



CHAN 9871(2)

BORODIN QUARTET
with
Genrikh Talalyan & Mstislav Rostropovich



AKG

Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

COMPACT DISC ONE

- 1 **String Quartet Movement in B flat major (1865)** 12:43
in B-Dur · si bémol majeur
Adagio misterioso – Allegro con moto

String Quartet No. 1, Op. 11 27:30
in D major · D-Dur · ré majeur

- 2 I Moderato e semplice 10:23
3 II Andante cantabile 6:34
4 III Scherzo. Allegro non tanto e con fuoco 3:42
5 IV Finale. Allegro giusto 6:43

String Quartet No. 2, Op. 22 35:12
in F major · F-Dur · fa majeur

- 6 I Adagio – Moderato assai 11:36
7 II Scherzo. Allegro giusto 5:22
8 III Andante ma non tanto 12:21
9 IV Finale. Allegro con moto 5:47

TT 75:39

COMPACT DISC TWO

String Quartet No. 3, Op. 30 35:47
in E flat minor · es-Moll · mi bémol mineur

- 1 I Andante sostenuto – Allegro moderato 15:34
2 II Allegretto vivo e scherzando 3:37
3 III Andante funebre e doloroso ma con moto 10:58
4 IV Finale. Allegro non troppo e risoluto 5:28

Souvenir de Florence, Op. 70*

34:02

Sextet for two violins, two violas and two cellos
in D minor · d-Moll · ré mineur

- | | | | |
|---|-----|-----------------------------|-------|
| 5 | I | Allegro con spirito | 10:09 |
| 6 | II | Adagio cantabile e con moto | 10:29 |
| 7 | III | Allegretto moderato | 6:16 |
| 8 | IV | Allegro vivace | 6:58 |

TT 69:56

Borodin Quartet

Rostislav Dubinsky · Yaroslav Alexandrov violins

Dmitry Shebalin viola

Valentin Berlinsky cello

with

Genrikh Talalyan second viola*

Mstislav Rostropovich second cello*

Tchaikovsky: Complete String Quartets etc.

While Tchaikovsky's three full-scale string quartets span a short, if fruitful, period of his creative life, the two other works on this disc significantly extend the compositional time-span. The early quartet movement helped to give the twenty-five-year-old student at the St Petersburg Conservatory the confident knowledge that there was 'no other road for me now but *music*'; while the *Souvenir de Florence* dates from 1890, three years before his untimely death and four years after a chamber music concert featuring the Second Quartet furnished him with 'the pride of an artist who has won general recognition in his own lifetime'.

So much for the unremitting myth of the neurotic outsider. As for the other cliché of the subjective, westernised composer always at odds with the nationalist-minded circle of truly Russian composers, it is overturned by the high proportion of folksong in these works, beginning with the **String Quartet Movement in B flat major** of 1865. It now seems likely that there are two native tunes here, the free-flowing, narrow-intervalled melody of the introduction as

well as the cheerful specimen of the *Allegro con moto* which used to hog the critical limelight; both are also heard, in reverse order but with the *Allegro* tune in the same B flat major key, in Tchaikovsky's official Op. 1 No. 1, the piano-solo *Scherzo à la russe* of 1867.

The livelier folksong is not strictly Russian, as Tchaikovsky noted it down on his sister Sasha's estate of Kamenka in the Ukraine. He confessed himself disappointed by the Ukrainian strain of spontaneous invention, but it was to serve him famously well when six years later, in 1871, he completed his first four-movement string quartet, the **String Quartet No. 1 in D major, Op. 11**. The melody in question, 'Vanya sat on the sofa', had already gone into the second of his two sets of folksongs arranged for piano duet; now he allowed its opening simplicity to be extended in stately classical style with Mozartian turns of phrase, joining the classical and national traditions effortlessly together in this *Andante cantabile*, the quartet's second movement. It was to become the smash hit of Tchaikovsky's

chamber compositions, appearing in numerous arrangements including the composer's own for cello and orchestra, and Tolstoy was the most famous of many subsequent listeners reduced to tears by it, as Tchaikovsky proudly noted. The other movements of this equable work, the first Russian string quartet of note, evoke the spirit of Viennese classicism, beginning with the simple harmonies and syncopated rhythms of the very Schubertian opening, running through to the *Death and the Maiden*-ish Scherzo and ending with the more personal grace and gaiety that infuses the bucolic Finale.

Yet the characteristic fulsomeness of Tchaikovsky's heart-on-sleeve emotionalism was not to be held in check for long. It surfaced in the **String Quartet No. 2 in F major, Op. 22** of 1874 which, Tchaikovsky assured his brother Modest, flowed from his pen more 'simply and easily' than any other; and long after its composition he continued to give it pride of place among his works alongside *Eugene Onegin* and the Fourth Symphony. One can assume that, just as his operas developed from a fascination with a key scene, his quartets grew around their slow movements; for the greatest contrast in the first two

quartets lies in their utterly different but equally inspired slow movements.

