



TRIO WANDERER
TCHAIKOVSKY PIANO TRIO OP.50
ARENSKY PIANO TRIO NO.1 OP.32

ANTON ARENSKY (1861-1906)

PIANO TRIO NO. 1 OP. 32 in D minor / *ré mineur* / d-Moll

1	I. Allegro moderato	12'00
2	II. <i>Scherzo</i> . Allegro molto	5'41
3	III. <i>Elegia</i> . Adagio	5'59
4	IV. <i>Finale</i> . Allegro non troppo	5'53

PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)

PIANO TRIO OP. 50 in A minor / *la mineur* / a-Moll

5	I. Pezzo elegiaco. <i>Moderato assai</i>	17'41
6	II A. Tema con Variazioni. <i>Andante con moto</i>	0'58
7	Var. I	0'48
8	Var. II. <i>Più mosso</i>	0'32
9	Var. III. <i>Allegro moderato</i>	0'51
10	Var. IV. <i>L'istesso tempo</i>	1'04
11	Var. V. <i>L'istesso tempo</i>	0'38
12	Var. VI. <i>Tempo di Valse</i>	2'29
13	Var. VII. <i>Allegro moderato</i>	1'07
14	Var. VIII. Fuga. <i>Allegro moderato</i>	2'17
15	Var. IX. <i>Andante flebile ma non tanto</i>	2'58
16	Var. X. <i>Tempo di Mazurka</i>	1'39
17	Var. XI. <i>Moderato</i>	2'07
18	II B. Variazione Finale e Coda <i>Allegro risoluto e con fuoco - Andante con moto</i>	6'49

TRIO WANDERER

JEAN-MARC PHILLIPS-VARJABÉDIAN, violin

RAPHAËL PIDOUX, violoncello

VINCENT COQ, piano

Ln'est pas besoin de chercher longtemps ce qui relie entre eux les trios avec piano du présent enregistrement : comme tant d'œuvres musicales inscrites dans la tradition russe, tous deux furent en effet écrits à la *mémoire d'un grand artiste*, et constituent, si l'on veut, des épitaphes sonores, des inscriptions sépulcrales toutes personnelles, d'un caractère passionné et empreintes d'un pathos sublime. Le 23 mars 1881, Nicolaï Grigorievitch Rubinstein, le frère cadet du compositeur Anton Rubinstein, alors âgé d'à peine quarante-cinq ans, meurt de la tuberculose à Paris. Quinze ans plus tôt, le pianiste virtuose avait fait venir à Moscou un jeune musicien plein d'avenir originaire de Saint-Pétersbourg, Piotr Illitch Tchaïkovski, de cinq ans son cadet. Il l'avait fait engager comme professeur d'harmonie et de théorie musicale au conservatoire, qui venait tout juste d'être créé, et l'avait accueilli chez lui ; il s'en était suivi une relation profonde et sans doute aussi intime entre les deux musiciens. *"Les funérailles ont eu lieu hier"*, écrit Tchaïkovski à Nadejda von Meck, sa mystérieuse correspondante et mécène, à propos des obsèques célébrées en l'église orthodoxe russe de la rue Daru à Paris. *"L'église était comble. Puis on porta le cercueil dans la crypte et c'est là que je le vis pour la dernière fois. Il était méconnaissable. Mon Dieu, que ces instants sont terribles !"* Très affecté par la mort brutale de ce compagnon familial, Tchaïkovski décida quelques mois plus tard, à la faveur d'un séjour à Rome durant l'hiver 1881/82, d'honorer Rubinstein par la composition d'une œuvre de musique de chambre de grande envergure. Par le passé, Nadejda von Meck n'avait cessé de le presser d'écrire un trio avec piano pour son ensemble privé, dont le pianiste n'était autre que le jeune Claude Debussy, alors encore totalement inconnu. Tchaïkovski avait toujours refusé. *"Pardonnez-moi, chère amie"*, cherchait-t-il à s'excuser, *"j'aimerais tant satisfaire votre demande, mais cela dépasse mes forces. Mes organes de l'ouïe sont ainsi faits qu'ils ne supportent pas la conjonction des timbres du piano, du violon et du violoncelle. Il me semble que ces timbres ne s'accordent pas harmonieusement et je vous assure que c'est un supplice pour moi que d'entendre un trio ou une sonate pour violon ou violoncelle. [...] C'est pourquoi je serais bien incapable d'écrire pour cette distribution une œuvre animée d'un vrai sentiment."* Il prouva tout au contraire à quel point il en était capable ! Il ne lui avait manqué jusqu'alors que l'occasion de surmonter cette étrange aversion.

