

MOZART: SIX TRIOS FOR PIANO, VIOLIN & CELLO

Chandos

MOZART

SIX TRIOS FOR
PIANO, VIOLIN
& CELLO

BORODIN TRIO



Chandos
DIGITAL

THE BORODIN TRIO

CHAN 8536/7

Chandos

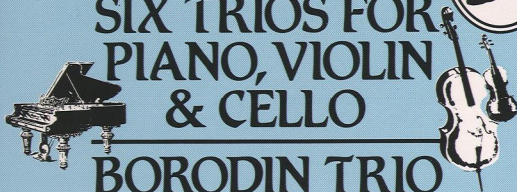
CHAN 8536/7
2-disc set



Photo: Clive Barda / London

BORODIN TRIO

© 1987 Chandos Records Ltd. © 1987 Chandos Records Ltd.
Printed in West Germany/Imprimé en Allemagne
CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND

MOZART 
**SIX TRIOS FOR
PIANO, VIOLIN
& CELLO**
BORODIN TRIO 

Chandos
DIGITAL



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) SIX TRIOS FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO

Sechs Trios für Klavier, Violine und Cello
Six Trios pour Piano, Violon et Violoncelle

DISC ONE

Divertimento (Trio No. 1) in B flat major
(in B-Dur; en Si bémol) KV 254

- 1 I - Allegro Assai (6:44)
- 2 II - Adagio (5:42)
- 3 III - Rondo (6:40)

Trio No. 6 in C major (in C-Dur;
en Ut majeur) KV 548

- 4 I - Allegro (7:39)
- 5 II - Andante Cantabile (6:52)
- 6 III - Allegro (4:46)

Trio No. 2 in G major (in G-Dur;
en Sol majeur) KV 496

- 7 I - Allegro (8:45)
- 8 II - Andante (8:49)
- 9 III - Allegretto (10:00)

TT = 66:39

DDD

THE BORODIN TRIO

Luba Edlina *piano*

Rostislav Dubinsky *violin*

Yuli Turovsky *cello*

DISC TWO

Trio No. 5 in E major (in E-Dur;
en Mi majeur) KV 542

- 1 I - Allegro (7:40)
- 2 II - Andante grazioso (5:51)
- 3 III - Allegro (6:33)

Trio No. 7 in G major (in G-Dur;
en Sol majeur) KV 564

- 4 I - Allegro (5:09)
- 5 II - Andante (7:18)
- 6 III - Allegretto (6:10)

Trio No. 4 in B flat major (in B-Dur;
en Si bémol) KV 502

- 7 I - Allegro (8:57)
- 8 II - Larghetto (9:47)
- 9 III - Allegretto (6:33)

TT = 64:25

MOZART AND THE PIANO TRIO

Works are discussed in chronological order

In the last quarter of the 18th century, chamber music was by definition a form of domestic entertainment — rarely profound but always graceful, and conceived primarily for the delectation of its players. For all its popularity in Vienna, the Piano Trio as an art form was in its infancy when Mozart came to it, and it was in his hands that it may be said to have grown up. Prior to the 1770s the predominant form of chamber music was the so-called Trio Sonata, in which two violins (or less often, violin and flute) consorted with one another in the foreground, while the keyboard (first the harpsichord, later the fortepiano) discreetly shored up gaps in the harmony and furnished a degree of rhythmic momentum, aided and abetted by the cello, whose function was simply to amplify the tone of the bass line which was entrusted to the keyboard. As the string quartet began to oust the trio sonata in public favour, the keyboard was transformed from the merely subservient into the wholly dispensable. But with the emergence of the piano, rhythmically suppler and more penetrating than its string-plucking cousin, a new form of music evolved which more than compensated the keyboard for its effective redundancy as an accompanist. Indeed, the tables were turned: from the time of Haydn to early Beethoven, pianists luxuriated in sonatas which granted them the lion's share of the musical activity, while the violin was cast in the role of privileged bystander and token accompanist. In many of Mozart's early duo sonatas, for instance, the fiddle part can be dropped altogether with no significant loss to the work's effectiveness. With the retention of the bass-doubling cello, the Classical piano trio, or at any rate its cast of characters, was born — the difference between it and the duo sonata being simply that there were now two expendable string parts instead of one.

Discounting six early sonatas with optional cello parts, Mozart's earliest piano trio was written in Salzburg when he was 20. A thoroughly attractive, even serious work (most notably in its central Adagio), its title, *Divertimento*, is misleading. In marked contrast with his other works of that name, Mozart adheres in this piece to the same three movement pattern as that adopted for its successors, and indeed for his concertos, which the trios, particularly in terms of their keyboard parts, come increasingly to resemble. In this early example, however, there is little hint of concerto technique. Nor, for all its charm, is it a harbinger of textual developments to come. The cello remains firmly mired in the *continuo* tradition, and the violin part is discreet, to say the least, adding little more to the fabric of the whole than a touch of contrasting *timbre*.

For years, Mozart's first piano trio remained his only one. Then, having neglected the medium for fully a decade, he returned to it in 1786, and in the wake of *The Marriage of Figaro* produced three examples in quick succession. The first of these, the G major, K.496 (No.2), reveals (though not at once) a far richer appreciation of the medium's potential than that evinced in the *Divertimento* of 1776. Here, for the first time in the history of this popular but as yet undeveloped form, we become aware of the fundamental opposition of contrasting instrumental textures: strings vs. keyboard — a duality which was later to be exploited, as a point of principle, by Beethoven and Brahms. Mozart's consciousness of purpose here is graphically illustrated by the manuscript of the score, which was written in both red and black ink. After an exposition in which the piano and violin between them relegate the cello to the status of a walk-on part (this being standard practice at the time), Mozart breaks new ground by allowing all three instruments to converse as equals — and in music whose concentrated intensity is far removed from the *galant* gentility associated with the medium hitherto. The innovation is all the more striking for its unexpectedly sudden introduction. The second movement, also in the major (in this case the subdominant C), is a model of organic development, deriving almost entirely from the material of its opening bar. Having elegantly concealed a Theme (or at least a germ) and Variations behind the façade of a sonata structure, Mozart brings the technique into the open in the final movement. Here, too, he introduces the minor, as one might expect, but takes advantage of the new mode by moving so far from his stated theme that the untrained listener may be excused for losing track of it altogether.