This *Andante ma non tanto* begins with a mid-air cry from the heart before a pathetic melody arches its insistent dotted-rhythm phrases in a manner that might be repetitive were it not for Tchaikovsky's sensitive elaborations each time the theme recurs – marvellously alert as they are to the possibilities of the quartet medium – and his strategic placing of major-key consolations. Comparable in its intensity is the chromatic yearning of the first movement's *Adagio* introduction; and if the invention of the movement proper is less memorable, its constant evasion of the F major tonality pays off when it does finally come to rest there in the coda. That hard-won serenity also offers a persuasive rationale for the sanity of the Finale, embracing a brief fugue of the kind that Tchaikovsky commentators tend to treat with disdain, but which moves along in the spirit of a Bach gigue before a big peroration and the frenetic final bars.

Tchaikovsky was to perfect his preference for wholesome classical finales at the end of his **String Quartet No. 3 in E flat minor, Op. 30** of 1876, his last – a conscious and irreproachable decision, if somewhat surprising in its particular elegiac context.

For this was a memorial to the recently deceased violinist who had played in the premieres of the earlier quartets, Ferdinand Laub. In another heart-and-soul slow movement Tchaikovsky balanced the formality of rhythmic funeral march and an unearthly string transcription of orthodox chanting – a signpost, surely, for Shostakovich's late quartets – with another grieving, songful expression of personal loss. Here was reason to weep – as many did, Tchaikovsky noted, at the first performance – while elsewhere in the quartet there was more restrained commemoration of Laub's skills. In the first movement another slow introduction, marked *Andante sostenuto*, features a *cantabile* melody for the first violin, the part Laub would have taken, a minor-key precursor of the famous *Andante cantabile* in the Fifth Symphony and its lesser-known offshoot in the second act of *The Sleeping Beauty*. Its accompaniment, but not the theme itself, returns to give the only pause for thought just before the quartet's lively conclusion. The first movement as a whole is Tchaikovsky's most ambitious structure in the three quartets – not only does the *cantabile* theme frame the argument, but the adroit manoeuvres of the *Allegro moderato* effortlessly embrace a new lyric

visitor between the recapitulation of the first and second subjects, while the deftness of the balletic fantasy scherzo has a sureness of timing matched only by the Finale.

One more commemoration in chamber music followed, in 1881: the colossal and original Piano Trio 'to the memory of a great artist', Tchaikovsky's friend and mentor Nikolai Rubinstein. When Tchaikovsky made his final return to the realm of solo strings, he needed to provide only a pleasing and tuneful tribute to the St Petersburg Chamber Music Society. He had been owing the Society a work since his honorary appointment in 1886, but he did not fulfil his pleasant obligation until the middle of 1890 when he had put the final touches to the opera *The Queen of Spades*, a very Russian product of the previous winter in Italy.

Very little of the southern sunshine and warmth implicit in the title of the D minor string sextet **Souvenir de Florence, Op. 70** is borne out in the music. The third and fourth movements inhale a bracing northern air – albeit an interesting one, for the reiterated staccato notes of the scherzo's main theme and the first subject of the finale suggest the neighbouring folklore of Sibelius, just beginning to make a name for himself at the

time of the sextet's composition. If there is a 'Souvenir de Florence' to be found here, it might lie in the sustained exuberance of the first movement, where Tchaikovsky managed to throw aside his doubts about the expanded ensemble and pull out all the vocal stops, powering the argument across a large span with new-found confidence of rhythm and polyphony; and in the sentimental songs of the *Adagio cantabile e con moto*. The path from classical objectivity to a more fulsome self-expression is most vividly laid out in the three quartets; but the suite-like *Souvenir de Florence* makes a vivacious postscript, reinforcing the critic Laroche's comment that Tchaikovsky should be remembered as much for his 'gentle, happy music' as for an all-too familiar vein of suffering.

© 2000 David Nice

A personal note by Luba Dubinsky

The Borodin Quartet (Rostislav Dubinsky, Yaroslav Alexandrov, Dmitry Shebalin and Valentin Berlinsky) toured extensively all over the world and played 3000 concerts. The famous *New York Times* critic Harold Schonberg wrote: 'Their playing is exquisite: unbelievable perfection of intonation and ensemble, sound diversity – all these are rare

qualities even among the best quartets of our time'. Indeed, it was a new type of quartet playing, which was followed later by many quartets all over the world. The combination of an incredible precision in all technical aspects and an incredible freedom – an almost improvisational approach in building a solid, musical construction – would be the main characteristics of this style.

© 2000 Luba Dubinsky

For many years the **Borodin Quartet** has occupied a position in the front rank of Russian string quartets. From 1953 until 1974 its personnel remained unchanged. These four musicians, each a master in his field, achieved world recognition within a short time. They had come from very different regions of the Soviet Union to study music at the Moscow Conservatory. Showing an exceptional talent at an early age, Rostislav Dubinsky, the first violinist, was brought by his parents from Kiev to study under the renowned Yampolsky. Yaroslav Alexandrov, who came from Leningrad, became a student of David Oistrakh. Dmitry Shebalin and Valentin Berlinsky came from different parts of Siberia. Originally known as the Moscow Philharmonic Quartet, the

