages has been almost entirely governed by technology. Whilst the same can be said for flutes, oboes, clarinets and bassoons, whose design and apparatus has evolved significantly over the last two centuries, Anton Weidinger's invention in 1790s Vienna was singularly more dramatic: to create a 'keyed' trumpet which could play melodically and chromatically in all registers after centuries of constraint. This was the instrument for which Haydn and Hummel wrote their celebrated concertos.

Until then, the 'natural' trumpet was the norm – a brass tube without keys, valves or holes to escape from the shackles of the harmonic series, the pure intervals which decrease in size as the series ascends. Success depended entirely on the player's capacity to attain the upper reaches and thus perform melodically. Such was the skill required to execute the stratospheric lines of, say, Johann Sebastian Bach's trumpet parts that players were held in especially high esteem by their employers throughout the Renaissance and Baroque periods. Access to fine trumpeters reflected status among the aristocracy and municipal bourgeoisie alike.

Such was the case in Bologna in the late 17th century when **Giuseppe Torelli's** trumpet 'concertos' (often interchangeable with 'sinfonia'

and 'sonata') were performed in the great basilica of San Petronio for the most splendid feast days. Professional trumpet playing had been established since 'tubatores' were hired by the town council in the early 13th century; in Torelli's generation, the tradition was maintained by Giovanni Pellegrino Brandi's ecstatic high-register playing in this golden period. Typical of the dialogue established in San Petronio between solo and ripieno, the Concerto in D major exploits the spatial possibilities of trumpet and strings in exuberant exchanges. Many historians regard these trumpet works as the prototype for the mature concerto.

The art of 'natural' trumpet-playing was already in decline by the middle of the 18th century, as fashions for elaborate solo obbligati were replaced by a new simplicity and elegance. Mozart's lost trumpet concerto (K191) may have sought to encapsulate the virtuoso high-register art in one last 'hurrah' (as his father, Leopold, had done a few years earlier), but the trumpet became the victim of new symphonies and concertos in the 1770s and '80s. All but a clutch of diehards eschewed the soaring majesty and flamboyant gestures of this kind of concerto and relegated the instrument to the punctuating fanfares one hears – admittedly to great effect – as part of the armoury in the finale of Mozart's 'Jupiter' Symphony.

However, two fleeting moments at the cusp of the 19th century redressed the balance, when **Joseph Haydn** and Johann Nepomuk Hummel alighted, miraculously, on the foibles of Weidinger's chromatic trumpet – one which allowed melodic material to appear throughout the instrument's compass. As luck had it, Haydn was composing at the height of his powers and produced an essay – his last purely orchestral work – which is, by any standards, a jewel in the crown of the Classical period. This is no mere work-shopping for a prototype but a gloriously ebullient and concise masterpiece in which the composer, not known for a particular interest in writing concertos, conceives a highly distinctive palette to thrust the trumpet into a brave new world.

The concerto was first performed in 1800, some four years after Haydn had conceived it. Exploiting a mature and generous symphonic scoring of full woodwind, brass, timpani and strings, the outer movements play wittily on the irony of the fanfare now struggling to establish time-honoured supremacy over the lyrical second subject, figures of chromatic pathos as well as flexible exchanges with the orchestra. In the Andante, Haydn presents a cantabile of genial reflection in the peaceful, subdominant key of A flat. It makes daring demands on Weidinger's new instrument by straying mellifluously into C flat major – not a key in which trumpet players

would often find themselves before Mahler!

The keyed instrument is of greater symbolic importance than historical resonance. Neither Weidinger's design nor distinction as a player (a report from Leipzig in 1802: 'so gentle and delicate that not even a clarinet is capable of playing with more mellowness') heralded a new era for the solo trumpeter. Perhaps the technical limitations of the instrument revealed too many musical compromises, such as uneven tonal coloration or air leaks? Maybe it was just too unwieldy?

The other concerto composed for Weidinger was written in E major (though often performed in E flat) by **Johann Nepomuk Hummel**. This is a more expansive work than the Haydn and takes the (slightly modified) trumpet a stage further in variety of idiomatic figuration and harmonic adventure. If Haydn's ears are still rooted in the *passaggi* and vocalisation of the Baroque – as the word 'clarino' on the autograph might suggest – the bolder harmonic and expressive reach of the 19th-century concerto can already be heard in Hummel's concerto of 1803. Since the composer was himself a travelling virtuoso (as a pianist), he understood how to win the hearts of an audience by incorporating popular tunes (there's a march by Cherubini 'hidden' in the finale) and impressive technical flourishes.