Mozart's next trio with piano departs from the customary instrumental combination (being scored for piano, viola and clarinet) and is consequently not included here, though it is in every sense a masterpiece and carries the use of tone colour in chamber music to unprecedented heights. Just as the G minor Piano Quartet of 1785 seems to have nourished the G major Trio, so the Clarinet Trio seems to have nourished its successor, the Trio in B flat, K.502 (No.4). From the outset, this richly idiomatic jewel of the chamber repertoire breathes the air of emancipation. The courtly conventions of the baroque Trio Sonata are left far behind. In the opening Allegro, and not for the first time, Mozart takes a leaf out of Haydn's book: though ostensibly a 'classical' sonata form, the movement is essentially monothematic (the difference between a theme and a tune being nicely demonstrated in the so-called development section). For all its perfection as chamber music, there are frequent reminders in all three movements that Mozart at the time was at his height as the composer, and brilliant performer, of concertos. The sunny brilliance and comfortable mastery of the two B flat Concertos which preceded it (K.450 and 456) and the great

C major which immediately followed (K.503) are much in evidence here, and Alfred Einstein aptly remarks in his critical biography that the Largo might easily be taken for a concerto transcription, recast in chamber-musical terms. As in the concertos, the piano is *primus inter pares*, as it were — but its primacy is always to the fore.

If the B flat Trio leaves one blissfully convinced that perfection is a stranger to degree, that it cannot, by definition, be improved upon, then the E major Trio, K.542 (No.5), which followed two years later, at once subverts and strengthens the conviction. Though two more trios were to follow, the steady ascent traced from the Salzburg *Divertimento* reaches its apex with this work, which comes from the same summer as the last three symphonies (the Thirty-ninth, in B flat, the Fortieth, in G minor, and the so-called 'Jupiter'). Such a procession of masterworks is nothing short of miraculous and finds a parallel, perhaps, only in the works of Schubert's final year. That Mozart himself fully recognized the worth of this trio is indicated by his decision to perform it at the court of Dresden in 1789. Not the least of its many remarkable features is its key signature. Of the 625-odd pieces which he left us, this trio is Mozart's only complete work in the key of E (which may explain why once having settled on it, he takes such virtuosic delight in getting away from it: the work contains some of his most remote and expressive modulations). Taken as a whole, the Trio is a contagiously happy work, though there are moments when a poignant and wholly Mozartian ambiguity hovers unsettlingly between gaiety and a wistful kind of sorrow. Interestingly, the work was especially prized by Chopin, whose Classical affinities remain under-explored by the majority of performers.

With so many wonders pouring almost simultaneously from his pen, it is hardly surprising that Mozart's next Trio, which followed the E major by a mere three weeks, fails to maintain the upward spiral of inspiration which characterizes his exploration of the genre up till now. Completed in mid-July 1788, the C major Trio, K.548 (No.6), is less obviously winning than its two closest siblings, but comparison with those marvels of apparently effortless mastery has led too many writers to underrate this new arrival in the clan. Composers, like the rest of us, have many moods, and the claim that this work fails to charm us as its predecessors do rests on a false assumption: that Mozart's intentions were ingratiating to start with. The relative austerity of the piece, in purely emotional terms, was in all likelihood quite deliberate. If there is perhaps less here to enchant the spirit than in the earlier works, there is no shortage of features to engage the attentive ear and stimulate the mind. While understandable, and not entirely without foundation, Einstein's view of the piece as a 'pale forerunner' of the great 'Jupiter' seems a trifle unfair. In one sense, the work is part of a continuum, taking up and developing ideas already explored or hinted at

earlier in the series. As in the G major Trio of 1786, the exposition of the opening Allegro gives little notice of the surprises to be unveiled in the development. Mozart breaks with tradition (including his own) by casting this central section of the movement almost entirely in the minor, and introduces a new, harmonically ambiguous theme which then vanishes, apparently for good, before reappearing in the coda (a procedure which may owe something to the Finale of the same G major Trio, where the startlingly new — or apparently new — material of the minor-mode variation likewise returns at the close). Even Einstein concedes that the F major Andante cantabile which follows is 'endlessly moving'. It also reveals Mozart at his most brilliantly resourceful in the exploitation of instrumental textures, and allows the once-so-subservient cello its first great accompanied solo (anticipating Beethoven's Op.5 Sonatas by nearly a decade). The Rondo finale harks back to the G major Trio (but not only to that) in its astonishingly organic unity. Listening to the adventures which befall the material of the first bar alone should divert the trained ear for a month of Sundays, and sharpen those as yet untrained with positive, and enjoyable, results.

With regard to the G major Trio, K.564 (No. 7), the latest work featured in this cycle, it would be a rare musician or music-lover who could honestly claim not to feel some sense of disappointment. The work is certainly not without its charms, and the piano writing is as deft and idiomatic as ever, but in terms of texture and integrity of discourse it marks something of a regression to the medium's childhood. As in most of the earliest piano trios (of Mozart and others), the strings play an all but insignificant role in the exploration of musical ideas and could be dropped, in most cases, without doing any great violence to the work as a whole. Indeed, according to Einstein it was originally conceived as a sonata for solo piano and would best be restored to that form. The heart of the work is the central movement — a Theme and Variations — and if the Finale makes a sorry farewell to the medium as practised by its first great master, it has at least the virtues of sincere good humour and impeccable manners (though the freshly re-subordinated cello might dispute the latter claim).

© 1987 Jeremy Siepmann

The **Borodin Trio** was formed after the three members emigrated from the Soviet Union in 1976, since when they have established themselves as one of the best piano trios of our generation, having played in all the major cities of Europe and America, as well as making a tour of Australasia. Their British debut at the Wigmore Hall in July 1978 was 'an outstanding success in anyone's book' (*Daily Telegraph*), and other appearances have included the Bath, Malvern and Boston Festivals.