ensemble was formed in 1945 by Rostislav Dubinsky with Valentin Berlinsky and two other musicians. Yaroslav Alexandrov joined the Quartet in 1952 and Dmitry Shebalin in 1953. Renamed the Borodin Quartet in 1955, the group embarked upon an international career that took it throughout Europe and America. It made famous appearances at the festivals of Edinburgh and Salzburg, and the European press was unanimous in its praise of the Quartet's performances. The *Süddeutsche Zeitung*, reviewing one performance, described the 'four remarkable young gentlemen, looking

slim, even almost decadent, very intelligent and peering into the audience not without a touch of arrogance – brilliant Oxford scholars could not have looked more refined... The performance resembled very nearly a revelation. The young Russians did not aim at drill, perfection or high polish. In fact, they hardly glanced at one another while playing. After a few seconds of concentration each of the four artists submerged himself dreamily in his part with the sole purpose of playing as beautifully and with as much emotion and depth as possible'.

Tschaikowski: Streichquartette usw.

Während die drei groß angelegten Streichquartette Tschaikowskis im Verlauf einer kurzen, aber fruchtbaren Phase seines kreativen Lebens komponiert wurden, erweitern die beiden anderen Werke dieses Programms den Kompositionszeitraum, um den es hier geht, um ein erhebliches Maß: Der frühe Quartettsatz trug dazu bei, dem fünfundzwanzigjährigen Studenten am St. Petersburger Konservatorium die Gewißheit zu geben, daß es für ihn nun keinen anderen Weg mehr gab als den der Musik. *Souvenir de Florence* entstand 1890, drei Jahre vor seinem verfrühten Tod und vier Jahre nachdem ihn ein Kammermusikonzert, bei dem das Zweite Quartett aufgeführt wurde, mit dem Stolz eines Künstlers erfüllte, der zu Lebzeiten allgemeine Anerkennung errungen hat.

Soweit der beharrliche Mythos vom neurotischen Außenseiter. Das andere Klischee vom subjektiven, verwestlichten Komponisten und seinem ewigen Widerstreit mit dem nationalistisch denkenden Kreis wahrhaft russischer Komponisten wird durch den hohen Anteil an Volksweisen in diesen Werken widerlegt – angefangen mit dem

einen Satz des **Streichquartetts in B-Dur** von 1865. Höchstwahrscheinlich sind hier zwei heimatliche Weisen enthalten, die ungehindert fließende, durch enge Intervalle gekennzeichnete Melodie der Introduction und das fröhliche Exemplar aus dem *Allegro con moto*, das die Kritik so sehr beschäftigt hat. Beide sind noch einmal in umgekehrter Reihenfolge, doch mit der *Allegro*-Melodie in der gleichen Tonart B-Dur zu hören: in Tschaikowskis offiziellem Opus 1 Nr. 1, dem 1867 entstandenen *Scherzo à la russe* für Soloklavier.

Die beschwingtere Volksweise ist streng genommen keine russische, da Tschaikowski sie auf dem Gut Kamenka seiner Schwester Sascha in der Ukraine niedergeschrieben hat. Er bekannte damals, daß er von der ukrainischen Neigung zu spontaner Erfindung enttäuscht sei, doch gerade sie sollte ihm noch gute Dienste leisten, als er sechs Jahre später im Jahr 1871 sein erstes viersätziges Streichquartett fertigstellte, das **Streichquartett Nr. 1 in D-Dur op. 11**. "Wanja saß auf dem Sofa", die Melodie, von der hier die Rede ist, war bereits in die zweite

seiner beiden Volksliedsammlungen für Klavierduett eingegangen; nun ließ er ihre anfängliche Schlichtheit in gemessen klassischem Stil mit Mozartschen Wendungen ausufern und verknüpfte in diesem *Andante cantabile*, dem zweiten Satz des Quartetts, mühelos die klassische mit der nationalistischen Tradition. Das Stück wurde der größte Erfolg unter den Kammermusikwerken Tschaikowskis und erschien in zahlreichen Arrangements, darunter auch die eigene Bearbeitung des Komponisten für Cello und Orchester, und Tolstoi war, wie Tschaikowski stolz vermerkt hat, der berühmteste der vielen Hörer, die davon zu Tränen gerührt wurden. Die übrigen Sätze des ausgewogenen Werks, des ersten russischen Streichquartetts von Rang, beschwören den Geist der Wiener Klassik herauf, angefangen mit den einfachen Harmonien und synkopierten Rhythmen der stark an Schubert orientierten Eröffnung, über das Scherzo im Stil von *Der Tod und das Mädchen* bis hin zur eher persönlichen Anmut und Heiterkeit, die das bukolische Finale durchdringt.

Doch der typische Überschwang der unverhohlenen Gefühlsbetontheit Tschaikowskis ließ sich nicht lange im Zaum halten. Er trat im **Streichquartett Nr. 2 in**

F-Dur op. 22 aus dem Jahr 1874 an die Oberfläche, das ihm, so Tschaikowski gegenüber seinem Bruder Modest, einfacher und leichter aus der Feder floß als jedes andere; und noch lange nachdem er es komponiert hatte, räumte er ihm neben *Eugen Onegin* und der Vierten Sinfonie den höchsten Rang unter seinen Werken ein. Man kann davon ausgehen, daß Tschaikowskis Quartette (so wie seine Opern sich aus der Faszination für eine Schlüsselszene entwickelten) um ihre langsamen Sätze heranwuchsen, denn der größte Kontrast zwischen den ersten beiden Quartetten ergibt sich aus eben diesen gänzlich verschiedenen, aber gleichermaßen genialen langsamen Sätzen.