The first movement is a thoroughly agreeable and fluent display of melodic invention and, not

least, reveals Hummel's impressive and opulent command of the orchestra. The eloquent Andante parades quixotic filigree, (trills, scales and rhythmic diversions) left tantalisingly in abeyance until a generation later when the Parisian 'cornet à pistons' established the modern valve system. In the finale, Hummel frolics with suggestive banter, skittish double-tonguing and visceral bonhomie.

In the absence of any other 'chromatic' work from the period, trumpeters have, in the last 30 years, purloined a concerto for *corno da caccia* (hunting horn) and strings by the Czech composer **Jan Křtitel Jiří Neruda** (also known as Johann Baptist Georg Neruda), which often provides a sibling work to the Haydn and Hummel. It is a conventional, unsophisticated example, probably dating from the c.1760s, judging by its embryonic sonata form and unambitious interchange between orchestral and solo episodes. Nevertheless, each movement conveys the congenial daily bread of regional court life with efficacy and charm.

© JONATHAN FREEMAN-ATTWOOD, 2008

Die Trompete klappt für Haydn

Trompetenmusik wurde im Laufe der Jahrhunderte nahezu ganz von Technologie bestimmt. Während sich das auch für Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte behaupten lässt, deren Design und Mechanik sich über die letzten 200 Jahre wesentlich entwickelt hat, war Anton Weidingers Erfindung in den 1790er Jahren in Wien wesentlich dramatischer: Nach Jahrhunderten der Beschränkung entwickelte er eine „Klappen“-Trompete, die in allen Registern melodisch und chromatisch spielen konnte. Dies war das Instrument, für das Haydn und Hummel ihre berühmten Konzerte schrieben.

Bis dahin war die „Natur“-Trompete die Norm – ein Blechrohr ohne Klappen, Ventile oder Tonlöcher, um den Ketten der Obertonreihe, den reinen Intervallen, die je höher in der Reihe desto enger werden, zu entkommen. Erfolg hing gänzlich von der Kapazität des Spielers ab, die höchsten Höhen zu erklettern und somit melodisch zu spielen. Das Geschick, das erforderlich war, um die stratosphärischen Linien der Trompetenstimmen von J.S. Bach (zum Beispiel) auszuführen, war so enorm, dass Spieler während der Renaissance- und Barockzeit von ihren Arbeitgebern in besonders hohem Ansehen gehalten wurden. Zugang zu guten Trompetern reflektierte in der Aristokratie und städtischen Bourgeoisie gleichermaßen Status.

Das war Ende des 17. Jahrhunderts in Bologna der Fall, als **Giuseppe Torellis** Trompeten-„Konzerte“ (oft synonym mit „Sinfonie“ und „Sonate“) für die Hochfeiertage in der großen Basilika von San Petronio aufgeführt wurden. Professionelles Trompetenspiel war bereits etabliert, seit der Stadtrat Anfang des 13. Jahrhunderts „Tubatores“ anstellte; in Torellis Generation wurde die Tradition von Giovanni Pellegrino Brandi in seiner goldenen Periode mit seinem ekstatischem Spiel in hohen Registern aufrechterhalten. Das Konzert D-dur ist typisch für den Dialog, der in San Petronio zwischen Solo und Ripieno etabliert wurde, und nutzt die räumlichen Möglichkeiten von Trompete und Streichern in überschwänglichem Austausch. Viele Historiker betrachten diese Trompetenwerke als Prototypen für das ausgereifte Konzert.

Die Kunst des „Natur“-Trompetenblasens befand sich bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bereits im Rückgang, und komplizierte Solo-Obbligati wurden durch neue Schlichtheit und Eleganz ersetzt. Mozarts verschollenes Trompetenkonzert (KV 191) könnte versucht haben, die virtuose Kunst des hohen-Register-Blasens in einem letzten „Hurrah“ einzufangen (wie es sein Vater Leopold ein paar Jahre zuvor getan hatte), aber die Trompete wurde in den 1770er und 1780er Jahren ein Opfer der neuen Sinfonien und Konzerte. Außer einer Handvoll

vermieden alle die beflügelte Erhabenheit und extravaganten Gesten dieser Art von Konzerten und relegierten das Instrument zur Interpunktierung durch Fanfaren, wie man sie – wenn auch mit großer Wirkung – als Teil des musikalischen Arsenal im Finale von Mozarts „Jupiter“-Sinfonie hört.