Rostislav Dubinsky was founder and first violinist of the legendary Borodin Quartet for thirty years. He met his wife Luba Edlina at the Moscow Conservatory when they were both students. She is best known for her many brilliant performances and recordings as a pianist with the Borodin Quartet. The Dubinskys now live in the USA, where they both teach at one of America's most prestigious schools of music, that of Indiana University.

Cellist Yuli Turovsky also studied at the Moscow Conservatory; he was a prize-winner of the Third Soviet Cello Competition and a laureate at the 22nd International Prague Spring Competition in 1970. His many performances as soloist with the Moscow Chamber Orchestra won him acclaim before he emigrated to Montréal, where he now teaches at the Conservatoire du Musique. He is founding Music Director and conductor of Canada's chamber orchestra I Musici de Montréal.

Recordings for Chandos by the Borodin Trio include Piano Trios of Bax, Beethoven, Brahms, Bridge, Dvořák, Mendelssohn, Rachmaninov, Ravel, Schubert, Shostakovich, Smetana and Tchaikovsky, as well as much other chamber music.

MOZART UND DAS KLAVIERTRIO

Die Werke werden in chronologischer Reihenfolge dargestellt.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts war Kammermusik fast automatisch auch Hausmusik, meist oberflächlich-gefällig, dabei stets stilvoll und anmutig, und vor allem zur Freude der Spieler geschrieben. Trotz seiner Popularität in Wien stand das Klaviertrio als Kunstform erst an seinem Anfang, als Mozart sich seiner annahm, und man darf sagen, daß es sich erst unter seinen Händen voll entwickelte. Die am weitesten verbreitete Form der Kammermusik war bis etwa 1770 die sogenannte Triosonate, in der zwei Violinen (seltener Violine und Flöte) die Hauptpartien übernahmen, während ein dahinter aufgestelltes Tasteninstrument (zunächst ein Cembalo, später ein Fortepiano) diskret die Lücken in den Harmonien schloß und dem Ganzen zu einem gewissen Grad die rhythmischen Impulse gab, unterstützt vom Cello, das lediglich die Aufgabe hatte, gegebenenfalls die dem Tasteninstrument überlassene Baßstimme zu verstärken. Als das Streichquartett die Triosonate an Popularität übertraf, wurde das Tasteninstrument schließlich überflüssig, aber als sich das moderne Klavier ausbildete, entstanden dafür auch neue Genres, die für diesen Bedeutungsverlust entschädigten und überhaupt die Gewichte völlig verschoben: Seit Haydn und dem frühen Beethoven genossen Pianisten nun Hauptrollen in den Sonaten, in denen die Violine lediglich als privilegierter Gast und Begleiter mitwirken

durfte. In vielen von Mozarts frühen Duosonaten beispielsweise könnte man den Violinpart weglassen, ohne daß die Musik viel an Wirkung einbüßen würde. Das Klaviertrio der Klassik entstand, das zur Verdopplung der Baßstimme das Cello beibehielt, und der einzige Unterschied zwischen der neuen Form und der Duosonate bestand darin, daß es nun zwei durchaus entbehrliche Streicherparts gab statt eines einzigen.

Wenn man sechs frühe Sonaten mit (nicht obligaten) Celloparts außer Acht läßt, dann schrieb Mozart sein erstes Klaviertrio im Alter von 20 Jahren in Salzburg. Es ist ein sehr reizvolles, durchaus ernsthaftes Werk (vor allem das mittlere Adagio), dessen Bezeichnung "Divertimento" eigentlich irreführend ist. In deutlichem Gegensatz zu seinen anderen so betitelten Werken orientiert Mozart sich hier an dem gleichen dreisätzigen Aufbau wie in seinen späteren Klaviertrios oder den — in der Behandlung des Instruments zusehends ähnlicheren — Klavierkonzerten. In diesem frühen Beispiel finden sich allerdings noch keine Anzeichen einer Konzertechnik, und bei all seinen Schönheiten deutet es auch noch kaum die bedeutenden späteren Entwicklungen an. Das Cello ist noch ganz der Continuo-Tradition verhaftet, und der Violinpart ist, gelinde gesagt, diskret — das Instrument steuert lediglich durch sein Timbre ein paar sanfte Klangfarben bei.

Lange Zeit war dies Mozarts einziges Klaviertrio. Nachdem er das Genre gut zehn Jahre lang vernachlässigt hatte, nahm er sich seiner 1786 wieder an und schrieb bald nach der *Hochzeit des Figaro* in rascher Folge drei Beispiele. Das erste davon (in G-Dur, KV 496 Nr. 2) verrät — allerdings nicht sogleich — ein besseres Verständnis der Möglichkeiten dieser Form als das "Divertimento" aus dem Jahr 1776. Zum ersten Mal in der Geschichte dieses populären, aber noch nicht vollständig ausgebildeten Genres wird dem Hörer der fundamentale Gegensatz der kontrastierenden instrumentalen Klanggewebe von Streichern und Klavier deutlich, eine Dualität, die später von Beethoven und Brahms als Stilprinzip eingesetzt wurde. Mozarts bewußtes Vorgehen erkennt man schon in seinem Manuskript, das die Parts der beiden Kontrahenten in roter und schwarzer Tinte voneinander absetzt. Nach der Exposition, in der Klavier und Violine die Bedeutung des Cellos auf eine Nebenrolle reduzieren (die übliche zeitgenössische Praxis), betritt Mozart Neuland, indem er alle drei Instrumente als gleichwertige Partner behandelt — mit einer Musik, die in ihrer Intensität von der Unverbindlichkeit des mit dieser Form bisher assoziierten "galanten" Stil weit entfernt ist; diese Neuerung ist doppelt verblüffend durch ihren unvermittelten Einbruch. Der 2. Satz (ebenfalls in Dur, in diesem Fall die Subdominante C) ist exemplarisch für ein wahrhaft organisches Wachstum, das sich fast völlig aus dem Stoff eines einzigen Taktes entwickelt. Nachdem er den Aufbau von Thema (oder zumindest Themenkern)

und Variationen zunächst hinter der Fassade einer Sonatenstruktur verborgen hat, enthüllt Mozart diese Form in letzten Satz, wo er auch erwartungsgemäß eine Molltonart einführt und dabei die neue Harmonik für Abstecher nutzt, die sich vom Thema so weit entfernen, daß ein ungeschulter Hörer leicht den Faden verlieren kann.