Das *Andante ma non tanto* dieses Quartetts beginnt mit einem unvermittelten Aufschrei aus tiefstem Herzen, ehe eine pathetische Melodie ihre beharrlich punktierten Phrasen bogenförmig entfaltet; sie tut dies auf eine Art, die ohne Tschaikowskis feinfühliges Durchführen (der Möglichkeiten des Quartettmediums wundersam gewahr) bei jedem neuerlichen Auftreten des Themas und seine strategische Anordnung tröstlicher Durpassagen eintönig wirken könnte. Von der Eindringlichkeit her vergleichbar ist das chromatische Sehnen der *Adagio*-

Introduktion zum ersten Satz; und wenn auch die Ideen des eigentlichen Satzes weniger unvergeßlich sind, macht sich sein ständiges Ausweichen vor der Tonalität F-Dur doch bezahlt, wenn er in der Coda endlich darin zur Ruhe kommt. Die schwer errungene Ruhe bietet außerdem ein überzeugende Grundlage für den vernunftbetonten Charakter des Finales; es enthält eine kurze Fuge jener Sorte, die Tschairowskis Kritiker mit Verachtung zu strafen pflegen, die jedoch im Geiste einer Bachschen Gigue dahinschreitet, ehe eine große Schlußformel und die frenetischen letzten Takte erklingen.

Seine Vorliebe für erbauliche klassische Finalsätze sollte Tschairowski am Ende seines **Streichquartetts Nr. 3 in es-Moll op. 30** aus dem Jahr 1876 vervollkommen, das sein letztes war – eine bewußte und unwiderrufliche Entscheidung, die in ihrem besonderen elegischen Kontext allerdings ein wenig überraschend ist. Denn hier geht es um das Andenken des kurz zuvor verstorbenen Violinisten Ferdinand Laub, der die Uraufführung der früheren Quartette gegeben hatte. Tschairowski legt einen weiteren von Herzen kommenden Satz vor, in dem er das Gleichgewicht herstellt zwischen der Förmlichkeit eines

rhythmischen Trauermarschs und einer gespenstischen Streicherbearbeitung orthodoxen Kirchengesangs – mit Sicherheit ein Wegweiser für Schostakowitschs späte Quartette – und andererseits dem kummervoll melodischen Ausdruck persönlicher Trauer. Hier gab es allen Grund, zu weinen – wie es Tschairowski zufolge bei der Uraufführung viele taten –, während anderswo im Quartett in zurückhaltender Form an Laubs Fähigkeiten gedacht wird. In der langsamen Introduktion zum ersten Satz mit der Bezeichnung *Andante sostenuto* kommt eine *Cantabile*-Melodie für die erste Geige vor, den Part, den Laub übernommen hätte; sie ist eine in Moll gehaltene Vorläuferin des bekannten *Andante cantabile* der Fünften Sinfonie und ihres weniger bekannten Ablegers im zweiten Akt von *Dornröschen*. Die Begleitung (nicht jedoch das Thema selbst) kehrt zurück, um die einzige Denkpause direkt vor dem lebhaften Schluß des Quartetts zu bieten. Der erste Satz insgesamt ist das anspruchsvollste Konstrukt, das Tschairowski in den drei Quartetten geschaffen hat – nicht nur rahmt das *Cantabile*-Thema den Diskurs ein, sondern die gewandten Manöver des *Allegro moderato* nehmen zwischen der Reprise des ersten und der des zweiten Themas auch

mühe los einen neuen lyrischen Gast auf – während der geschickte Aufbau des Scherzos im Stil einer Ballettfantasie ein sicheres Gespür für die zeitliche Abfolge beweist, mit der es nur das Finale aufnehmen kann.

Im Jahre 1881 folgte ein weiteres kammermusikalisches Gedenkstück: das kolossale, höchst originelle Klaviertrio “zum Andenken an einen großen Künstler”, Tschairowskis Freund und Mentor Nikolai Rubinstein. Als Tschairowski sich zum letzten Mal dem Gebiet des Streichersolos zuwandte, brauchte er lediglich eine erfreuliche und melodische Huldigung des St. Petersburger Kammermusikvereins abzuliefern. Er war dem Verein seit seiner Aufnahme als Ehrenmitglied im Jahr 1886 ein Werk schuldig, entledigte sich dieser angenehmen Verpflichtung jedoch erst Mitte des Jahres 1890, nachdem er letzte Hand an die Oper *La Dame de Pique* gelegt hatte, ein ausgesprochen russisches Werk, entstanden im vorangegangenen Winter in Italien.