Zwei flüchtige Augenblicke um die Wende zum 19. Jahrhundert stellten jedoch das Gleichgewicht wieder her, als **Joseph Haydn** und Johann Nepomuk Hummel sich wunderbarerweise auf die Eigenheiten von Weidingers chromatischem Instrument einließen – auf dem melodisches Material im gesamten Umfang des Instruments möglich war. In einem Glücksstreich komponierte Haydn auf der Höhe seiner Kräfte und produzierte einen Essay – sein letztes rein orchestrales Werk – der in jeder Hinsicht ein Juwel in der Krone der klassischen Periode ist. Dies ist kein bloßes Werkstück für einen Prototyp, sondern ein herrlich überschwängliches, konzises Meisterstück, in dem der Komponist, der nicht für ein besonderes Interesse am Konzert-Schreiben bekannt ist, eine individuelle Palette erfindet, um die Trompete in eine schöne neue Welt zu schicken.

Das Konzert wurde 1800 uraufgeführt, etwa vier Jahre, nachdem Haydn es schrieb. Es nutzt eine ausgereifte, großzügige sinfonische Instrumentation mit voller Holz- und

Blechbläser-Besetzung, Pauken und Streichern, und die beiden Ecksätze spielen geistreich mit der Ironie, dass die Fanfare jetzt Mühe hat, ihre lang bestehende Überlegenheit über das lyrische zweite Thema zu etablieren, sowie mit Figuren von chromatischem Pathos und flexiblem Austausch mit dem Orchester. Im Andante präsentiert Haydn ein Cantabile freundlicher Reflexion in der friedlichen Subdominante As. Es stellt gewagte Herausforderungen an Weidingers neues Instrument, indem es sacht nach C-es-dur ausweicht – eine Tonart, in der sich Trompeter vor Mahler kaum je finden würden!

Das Klappeninstrument besitzt größere symbolischer Bedeutung als historischer Resonanz. Weder Weidingers Design noch sein Ruf als Spieler (ein Bericht in Leipzig 1802 behauptete, er spielte so sanft und zart, dass nicht einmal eine Klarinette weicher klingen könnte) kündigten eine neue Ära für den Solotrompeter an. Vielleicht enthüllten die technischen Beschränkungen des Instruments zu viele musikalische Kompromisse wie ungleichmäßige Klangfarbe oder Luftverlust durch Undichtigkeit. Vielleicht war sie einfach zu unhandlich.

Das andere für Weidinger komponierte Konzert – von **Johann Nepomuk Hummel** – wurde in E-dur geschrieben (obwohl oft in Es-dur aufgeführt). Dies ist ein größer angelegtes Werk

als das Haydns und führt die Trompete eine Stufe weiter in der Vielfalt idiomatischer Figurationen und harmonischer Abenteuerlichkeit. Wenn Haydns Ohr noch in den Passaggi und der Stimmgebung des Barocks verwurzelt ist – wie das Wort „Clarino“ im Autograph nahelegt – so lassen sich in Hummels Konzert von 1803 bereits die gewagtere Harmonik und Ausdrucksbreite des Konzerts im 19. Jahrhundert hören. Da der Komponist selbst (als Pianist) ein reisender Virtuose war, verstand er, wie er sich die Herzen des Publikums erringen konnte, indem er beliebte Melodien (im Finale „verbirgt“ sich ein Marsch von Cherubini) und eindrucksvolle technische Schnörkel einwob.

Der erste Satz bietet eine ganz und gar anmutig-flüssige Schau melodischer Erfindung und enthüllt auch Hummels eindrucksvolle und üppige Behandlung des Orchesters. Das eloquente Andante paradiert abenteuerliche Verzierungen (Triller, Skalen, rhythmische Variationen), die bis eine Generation später, als das Pariser „Cornet à pistons“ das moderne Ventilsystem etablierte, quälend ruhen blieben. Im Finale scherzt Hummel mit anzüglicher Neckerei, ausgelassener Doppelzunge und urwüchsiger Jovialität.