Mozarts nächstes Trio mit Klavier weicht von der konventionellen Besetzung ab und ist angesichts seiner Kombination von Klavier, Bratsche und Klarinette hier nicht mit aufgenommen. Es ist allerdings ein meisterhaftes Werk, das der Kammermusik einen bis dahin ungenutzten Reichtum von Klangfarben erschließt. Wie das G-Dur-Klavierquartett aus dem Jahr 1785 das G-Dur-Trio nach sich zog, so regte auch das Klarinettentrio seinen Nachfolger an, das B-Dur-Trio KV 502 (Nr. 4). Von Anfang an spürt man in diesem Kleinod des Kammermusikrepertoires, daß sein Komponist sich von seinen Vorbildern weitgehend emanzipiert hat. Die höfische Konvention der barocken Triosonate hat Mozart jetzt weit hinter sich gelassen, aber im einleitenden Allegro orientiert er sich noch einmal an einem Kunstgriff Haydns: Der Satz hat scheinbar eine "klassische" Sonatenform, ist aber in Wahrheit monothematisch angelegt (in der Durchführung wird der Unterschied zwischen Thema und Melodie einleuchtend demonstriert). Bei aller kammermusikalischen Perfektion gibt es aber in jedem der drei Sätze Hinweise darauf, daß Mozart damals als Konzertkomponist und -interpret seine Blütezeit erreicht hatte; die heitere Brillanz und souveräne Meisterschaft der vorausgehenden Konzerte Nr. 15 und 18 (beide in B-Dur) und der folgenden Nr. 25 (C-Dur) sind auch hier unverkennbar. Ebenso wie in den Konzerten ist das Klavier auch hier ein "primus inter pares"; allerdings immer im Vordergrund des Geschehens. Alfred Einstein bemerkte zu Recht, daß beispielsweise das Largo "wie die Übertragung eines tiefempfundenen langsamen Satzes aus einem Klavierkonzert ins Kammermusikalische" klingt.

Hat man schon beim B-Dur-Trio den Eindruck, daß einmal erzielte Vollkommenheit nicht mehr zu übertreffen ist, so wird diese Überzeugung durch das zwei Jahre später entstandene Klaviertrio in E-Dur KV 542 (Nr. 5) gleichermaßen gefestigt und untergraben. Hinterher sollte Mozart noch zwei weitere Trios schreiben, aber dieses stellt den Gipfelpunkt eines Aufschwungs dar, der mit dem Salzburger "Divertimento" begonnen hatte: es entstand im gleichen Sommer wie die drei letzten Symphonien Nr. 39 (B-Dur), 40 (g-moll) und 41 (die sogenannte "Jupiter-Symphonie"). Diese Liste überragender Meisterwerke grenzt ans Wunderbare und findet vielleicht nur noch in den Schöpfungen von Schuberts letztem Lebensjahr eine Entsprechung. Daß Mozart die Bedeutung seines Trios erkannte, beweist sein Entschluß, es 1789 am Dresdner Hof aufzuführen. Ungewöhnlich an diesem Werk ist nicht zuletzt seine Tonartvorzeichnung: Unter Mozarts mehr als 600 Kompositionen steht einzig diese

durchgehend in E-Dur, und sein virtuosos Vergnügen, dieser Tonart auszuweichen, resultierte in einigen seiner komplexesten und ausdrucksvollsten Modulationen. Als Ganzes ist das Trio von geradezu ansteckender Fröhlichkeit, obwohl diese Stimmung in einigen wehmütigen Augenblicken echt Mozartscher Zweideutigkeit gebrochen wird. Interessanterweise schätzte Chopin, dessen "klassischer" Gehalt von den meisten Interpreten vernachlässigt wird, dieses Stück besonders.

Angeichts dieses Stroms genialer Meisterwerke überrascht es nicht, daß Mozarts nächstes, nur drei Wochen später entstandenes Trio (in E-Dur) die Steigerung nicht noch weiter fortsetzt, die sich in seinen Beiträgen zu diesem Genre bis dahin beobachten ließ. Das Mitte Juli 1788 fertiggestellte C-Dur-Trio KV 548 (Nr. 6) ist nicht so unmittelbar eingängig wie seine beiden Vorläufer und wurde von der Forschung bei Vergleichen oft stiefmütterlich behandelt. Komponisten sind allerdings ebenso von Launen und Stimmungen abhängig wie ihre Hörer, und wenn man Mozart vorwirft, daß dieses Trio das Publikum nicht so sehr bezaubert wie die beiden vorangegangenen, muß man sich fragen, ob das überhaupt seine Absicht war. Das Stück mag weniger eindeutige Reize aufweisen als seine Vorgänger, aber es gibt genug interessante Merkmale, die den aufmerksamen Hörer fesseln und beschäftigen können. Einsteins Einschätzung des Trios als "blasserer Vorläufer" der "Jupiter-Symphonie" ist zwar verständlich, aber auch unfair. Man sollte das Werk vielleicht als Teil eines kontinuierlichen Prozesses sehen, in dem Mozart Einfälle aus früheren Stücken aufnimmt und weiterentwickelt. Ebenso wie im G-Dur-Trio von 1786 bereitet die Exposition in kiener Weise auf die Überraschungen vor, die das Allegro in der Durchführung bereithält. Mozart bricht mit der Tradition (auch mit seiner eigenen), indem er den Mittelteil des Satzes fast durchweg in Moll hält und ein neues, harmonisch zweideutiges Thema einführt, das bald darauf verschwindet, um in der Coda überraschend wieder aufzutreten (die Entsprechung dazu findet sich im Finale des G-Dur-Trios, wo das scheinbar neue Material der Moll-Variation am Ende wiederkehrt). Das Andante cantabile in F-Dur (selbst Einstein nennt es "unendlich rührend in seiner weichen Religiosität") beweist Mozarts reiche Phantasie in der Nutzung verschiedener Klangstrukturen und gewährt dem früher in einer untergeordneten Rolle befangenen Cello sein erstes großes begleitetes Solo (ein Vorläufer der fast ein Jahrzehnt später entstandenen Sonaten op. 5 Beethovens). Das Rondo-Finale weist in seiner erstaunlichen organischen Geschlossenheit u.a. auf das G-Dur-Trio zurück. Die abenteuerlichen Entwicklungen des allein im 1. Takt vorgestellten thematischen Materials zu verfolgen, ist ein Genuß sowohl für geschulte als auch naive Ohren.