Nur wenig vom südlichen Sonnenschein und der Wärme, die der Titel des Streichsextetts in d-Moll **Souvenir de Florence op. 70** nahelegt, wird durch die Musik bestätigt. Der dritte und vierte Satz atmen eine frische nördliche Brise – die allerdings von Interesse ist, da die

wiederholten Staccatotöne des Hauptthemas im Scherzo und das erste Thema des Finales die benachbarte Volksmusik von Sibelius anklingen lassen, der um die Zeit der Komposition des Sextetts gerade anfang, sich einen Namen zu machen. Wenn hier ein “Souvenir de Florence” zu finden ist, dann in der nicht nachlassenden Überschwenglichkeit des ersten Satzes, in dem es Tschairowski gelungen ist, seine Bedenken bezüglich des erweiterten Ensembles außer Acht zu lassen und alle sanglichen Register zu ziehen, um mit neuem rhythmischem und polyphonem Selbstvertrauen den Diskurs über eine weite Strecke voranzutreiben, und in der sentimentalsten Sänglichkeit des *Adagio cantabile e con moto*. Der Weg von klassischer Objektivität zum eher gemütsbetonten Ausdruck der eigenen Persönlichkeit wird in den drei Quartetten höchst anschaulich vor Augen geführt, aber das einer Suite ähnliche *Souvenir de Florence* ergibt ein lebhaftes Postskriptum und bekräftigt den Kommentar des Kritikers Laroche, wonach Tschairowski ebenso durch seine sanfte, heitere Musik wie durch den allzu vertrauten Hang zum Leidvollen in Erinnerung bleiben sollte.

© 2000 David Nice

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Persönliche Anmerkung von Luba Dubinski

Das Borodin-Quartett (Rostislaw Dubinski, Jaroslaw Alexandrow, Dmitri Schebalin und Valentin Berlinski) musizierte in aller Welt und gab 3000 Konzerte. Harold Schonberg, der berühmte Kritiker der *New York Times*, schrieb: "Ein exquisites Spiel, unglaubliche Perfektion in Intonation und Ensemble, klangliche Vielfalt – all dies sind seltene Qualitäten selbst unter den besten Quartetten unserer Zeit." Wie wahr. Hier präsentierte sich das Quartettspiel nach neuen Maßstäben, die später weltweit von vielen anderen Quartetten übernommen wurde. Die Kombination einer in jeder technischen Hinsicht unglaublichen Präzision mit unglaublicher Freiheit – ein fast improvisatorischer Ansatz zum Aufbau eines soliden musikalischen Gebildes – sollte sich als Hauptmerkmal dieses Stils erweisen.

© 2000 Luba Dubinski

Übersetzung: Andreas Klatt

Das **Borodin-Quartett** gilt seit vielen Jahren als eines der führenden Streichquartette Russlands. Die vier Musiker, die von 1953 bis 1974 in unveränderten Besetzung spielten, waren alle Meister ihres Fachs und erlangten innerhalb weniger Jahre Weltruhm.

Sie waren aus verschiedensten Gegenden der damaligen Sowjetunion nach Moskau gekommen, um am Konservatorium der Hauptstadt zu studieren. Rostislaw Dubinski, der Primarius, hatte schon als Kind ein so erstaunliches Talent gezeigt, dass seine Eltern mit ihm Kiew verließen, um ihm ein Studium bei dem berühmten Yampolski zu ermöglichen. Der Leningrader Jaroslaw Alexandrow wurde Schüler bei David Oistrach. Dmitri Schebalin und Valentin Berlinski stammten aus verschiedenen Teilen Sibiriens. Gegründet wurde das Ensemble 1945 von Dubinski, Berlinski und zwei anderen zunächst als Quartett der Moskauer Philharmoniker. 1952 stieß Alexandrow hinzu, 1953 Schebalin. Unter dem neuen Namen Borodin-Quartett begann die Gruppe 1955 eine internationale Karriere, die durch Europa und Amerika führte. Auftritte bei den Festspielen von Edinburgh und Salzburg begeisterten das Publikum, und die europäische Presse war einstimmig in ihrem Lob. So schrieb die *Süddeutsche Zeitung* nach einem Konzert über die "vier bemerkenswerten jungen Herren, die schlank, ja fast dekadent wirken, sehr intelligent und nicht ohne Hochmut ins Publikum blicken – brillante Oxford-Gelehrte könnten kaum feinsinniger

aussehen... Die Darbietung glich beinahe einer Offenbarung. Die jungen Russen legten es nämlich nicht auf Drill, Perfektion, Hochglanz an. Ja, sie schauten sich beim Spielen kaum an; nach knappen

Konzentrationssekunden versank jeder der vier Künstler träumerisch in seinen Part, mit dem einzigen Bestreben, so schön, gefühlvoll und tiefgründig wie nur möglich zu spielen."

Tchaïkovski: Intégrale des Quatuors à cordes etc.

Si les trois grands quatuors à cordes de Tchaïkovski correspondent à une période brève, sinon fructueuse, de sa vie créatrice, les deux autres œuvres du présent enregistrement étendent de façon significative la durée compositionnelle. Le mouvement pour quatuor de jeunesse aida l'étudiant du Conservatoire de Saint-Pétersbourg à acquérir l'assurance qu'il n'y avait "pas d'autre chemin pour [lui] que celui de la *musique*"; en revanche, le *Souvenir de Florence* de 1890, soit trois ans avant sa mort prématurée et quatre ans après un concert de musique de chambre comportant son Deuxième Quatuor à cordes, lui apporta "la fierté d'un artiste qui a gagné la reconnaissance générale de son vivant".