In der Abwesenheit eines anderen „chromatischen“ Werkes aus dieser Periode haben Trompeter in den letzten 30 Jahren ein Konzert für Corno da caccia (Jagdhorn) und

Streicher des tschechischen Komponisten **Jan Křtitel Jiří Neruda** (auch als Johann Baptist Georg Neruda bekannt) geborgt, das oft ein Gesellenstück zu Haydn und Hummel bietet. Es ist ein unkonventionelles, schlichtes Beispiel, das angesichts seiner embryonischen Sonatenform und dem anspruchslosen Wechsel zwischen Orchester- und Soloepisoden von etwa 1760 datiert. Trotzdem vermittelt jeder Satz das gefällige tägliche Brot regionalen Hoflebens wirkungsvoll und mit Charme.

JONATHAN FREEMAN-ATTWOOD

Übersetzung: Renate Wendel

Haydn et la trompette

Au fil des ans, la musique pour trompette est restée presque entièrement soumise à la technologie. Si l'on peut en dire autant de la flûte, du hautbois, de la clarinette et du basson, dont la conception et la construction ont évolué de manière significative au cours des deux derniers siècles, l'invention d'Anton Weidinger, dans la Vienne des années 1790, était singulièrement plus spectaculaire : une trompette « à clefs », qui pouvait jouer mélodiquement et chromatiquement dans tous les registres, après des siècles de contraintes. C'est l'instrument pour laquelle Haydn et Hummel écrivirent leurs célèbres concertos.

Jusque-là, la norme était la trompette « naturelle » : un tube en laiton sans clefs, pistons ni trous pour échapper aux limites de la série harmonique – les intervalles purs qui diminuent en taille à mesure que la série progresse. Le succès dépendait entièrement de la capacité de l'instrumentiste à parvenir dans les régions les plus hautes pour jouer mélodiquement. L'habileté requise pour exécuter les lignes stratosphériques des parties de Johann Sebastian Bach, par exemple, était telle que les trompettistes furent tenus en particulièrement haute estime par leurs employeurs tout au long de la Renaissance et de la période baroque. S'assurer les services des meilleurs trompettistes était un gage de prestige pour l'aristocratie et la bourgeoisie citadine.

C'était le cas à Bologne à la fin du XVII^e siècle, quand les « concertos » (terme souvent interchangeable avec *sinfonia* et *sonata*) pour trompette de **Giuseppe Torelli** furent joués dans la grande basilique de San Petronio pour les fêtes les plus éclatantes.

Il existait des trompettistes professionnels depuis que des *tubatores* avaient été engagés pour le conseil municipal au début du XIII^e siècle ; à l'époque de Torelli, en cet âge d'or, la tradition fut perpétuée par le jeu exaltant dans le registre aigu de Giovanni Pellegrino Brandi. Le Concerto en *ré* majeur, caractéristique du dialogue établi à San Petronio entre solo et *ripieno*, exploite les

possibilités spatiales de la trompette et des cordes dans des échanges exubérants. De nombreux historiens considèrent ces œuvres pour trompette comme le modèle pour le concerto à sa maturité.

L'art de la trompette « naturelle » était déjà sur le déclin au milieu du XVIII^e siècle quand la mode des solos élaborés céda la place à une simplicité et à une élégance nouvelles. Le concerto pour trompette perdu de Mozart (K.191) cherchait peut-être à illustrer l'art du virtuose du registre aigu dans une dernière envolée (comme avait fait son père, Leopold, quelques années auparavant), mais la trompette fut victime des nouveaux concertos et symphonies dans les années 1770 et 1780. Tous sauf une poignée d'irréductibles renoncèrent à la majesté éclatante et aux gestes flamboyants de ce genre de concerto et reléguèrent l'instrument aux fanfares qu'on entend ponctuer – de manière certes très éloquente – le finale de la Symphonie « Jupiter » de Mozart.

Deux moments fugaces, au tournant du XIX^e siècle, redressèrent la balance, lorsque **Joseph Haydn** et Johann Nepomuk Hummel s'emparèrent, miraculeusement, des possibilités de la trompette chromatique de Weidinger – qui permettait de jouer du matériau mélodique sur toute l'étendue de l'instrument. Par chance, Haydn était au faîte de ses facultés et écrivit une pièce – sa dernière œuvre purement orchestrale

– qui est incontestablement l'un des sommets de la période classique. Il ne s'agit pas d'une simple recherche d'un modèle, mais d'un superbe chef-d'œuvre, exubérant et concis, dans lequel le compositeur, qui n'est pas réputé s'être intéressé particulièrement au concerto, conçoit une palette extrêmement caractéristique pour lancer la trompette dans le meilleur des mondes nouveaux.