Das G-Dur-Trio KV 564 (Nr. 7), das späteste der hier aufgenommenen Werke, dürfte

den meisten Musikern und Musikliebhabern eine Enttäuschung bereiten. Es hat natürlich seine Reize, und der Klaviersatz ist wie üblich geschickt und idiomatisch, aber Klangstruktur und Zusammenhang der Stimmen stellen einen Rückschritt zu seinen Jugendwerken dar. Wie in den meisten frühen Klaviertrios (nicht nur Mozarts) spielen die Streicher eine eher untergeordnete Rolle in der Entwicklung des musikalischen Stoffes, und man sollte vielleicht Einsteins Vorschlag aufnehmen und das zunächst als Klaviersonate für Anfänger konzipierte Werk "auf die ursprüngliche Fassung zurückführen, um ihm den vollen und unschuldigen Reiz wiederzugeben". Das Kernstück ist der langsame Mittelsatz (Thema und Variationen), und wenn das Finale auch keinen gebührenden Abschied des Meisters von "seinem" Genre darstellt, zeichnet es sich doch zumindest durch seine gute Laune und (trotz des wieder unterjochten Cellos) vorzüglichen Manieren aus.

© 1987 Jeremy Siepmann. Übersetzung: Siegfried Speyer

Das **Borodin-Trio** wurde von drei 1976 aus der Sowjetunion ausgewanderten Musikern gegründet, die sich seitdem als eines der besten Klaviertrios ihrer Generation etabliert haben und in allen führenden Musikstädten Europas und Amerikas sowie auf einer Tournee durch Australasien aufgetreten sind. Ihr Debüt in Großbritannien im Juli 1978 in der Londoner Wigmore Hall wurde vom "Daily Telegraph" als "außerordentlicher Erfolg" bezeichnet. Es folgten Auftritte bei den Musikfestivals von Bath, Malvern und Boston.

Rostislav Dubinsky, der Gründer und 30 Jahre lang 1. Violinist des legendären Borodin-Quartetts, lernte seine spätere Frau Luba Edlina während des gemeinsamen Studiums am Moskauer Konservatorium kennen. Sie machte sich vor allem als brillante Klavierbegleiterin des Borodin-Quartetts einen Namen. Das Ehepaar lebt heute in den USA, wo sie beide an einer der bedeutendsten amerikanischen Musikhochschulen, der Universität von Indiana, unterrichten.

Der Cellist Yuli Turovsky studierte ebenfalls am Moskauer Konservatorium. Er wurde beim 3. Sowjetischen Cellowettbewerb und 1970 beim 22. "Prager Frühling" preisgekrönt. Seine zahlreichen Auftritte als Solist beim Moskauer Kammerorchester machten ihn schon berühmt, bevor er nach Montréal umsiedelte, wo er heute am Conservatoire du Musique unterrichtet. Er ist Gründer und Leiter von I Musici de Montréal, dem führenden kanadischen Kammerorchester.

Für Chandos hat das Borodin-Trio bisher Klaviertrios von Bax, Beethoven, Brahms, Bridge, Dvořák, Mendelssohn, Rachmaninow, Ravel, Schostakowitsch, Schubert, Smetana und Tschaikowsky und andere Kammermusikwerke eingespielt.

MOZART ET LE TRIO POUR PIANO

Les œuvres sont étudiées dans l'ordre chronologique.

Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, la musique de chambre était par définition une forme de divertissement domestique, rarement profonde mais toujours élégante et conçue principalement pour le plaisir de ses interprètes. Tout populaire qu'il fût à Vienne, le Trio pour Piano, en tant qu'œuvre d'art, était dans son enfance lorsque Mozart commença à s'y intéresser et on peut dire que c'est grâce à lui qu'il parvint à maturité. Avant les années 1770-80 les principales œuvres de musique de chambre étaient ce qu'on appelait Sonates à Trois, dans lesquelles deux violons (ou moins souvent, un violon et une flûte) jouaient ensemble au premier plan, tandis qu'un instrument à clavier (à l'origine le clavecin, plus tard le piano-forte) comblait discrètement les lacunes de l'harmonie et fournissait une certaine impulsion rythmique, avec la complicité du violoncelle, dont la fonction était simplement d'amplifier la sonorité de la ligne de basse qui était confiée au clavier. Lorsque le quatuor à cordes commença à supplanter la sonate à trois dans la faveur du public, le clavier cessa d'être simplement un instrument subordonné pour devenir totalement superflu. Mais avec l'apparition du piano, rythmiquement plus souple et plus mordant que son cousin à cordes pincées, un nouveau genre de musique se développa: elle dédommagea amplement les instruments à clavier du rôle qu'ils avaient en tant qu'instruments d'accompagnement. En fait, la situation se retrouva complètement retournée: de l'époque de Haydn à celle des débuts de Beethoven, les pianistes se livraient avec délices à l'exécution de sonates qui leur accordaient la part du lion de l'activité musicale, tandis que le violon était relégué dans le rôle d'auxiliaire privilégié et d'accompagnateur symbolique. Dans de nombreuses sonates à deux du jeune Mozart, par exemple, la partie violon peut être complètement laissée de côté sans grand dommage pour l'efficacité de l'œuvre. Avec le maintien du violoncelle doublant la partie de basse, on voit la naissance du trio pour piano classique, ou du moins des instruments qui le composent - la seule différence qui existait entre le trio pour piano et la sonate à deux étant simplement qu'il y avait à présent deux parties superflues pour cordes au lieu d'une.