Voilà qui est dit pour le mythe persistant du musicien soi-disant en marge et névrosé. Quant à l'autre cliché, qui fait de lui un compositeur subjectif et occidentalisé en constant désaccord avec le cercle, d'esprit nationaliste, des compositeurs véritablement russes, il se voit contredit par le grand nombre de mélodies folkloriques que l'on rencontre dans ces œuvres – à commencer

par le **Mouvement pour quatuor à cordes en si bémol majeur** de 1865. Il apparaît aujourd'hui très probable que celui-ci contienne deux airs russes, à savoir la mélodie fluide aux petits intervalles de l'introduction, et l'air joyeux de l'*Allegro con moto* qui, autrefois, monopolisait la vedette auprès des critiques; on les entend également, en ordre inverse, mais avec la mélodie de l'*allegro* dans la même tonalité de si bémol majeur, dans le *Scherzo à la russe* pour piano de 1867, l'officiel op. 1 no 1 de Tchaïkovski.

L'air folklorique plus enjoué n'est pas russe à proprement parler, car Tchaïkovski le nota lors d'un séjour passé dans le domaine de sa sœur Sasha à Kamenka en Ukraine. Il avoua lui-même avoir été déçu par l'invention ukrainienne spontanée, mais elle devait lui servir avec succès quand, six ans plus tard, en 1871, il termina son premier quatuor à cordes en quatre mouvements, le **Quatuor à cordes no 1 en ré majeur, op. 11**. L'air en question, "Vanya s'assit sur le divan", se trouvait déjà dans le second de ses deux recueils de mélodies folkloriques arrangées pour piano à quatre mains; dans le quatuor, il développa la

simplicité de son début en un style classique imposant avec des tournures de phrases mozartiennes, réunissant sans effort les traditions classiques et nationales dans l'*Andante cantabile*, le deuxième mouvement du quatuor. Celui-ci devint le morceau de musique de chambre le plus populaire de Tchaïkovski, apparaissant dans de nombreux arrangements, y compris un arrangement par le compositeur lui-même pour violoncelle et orchestre. Tolstoï fut, par la suite, comme le nota Tchaïkovski avec fierté, le plus célèbre parmi les nombreux auditeurs à avoir été touchés aux larmes par ce morceau. Les autres mouvements de cette œuvre égale, le premier quatuor à cordes russe d'importance, évoquent l'esprit du classicisme viennois, commençant par les harmonies simples et les rythmes syncopés du début très schubertien, traversant le *Scherzo* proche de l'esprit de celui de *La Jeune Fille et la Mort*, et concluant par la grâce et la gaieté plus personnelles qui animent le bucolique Finale.

Cependant, les débordements caractéristiques de l'émotivité extravertie de Tchaïkovski ne devaient pas rester longtemps sous tutelle. Ils réapparurent dans le **Quatuor à cordes no 2 en fa majeur, op. 22** de 1874; Tchaïkovski affirma à son frère que l'œuvre coula de sa plume plus "simplement et

facilement" qu'aucune autre; et longtemps après sa composition, il continua à lui donner une place d'honneur parmi ses œuvres aux côtés d'*Eugène Onéguine* et de la Quatrième Symphonie. On peut supposer que, de la même manière, ses opéras se développent à partir de la fascination exercée par une scène-clé, ses quatuors grandissent autour de leurs mouvements lents; car le plus grand contraste dans les deux premiers quatuors à cordes réside dans leurs mouvements lents totalement différents, mais d'une inspiration égale.

Cet *Andante ma non tanto* commence par un cri du cœur en suspens avant qu'une mélodie pathétique n'infléchisse ses phrases insistantes en rythmes pointés d'une manière qui pourrait être répétitive s'il ne s'agissait des élaborations délicates de Tchaïkovski à chacune des réapparitions du thème – merveilleusement enrichies comme elles le sont des possibilités offertes par le genre du quatuor – et sa manière stratégique de placer ses consolations dans le ton majeur. Comparable par son intensité est la nostalgie chromatique de l'*Adagio* introduisant le premier mouvement; et si l'invention du mouvement proprement dit est moins remarquable, son évansion constante de la tonalité de fa majeur produit son plein effet

quand il finit par s'y installer pendant la coda. Cette sérénité durement conquise offre également une raison convaincante pour l'équilibre mental du Finale qui a recours à une fugue brève d'un genre que les commentateurs de Tchaïkovski tendent à traiter avec dédain, mais qui suit l'esprit d'une gigue de Bach avant la grande péroration et les frénetiques mesures finales.