Le concerto fut créé en 1800, quelque quatre ans après la composition. Exploitant une écriture symphonique mûre et généreuse confiée aux bois, cuivres, timbales et cordes, les mouvements extrêmes jouent spirituellement sur l'ironie d'une fanfare désormais obligée de lutter pour établir sa suprématie traditionnelle sur le second thème lyrique – figures de pathos chromatique et échanges flexibles avec l'orchestre. Dans l'*Andante*, Haydn présente un *cantabile* cordial et méditatif dans la paisible tonalité de la sous-dominante, *la* bémol. Il impose d'audacieuses exigences au nouvel instrument de Weidinger en vagabondant mélodieusement en *ut* bémol majeur – qui n'est pas une tonalité dans laquelle les trompettistes se sont souvent trouvés avant Mahler!

L'instrument à clefs est d'une plus grande importance symbolique qu'historique. Ni la conception de Weidinger ni ses qualités d'exécutant (un compte rendu de Leipzig en

1802 disait qu'il était « si doux et si délicat que pas même une clarinette n'est capable de jouer avec plus de douceur ») n'annonçaient une ère nouvelle pour le trompettiste soliste. Peut-être les limites techniques de l'instrument révélaient-elles trop de compromis musicaux, tels qu'une coloration tonale inégale ou des fuites d'air? Peut-être était-il simplement trop peu maniable?

L'autre concerto composé pour Weidinger fut écrit en *mi* majeur (bien qu'il soit souvent joué en *mi* bémol) par **Johann Nepomuk Hummel**. C'est une œuvre plus expansive que le Haydn, qui fait faire à la trompette (légèrement modifiée) un pas de plus dans la diversité des figurations idiomatiques et l'audace harmonique. Si les oreilles de Haydn sont encore enracinées dans les *passagi* et la vocalisation du baroque – comme pourrait l'indiquer le mot « clarino » sur l'autographe –, la portée harmonique et expressive plus hardie du concerto du XIX^e siècle s'entend déjà dans le concerto de Hummel de 1803. Comme le compositeur lui-même était un virtuose itinérant (en tant que pianiste), il savait conquérir le cœur des auditeurs en incorporant des airs populaires (il y a une marche de Cherubini « cachée » dans le finale) et d'impressionnantes figures techniques.

Le premier mouvement est une démonstration très agréable et coulante d'invention mélodique, qui révèle l'impressionnante et opulente maîtrise

orchestrale de Hummel. L'éloquent *Andante* déploie des filigranes chimériques (trilles, gammes et diversions rythmiques) laissés cruellement à l'abandon jusqu'à la génération suivante, lorsque le « cornet à pistons » parisien imposa le système moderne des pistons. Dans le finale, Hummel s'amuse avec des plaisanteries pittoresques, des doubles coups de langue enjoués et une bonhomie viscérale.

En l'absence de toute autre œuvre « chromatique » de l'époque, les trompettistes, au cours des trente dernières années, ont dérobé un concerto pour *corno da caccia* (cor de chasse) et cordes du compositeur tchèque **Jan Křtitel Jiří Neruda** (aussi connu sous le nom de Johann Baptist Georg Neruda), qui sert souvent de pendant au Haydn et au Hummel. C'est un exemple conventionnel, simple, qui date probablement des années 1760 environ, à en juger d'après sa forme sonate embryonnaire et son alternance peu ambitieuse d'épisodes orchestraux et de solos. Néanmoins, chaque mouvement exprime l'agréable vie quotidienne d'une cour régionale avec charme et efficacité.

JONATHAN FREEMAN-ATTWOOD

Traduction : Dennis Collins



Alison Balsom recorded this program using a Schilke E3L Trumpet

Recorded: 9–13.II.2008, Evangelisch-Lutherische Kirche, Lunsen

Producer & editor: Jørn Pedersen · Recording engineer: Arne Akselberg

Technical engineer: Richard Hale

Production manager: Kerry Brown

Photography: Mat Hennek

Design: Georgina Curtis for WLP Ltd. 

Neruda: Published by Czech Music Fund Praha, represented by Alkor-Edition Kassel

© 2008 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

© 2008 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

www.warnerclassics.com

Schilke Music Products is a proud supporter of Alison Balsom