Si l'on ne prend pas en compte six sonates de jeunesse comprenant des parties facultatives pour violoncelle, Mozart composa son premier trio pour piano à Salzbourg, à l'âge de vingt ans. C'est un morceau tout à fait attrayant, sérieux même (grâce à son *Adagio* central); son titre, *Divertissement*, est trompeur. Par contraste marqué avec les autres de ses œuvres qui portent ce même titre, Mozart s'en tient dans cette œuvre au même schéma à trois mouvements que celui qu'il adopta dans

celles qui suivirent, et de fait, dans ses concertos, auxquels les trios, en particulier pour ce qui est de la partie pour instrument à clavier, en vinrent à ressembler de plus en plus. Dans ce morceau de jeunesse, toutefois, il y a peu de trace de la technique qu'il emploie dans les concertos. Malgré tout son charme il n'annonce pas non plus les développements textuels qui vinrent ensuite. Le violoncelle reste fermement enlisé dans la tradition du *continuo*, et la partie violon est discrète, c'est le moins qu'on puisse dire, ajoutant à peine à la structure de l'œuvre une touche de *timbre* contrastant. Pendant des années Mozart n'écrivit pas d'autre trio pour piano. Puis, après avoir délaissé cette forme d'expression pendant toute une décennie, il y revint en 1786, et immédiatement après *les Noces de Figaro*, composa trois trios pour piano l'un à la suite de l'autre. Le premier d'entre eux, le Trio pour Piano en *sol* majeur KV 496 (*No. 2*), révèle (bien que pas de prime abord) une compréhension beaucoup plus fertile des possibilités offertes par ce moyen d'expression que celle démontrée dans le *Divertissement* de 1776. Ici, pour la première fois dans l'histoire de cette forme populaire, mais encore dans son enfance, on prend conscience de l'opposition fondamentale entre des trames instrumentales contrastantes: cordes opposées au clavier - une dualité qui devait être exploitée, plus tard, par Beethoven et Brahms. Les intentions de Mozart sont illustrées ici de façon graphique par le manuscrit de la partition, qui fut écrite à la fois à l'encre rouge et noire. Après une exposition dans laquelle le piano et le violon relèguent ensemble le violoncelle dans un rôle de figurant (ceci étant pratique habituelle à l'époque), Mozart innove en permettant aux trois instruments de s'entretenir à égalité - et au sein d'une musique dont la grande intensité est très loin de la distinction *galante* qu'on associait à ce moyen d'expression jusqu'alors. La nouveauté est encore rendue plus frappante par son introduction soudaine et inattendue. Le deuxième mouvement, également en majeur (ici le mode sous-dominant d'*ut*) est un exemple parfait de développement systématique, dérivant presque entièrement des éléments de la mesure d'ouverture. Ayant caché avec élégance un Thème (ou du moins le germe d'un thème) et des Variations sous une apparence forme sonate, Mozart révèle au grand jour la technique du trio pour piano dans le mouvement final. Là encore il introduit le mode mineur, comme on pouvait s'y attendre, mais il utilise pleinement le nouveau mode en s'écartant tellement du thème qu'il a annoncé qu'on peut pardonner à l'auditeur non averti de perdre complètement de vue ce dernier.

Dans son trio pour piano suivant, Mozart s'écarte de la combinaison instrumentale habituelle - il est écrit pour piano, alto et clarinette - et par conséquent n'est pas inclus ici, bien que ce soit, dans tous les sens du terme, un chef-d'œuvre et porte l'usage du timbre dans la musique de chambre à une hauteur jamais égalée. De la

même façon que le Quatuor pour Piano en *sol* mineur de 1785 semble avoir alimenté le Trio en *sol* majeur, le Trio pour Clarinette semble avoir nourri l'ouvrage qui suivit: le Trio en *si* bémol, KV 502 (No. 4). Dès le début, ce joyau richement idiomatique du répertoire de musique de chambre respire l'émancipation. Les conventions courtoises de la Sonate à Trois baroque sont abandonnées bien loin derrière. Dans l'Allegro d'ouverture Mozart imite Haydn - et ce n'est pas la première fois: bien qu'en apparence de forme sonate 'classique', le mouvement est essentiellement monothématique (la différence entre un thème et un air étant joliment démontrée dans la section communément appelée développement). Malgré toute sa perfection comme morceau de musique de chambre, les trois mouvements rappellent fréquemment qu'à l'époque Mozart était à son apogée en tant que compositeur, et remarquable interprète, de concertos. L'éclat ensoleillé et la maîtrise aisée des deux Concertos en *si* bémol (KV 450 et 456) et du grand Concerto en *ut* majeur qui lui succéda immédiatement (KV 503) sont très présents ici aussi. Comme dans le cas des concertos le piano est *primus inter pares* - si l'on peut dire - mais sa suprématie est toujours au premier plan. Comme Alfred Einstein le remarque justement dans sa biographie critique de Mozart, l'œuvre pourrait facilement être prise pour la transcription d'un concerto, remanié dans le langage de la musique de chambre.

A supposer que le Trio en *si* bémol nous convainc totalement que la perfection est quelque chose d'absolu, qu'elle ne peut pas, par définition, être améliorée, le Trio en *mi* majeur, KV 542, que Mozart composa deux ans plus tard, bouleverse et renforce à la fois cette conviction. Bien que deux autres trios aient suivi, la progression ininterrompue, qui débute avec le *Divertissement* de Salzbourg, atteint son apogée avec cette œuvre que Mozart composa au cours du même été que ses trois dernières symphonies: la Trente-neuvième en *si* bémol, la Quarantième en *sol* mineur et celle communément appelée "Jupiter". Une telle série de chefs-d'œuvre tient ni plus ni moins du miracle et peut probablement n'être comparée qu'aux œuvres que Schubert composa dans sa dernière année. Le fait que Mozart lui-même ait reconnu pleinement la valeur de ce trio est démontré par sa décision de l'interpréter à la Cour de Dresde en 1789. L'une de ses nombreuses et remarquables particularités est son armature. Sur les quelques 625 morceaux que Mozart nous laissa à sa mort, ce trio est la seule œuvre complète en clef de *mi* (ce qui peut expliquer pourquoi, une fois qu'il s'y fixa, Mozart prit un tel plaisir de virtuose à s'en détacher: l'ouvrage contient certaines de ses modulations les plus expressives et aux tons les plus éloignés). Dans son ensemble, le Trio est une œuvre d'une gaieté contagieuse, bien qu'il y ait des moments où une ambiguïté poignante et totalement mozartienne balance de façon inquiétante entre la gaieté et une sorte de chagrin mélancolique. Il est intéressant de noter que cette

œuvre était très prisée par Chopin, dont les affinités classiques ne sont en général pas suffisamment approfondies par la majorité des interprètes.