Tchaïkovski devait affirmer sa préférence pour les finales classiques et de caractère à la fin de son **Quatuor à cordes no 3 en mi bémol mineur, op. 30** de 1876, le dernier qu'il composa – une décision consciente et irréprochable même si elle est quelque peu surprenante dans son contexte élégiaque particulier. Car il s'agissait d'un hommage à la mémoire du violoniste récemment disparu, Ferdinand Laub, qui avait participé aux créations des quatuors précédents. Dans un autre mouvement lent à cœur ouvert, Tchaïkovski équilibre le rythme formel de la marche funèbre et une transcription immatérielle pour cordes d'un chant orthodoxe – assurément une indication pour les derniers quatuors de Chostakovitch – avec une expression de perte personnelle affligée et chantante. Il y avait ici une raison de pleurer – comme beaucoup le firent, ainsi que le

nota Tchaïkovski, lors de la première exécution – tandis que dans d'autres passages du quatuor se trouvent des hommages plus retenus aux talents de Laub. Dans le premier mouvement, de nouveau précédé par une introduction lente notée *Andante sostenuto*, on trouve une mélodie *cantabile* jouée par le premier violon, la partie que Laub aurait tenue, qui anticipe dans le ton mineur le célèbre *Andante cantabile* de la Cinquième Symphonie et son prolongement moins connu dans le deuxième acte de *La Belle au bois dormant*. Son accompagnement, mais pas le thème lui-même, revient pour offrir le seul moment de réflexion juste avant la joyeuse conclusion du quatuor. Le premier mouvement dans son entier est le plus ambitieux des trois quatuors de Tchaïkovski sur le plan de la structure – non seulement le thème *cantabile* encadre l'argument, mais les manœuvres habiles de l'*Allegro moderato* intègrent sans effort un nouveau visiteur lyrique entre la réexposition du premier et du second thème – tandis que la dextérité du scherzo à la manière d'une fantaisie de ballet possède une sûreté de débit qui n'est égalée que par le Finale.

Une autre commémoration sous forme de musique de chambre devait suivre en 1881: le colossal et original Trio avec piano "à la

mémoire d'un grand artiste", l'ami et le mentor de Tchaïkovski, Nicolai Rubinstein. Quand Tchaïkovski revint pour la dernière fois dans le royaume des cordes seules, il n'eut simplement qu'à fournir un hommage charmant et mélodieux à la Société de Musique de Chambre de Saint-Petersbourg. Il devait une œuvre à la Société depuis sa nomination à titre honorifique en 1886, mais ne remplit cette plaisante obligation qu'au milieu de l'année 1890 après avoir donné la touche finale à son opéra *La Dame de Pique*, un ouvrage très russe conçu en Italie au cours de l'hiver précédent.

Très peu du soleil et de la chaleur du Sud sous-entendus par le titre du sextuor à cordes en ré mineur, **Souvenir de Florence, op. 70**, ne transparait dans la musique. En effet, le troisième et le quatrième mouvement respirent un air vivifiant venant du Nord – mais il s'agit d'un air intéressant, car les notes répétées staccato du thème principal du scherzo et le premier sujet du finale suggèrent la proximité du folklore de Sibelius, qui commençait tout juste à se faire un nom à l'époque de la composition du sextuor. S'il est un "Souvenir de Florence" présent ici, il se trouve peut-être dans l'exubérance continue du premier mouvement dans lequel Tchaïkovski parvint à écarter ses

doutes concernant cette formation élargie, et où il tira tous les jeux vocaux, renforçant l'argument pendant une longue durée avec une assurance rythmique et polyphonique toute nouvelle; et dans les chansons sentimentales de l'*Adagio cantabile e con moto*. Le passage de l'objectivité classique à une expression personnelle plus effusive est présenté de manière très éclatante dans les trois quatuors à cordes; cependant, le *Souvenir de Florence*, en forme de suite, produit un post-scriptum plein de vivacité, renforçant le commentaire du critique Laroche selon lequel on devrait se souvenir de Tchaïkovski autant pour sa "musique tendre et joyeuse" que pour son humeur souffrante bien trop coutumière.

© 2000 David Nice

Traduction: Francis Marchal

Une note personnelle de Luba Dubinsky
Le Quatuor Borodine (Rostislav Dubinski, Iaroslav Alexandrov, Dmitri Chebaline et Valentin Berlinski) s'est produit énormément dans le monde entier et a donné trois mille concerts. Selon le célèbre critique du *New York Times* Harold Schonberg: "Leur jeu est parfait: une incroyable perfection d'intonation et d'ensemble, une grande

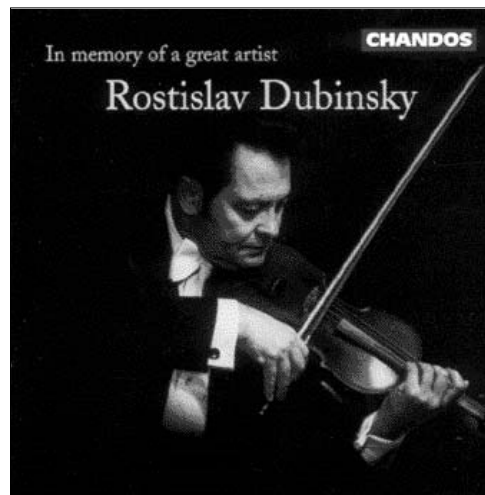
diversité sonore – des qualités rares même parmi les meilleurs quatuors de notre époque.” Il s’agit en effet d’un nouveau style d’exécution en quatuor, que suivront de nombreux quatuors dans le monde entier. Les principales caractéristiques de ce style pourraient être un mélange de précision fantastique dans tous les aspects techniques et de liberté incroyable – une approche voisine de l’improvisation, une construction musicale.