Tant de chefs-d'œuvre prenant naissance presque simultanément sous sa plume, il n'est pas surprenant que le Trio suivant que Mozart écrit seulement trois semaines après celui en majeur ne parvienne pas, par son inspiration, à prolonger la courbe ascendante qui caractérise jusque là son approfondissement du genre. Terminé à la mi-juillet 1788, le Trio en *ut* majeur, KV 548, est au premier abord moins attirant que ses deux frères les plus proches, mais une comparaison avec ces merveilles de maîtrise en apparence facile a conduit trop d'auteurs à sous-estimer ce nouvel arrivant dans le clan. Les compositeurs, tout comme le commun des mortels, passent par de nombreux états d'âme et prétendre que cet ouvrage ne parvient pas à nous charmer comme ses prédécesseurs repose sur la supposition erronée que Mozart l'écrivit avec l'intention de plaire à tous prix. La relative austérité du morceau, purement du point de vue de l'émotion, est, selon toute vraisemblance, tout à fait intentionnelle. Cet ouvrage contient peut-être moins de délices pour ravir l'âme que les œuvres précédentes, mais il ne manque pas d'éléments pour séduire l'oreille attentive et stimuler l'esprit. Bien que cette opinion soit compréhensible et pas complètement dénuée de fondement, il semble toutefois quelque peu injuste de la part d'Einstein de considérer l'ouvrage comme "un pâle précurseur" du magnifique "Jupiter". Dans un certain sens, l'œuvre fait partie d'un *continuum*, abondant et développant des idées déjà approfondies ou simplement effleurées au début de la série. Comme dans le Trio en *sol* majeur de 1786, l'exposition de l'Allegro d'ouverture laisse peu entrevoir les surprises qui sont dévoilées dans le développement. Mozart s'écarte de la tradition (y compris celle que lui-même a créée) en écrivant cette partie centrale du mouvement presque entièrement en mineur, et introduit un nouveau thème, d'une harmonie ambiguë, qui disparaît ensuite, en apparence pour de bon, avant de réapparaître dans la coda (procédé qui s'inspire peut-être quelque peu du Finale de ce même Trio en *sol* majeur, où les éléments incroyablement nouveaux (ou en apparence nouveaux) de la variation sur le mode mineur reviennent de la même façon à la fin). Même Einstein est forcé d'admettre que l'Andante cantabile en *fa* majeur, qui vient ensuite, est "extraordinairement émouvant". Il montre également l'ingéniosité de Mozart dans tout son éclat par son exploitation des textures instrumentales et donne au violoncelle, qui était autrefois relégué à un état si inférieur, son premier grand solo avec accompagnement (devançant par là les Sonates op. 5 de Beethoven de presque une décennie). Le Rondo final rappelle le Trio en *sol* majeur (mais pas seulement cela) par sa cohésion étonnamment systématique. Les péripéties, que rencontrent ne seraient-ce que les éléments de la première mesure, devraient divertir les oreilles

exercées pendant une éternité, affiner celles qui ne sont pas encore averties et procurer des résultats positifs et divertissants.

Pour ce qui concerne le Trio en sol majeur, KV 564 - la dernière œuvre de ce cycle - peu de musiciens ou de mélomanes peuvent honnêtement déclarer qu'ils n'éprouvent pas un certain sentiment de déception vis-à-vis de cet ouvrage. L'œuvre n'est certainement pas dépourvue de charmes et l'écriture pour piano est aussi ingénieuse et idiomatique que d'habitude, mais pour ce qui est de la texture et de l'intégrité du discours elle marque tant soit peu une régression dans l'enfance de ce moyen d'expression. Comme dans la plupart des premiers trios pour piano (de Mozart et d'autres compositeurs) les cordes jouent un rôle quasi insignifiant dans l'étude des idées musicales et dans la plupart des cas pourraient être laissées de côté sans faire grande violence à l'ouvrage dans son ensemble. De fait, selon Einstein, ce morceau fut conçu à l'origine comme sonate pour piano solo et il vaudrait mieux la rétablir dans cette forme. Le cœur de l'ouvrage est le mouvement central - Thème et Variations - et même si le Finale est un piteux adieu au trio pour piano tel qu'il fut pratiqué par son premier grand maître, il possède du moins une bonne humeur sincère et des manières impeccables (encore que le violoncelle, de nouveau relégué à un état inférieur, pourrait contester cette dernière affirmation).

© 1987 Jeremy Siepmann. Traduction: Jacqueline Chnéour

La formation du **Trio Borodine** remonte à 1976 - date à laquelle les trois membres émigrèrent d'Union Soviétique; depuis il a acquis la réputation d'être l'un des meilleurs trios avec piano de notre époque; il s'est produit dans toutes les grandes villes d'Europe et d'Amérique et a également effectué une tournée d'Australasie. De l'avis de tous, pour ses débuts sur la scène britannique, [qui ont eu lieu au Wigmore Hall en juillet 1978], il a remporté un succès éclatant' (*Daily Telegraph*). Le Trio Borodine s'est également produit entre autres aux Festivals de Bath, Malvern et Boston.

Rostislav Dubinsky fut le fondateur et premier violon du légendaire Quatuor Borodine pendant trente ans. Il fit la connaissance de Luba Edlina - qui devait par la suite devenir son épouse - au Conservatoire de Moscou, où ils faisaient tous les deux leurs études. Luba est surtout connue pour ses nombreux et remarquables concerts et enregistrements en tant que pianiste du Quatuor Borodine. Les Dubinsky vivent à présent aux USA, où ils enseignent tous les deux à l'une des écoles de musique les plus prestigieuses d'Amérique - celle de l'Université d'Indiana.

Le violoncelliste Yuli Turovsky fit également ses études au Conservatoire de Moscou; il remporta le Troisième Concours Soviétique de Violoncelle et le Vingt-deuxième Concours International du Printemps de Prague en 1970. Les nombreux concerts qu'il donna en tant que soliste de l'Orchestre de Chambre de Moscou le rendirent célèbre avant qu'il émigre à Montréal, où il enseigne actuellement au Conservatoire de Musique. Il est le fondateur, directeur artistique et chef d'orchestre de l'Orchestre de Chambre canadien I Musici de Montréal.

Les enregistrements effectués par le Trio Borodine pour la marque Chandos comprennent des Trios pour Piano de Bax, Beethoven, Brahms, Bridge, Dvořák, Mendelssohn, Rachmaninov, Ravel, Schubert, Shostakovitch, Smetana et Tchaïkovsky, ainsi que de nombreux autres morceaux de musique de chambre.

RACHMANINOV: The 3 Piano Trios
CHAN 8341 CD ABRD / ABRD 12 3 4 5 6

SCHUBERT: Piano Trios
CHAN 8338 CD ABRD / ABRD 12 3 4 5 6

SCHUBERT: Piano Trios
CHAN 8338 CD ABRD / ABRD 12 3 4 5 6

SCHUBERT: Piano Trios
CHAN 8338 CD ABRD / ABRD 12 3 4 5 6

SCHUBERT: Piano Trios
CHAN 8338 CD ABRD / ABRD 12 3 4 5 6

SCHUBERT: Piano Trios
CHAN 8338 CD ABRD / ABRD 12 3 4 5 6

SCHUBERT: Piano Trios
CHAN 8338 CD ABRD / ABRD 12 3 4 5 6

SCHUBERT: Piano Trios
CHAN 8338 CD ABRD / ABRD 12 3 4 5 6

- A Chandos Digital Recording
- Recording Producer Brian Coates
- Sound Engineer Ralph Coates
- Recorded at The Kingsway Studio in July 1980
- Front Cover Photo: Dariusz Nowakowski
- Sleeve Design: Jane Embley / Nick Isaac
- Art Director: Vicky Langdale



- **A Chandos Digital Recording**
- Recording Producer: Brian Couzens
- Sound Engineer: Ralph Couzens • Assistant Engineer: Philip Couzens
- Recorded at The Maltings, Snape, in July 1986
- Front Cover Photo: *Salzburg from Monchsberg*, by Derek Forss
- Sleeve Design: Jane Embley / Nick Theato
- Art Direction: Vicky Langdale

The Borodin Trio on Chandos

ARENSKY: Piano Trio No. 1 in D minor

GLINKA: Piano Trio in D minor

CHAN 8477 CD, ABRD / ABTD 1188 LP & MC

BAX: Piano Trio in B flat

BRIDGE: Piano Trio No. 2

CHAN 8495 CD, ABRD / ABTD 1205 LP & MC

BEETHOVEN: Ten Piano Trios

CHAN 8352-5 CD, DBRD / DBTD 4004 LP & MC

BRAHMS: The Three Piano Trios

CHAN 8334-5 CD, DBRD / DBTD 2005 LP & MC

DEBUSSY: Violin Sonata and Cello Sonata

RAVEL: Piano Trio in A minor

CHAN 8458 CD, ABRD / ABTD 1170 LP & MC

DVOŘÁK: Piano Trio No. 3 Op. 65

CHAN 8320 CD, ABRD / ABTD 1107 LP & MC

DVOŘÁK: Piano Trio No. 4 in E minor 'Dumky'

SMETANA: Piano Trio in G minor Op. 15

CHAN 8445 CD, ABRD / ABTD 1157 LP & MC

MENDELSSOHN: Piano Trios 1 & 2

CHAN 8404 CD, ABRD / ABTD 1141 LP & MC

RACHMANINOV: The 2 'Elegiac' Piano Trios

CHAN 8341 CD, ABRD / ABTD 1101 LP & MC

SCHUBERT: Piano Trio in B flat Op. 99

CHAN 8308 CD, ABRD / ABTD 1064 LP & MC

SCHUBERT: Piano Trio in E flat Op. 100

CHAN 8324 CD, ABRD / ABTD 1045 LP & MC

SHOSTAKOVICH: Piano Quintet & Piano Trio No. 2

CHAN 8342 CD, ABRD / ABTD 1088 LP & MC

Chandos**CHAN 8536/7**
2-disc set**WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)**
SIX TRIOS FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO*Sechs Trios für Klavier, Violine und Cello*
Six Trios pour Piano, Violon et Violoncelle

5 014682 853620

DISC ONE**Divertimento (Trio No. 1) in B flat major**
(in B-Dur; en Si bémol) KV 254

- 1 I - Allegro Assai (6:44)
- 2 II - Adagio (5:42)
- 3 III - Rondo (6:40)

Trio No. 6 in C major *(in C-Dur; en Ut majeur) KV 548*

- 4 I - Allegro (7:39)
- 5 II - Andante Cantabile (6:52)
- 6 III - Allegro (4:46)

Trio No. 2 in G major *(in G-Dur; en Sol majeur) KV 496*

- 7 I - Allegro (8:45)
- 8 II - Andante (8:49)
- 9 III - Allegretto (10:00)

TT = 66:39

DISC TWO**Trio No. 5 in E major** *(in E-Dur; en Mi majeur) KV 542*

- 1 I - Allegro (7:40)
- 2 II - Andante grazioso (5:51)
- 3 III - Allegro (6:33)

Trio No. 7 in G major *(in G-Dur; en Sol majeur) KV 564*

- 4 I - Allegro (5:09)
- 5 II - Andante (7:18)
- 6 III - Allegretto (6:10)

Trio No. 4 in B flat major *(in B-Dur; en Si bémol) KV 502*

- 7 I - Allegro (8:57)
- 8 II - Larghetto (9:47)
- 9 III - Allegretto (6:33)

TT = 64:25

DDD

THE BORODIN TRIO**Luba Edlina piano; Rostislav Dubinsky violin; Yuli Turovsky cello**© 1987 Chandos Records Ltd. © 1987 Chandos Records Ltd.
Printed in West Germany/Imprimé en Allemagne**CHANDOS RECORDS LTD, COLCHESTER, ENGLAND**