© 2000 Luba Dubinsky
Traduction: Marie-Stella Pâris

Le **Quatuor Borodine** figure depuis bien des années parmi les plus grands quatuors à cordes russes. Sa constitution resta inchangée de 1953 jusqu’à 1974. Ces quatre musiciens, qui tous excellaient dans leur spécialité, devinrent très vite connus dans le monde entier. Ils étaient venus de régions très différentes de l’Union soviétique pour étudier la musique au Conservatoire de Moscou. Ayant fait preuve très jeune d’un talent exceptionnel, Rostislav Dubinski, le premier violon, avait quitté Kiev, poussé par ses parents, pour étudier avec l’illustre Yampolski. Iaroslav Alexandrov, qui venait de Léninegrad, devint l’élève de David Oistrakh. Dmitri Chebaline et Valentin Berlinski

étaient originaires de différents coins de Sibérie. Baptisé à l’origine Quatuor Philharmonique de Moscou, l’ensemble fut fondé en 1945 par Rostislav Dubinski avec Valentin Berlinski et deux autres musiciens. Iaroslav Alexandrov devint membre du Quatuor en 1952 et Dmitri Chebaline en 1953. Rebaptisé Quatuor Borodine en 1955, le groupe se lança alors sur la scène internationale, à travers l’Europe entière et aux Etats-Unis. Il connut un vif succès aux Festivals d’Edimbourg et de Salzbourg, et la presse européenne salua à l’unanimité les interprétations du Quatuor. Le journal allemand *Süddeutsche Zeitung* décrivit à la suite d’un concert “ces quatre jeunes hommes remarquables, d’une minceur à la limite de la décadence, très intelligents, scrutèrent le public avec une certaine arrogance – de brillants érudits d’Oxford n’auraient pas eu l’air plus raffinés... Mais quelle révélation quand ils se mirent à jouer. Pour ces jeunes Russes, il ne s’agissait ni d’un exercice, ni de rechercher la perfection ou l’éclat. En fait, ils jouèrent sans presque jamais échanger de regards. Après quelques secondes de concentration, les quatre artistes se plongèrent songeurs chacun dans leur partie, bien résolu à faire ressortir toute la beauté et l’intensité émotionnelle de la musique.”

Also available



Rostislav Dubinsky
In memory of a great artist
CHAN 9627(2)

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording venue Moscow

Front cover Photograph of the Borodin Quartet

Design Cass Cassidy

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Finn S. Gundersen

Digital remastering © 2000 Chandos Records Ltd

© 2000 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in the EU



Borodin Quartet:

Rostislav Dubinsky, Yaroslav Alexandrov, Valentin Berlinsky and
Dmitry Shebalin

TCHAIKOVSKY: COMPLETE STRING QUARTETS ETC. - Borodin Quartet

TCHAIKOVSKY: COMPLETE STRING QUARTETS ETC. - Borodin Quartet



CHANDOS DIGITAL 2-disc set **CHAN 9871(2)**

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

COMPACT DISC ONE

1 **String Quartet Movement in B flat major (1865)** 12:43
 in B-Dur · si bémol majeur
 Adagio misterioso – Allegro con moto

String Quartet No. 1, Op. 11 27:30
 in D major · D-Dur · ré majeur

2 I Moderato e semplice 10:23
 3 II Andante cantabile 6:34
 4 III Scherzo. Allegro non tanto e con fuoco 3:42
 5 IV Finale. Allegro giusto 6:43

String Quartet No. 2, Op. 22 35:12
 in F major · F-Dur · fa majeur

6 I Adagio – Moderato assai 11:36
 7 II Scherzo. Allegro giusto 5:22
 8 III Andante ma non tanto 12:21
 9 IV Finale. Allegro con moto 5:47

TT 75:39

COMPACT DISC TWO

String Quartet No. 3, Op. 30 35:47
 in E flat minor · es-Moll · mi bémol mineur

1 I Andante sostenuto – Allegro moderato 15:34
 2 II Allegretto vivo e scherzando 3:37
 3 III Andante funebre e doloroso ma con moto 10:58
 4 IV Finale. Allegro non troppo e risoluto 5:28

Souvenir de Florence, Op. 70* 34:02
 Sextet for two violins, two violas and two cellos
 in D minor · d-Moll · ré mineur

5 I Allegro con spirito 10:09
 6 II Adagio cantabile e con moto 10:29
 7 III Allegretto moderato 6:16
 8 IV Allegro vivace 6:58

TT 69:56

Borodin Quartet

Rostislav Dubinsky and Yaroslav Alexandrov violins · Dmitry Shebalin viola · Valentin Berlinsky cello
 with Genrikh Talalyan second viola* · Mstislav Rostropovich second cello*

(ADD)

CHANDOS RECORDS LTD
Colchester · Essex · England



Digital Remastering © 2000 Chandos Records Ltd © 2000 Chandos Records Ltd
 Printed in the EU

CHANDOS
CHAN 9871(2)

CHANDOS
CHAN 9871(2)