Le mouvement initial du **Trio avec piano en la mineur opus 50**, flanqué de l'indication *Pezzo elegiaco*, se présente comme un mouvement de sonate peu conforme aux règles et de dimensions parfaitement symphoniques. L'exposition du thème principal, nostalgique, à la mélodie un peu divagante, est confiée aux deux instruments à cordes avant que le piano ne prenne littéralement un commandement qu'il conservera pendant presque toute la pièce. De nouveaux thèmes, en partie contrastants, en partie constitués de motifs issus du premier thème, se succèdent au gré de fréquents changements de tempo, donnant au développement un

caractère plus additif que réellement évolutif. On dirait que toute tentative en vue d'un développement architectonique rigoureux échoue – comme si souvent chez Tchaïkovski – en raison des débordements emphatiques de ses sentiments, qui entraînent le compositeur tout comme ses auditeurs de sommet en sommet. Le début de la reprise (*Adagio con duolo*) offre un court moment de répit dans lequel le thème initial est joué plus doucement, plus lentement et plus douloureusement qu'au début du mouvement, avant que l'excitation et le pathos ne reprennent le dessus. Ce n'est qu'avec la coda, qui laisse l'idée principale sombrer peu à peu dans un dépouillement empreint de désolation, que l'atmosphère s'assombrit définitivement et que le deuil l'emporte sur la passion.

L'*Andante con moto* qui suit, variations et finale tout en un, est fondé sur une idée simple en Mi majeur, structurée en deux mesures et dont le caractère évoque celui d'une chanson populaire, dont la présentation au piano laisse à peine entrevoir quel incroyable éventail de transformations possibles elle recèle. La prodigieuse inventivité de Tchaïkovski conduit le thème à travers toutes sortes de caractères et de genres qui, comme certains le pensent, pourraient être interprétés comme autant de souvenirs de scènes issues des années de vie commune des deux amis. Nous entendons entre autres un scherzo joyeux, presque exubérant (variation 3), le timbre argentin d'une boîte à musique (variation 5), une valse nonchalante (variation 6), des fanfares héroïques (variation 7), une fugue étrangement austère, qui semble faire un orgueilleux étalage de sa propre érudition (variation 8), un nocturne poétique (variation 9), dont le caractère fantastique laisse – pour la première fois – loin derrière lui les frontières du thème initial, et une mazurka excentrique flanquée de toutes sortes d'improvisations (variation 10). La grande variation finale constitue une partie à part entière, avec sa force motrice exaltée, presque surexcitée, qui tire d'un thème plutôt inoffensif tant d'ardeur qu'il semble près de s'y consumer totalement. (Conscient de ce danger, Tchaïkovski ajouta d'ailleurs plus tard à sa partition une généreuse suggestion de coupe, qui préserve la partie finale d'un emballement par trop manifeste – et inutile – et à laquelle le présent enregistrement a choisi de se conformer). L'illusion ainsi entretenue de vitalité et de soif de vivre se brise dans la coda : le thème principal, élégiaque, réapparaît avant d'être sublimé de manière héroïque pour finalement se déliter, assombri et torturé, dans le rythme traînant d'une marche funèbre.

Comme le gigantesque Opus 50 de Tchaïkovski, créé avec succès en mars 1882 au conservatoire de Moscou pour le premier anniversaire de la mort de Rubinstein, le premier trio avec piano d'**Anton Stepanovitch Arenski** peut, lui aussi, être compris comme une expression d'admiration pour un célèbre contemporain vu comme une étoile fixe au firmament des musiciens. Publiée en 1894, la partition fut écrite à la mémoire de Karl Ioulievitch Davidov, violoncelliste virtuose originaire de Courlande en Lettonie décédé en 1889, soliste renommé de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig puis de l'Orchestre du Théâtre Impérial de Saint-

Pétersbourg, qui s'était engagé durablement pour une renaissance de la tradition russe de musique de chambre – en tant qu'interprète comme en sa qualité de professeur au conservatoire de Saint-Pétersbourg. C'est ici que le jeune Arenski avait fait sa connaissance et qu'il avait appris à l'estimer, alors que lui-même étudiait la composition dans la classe de maître de Rimski-Korsakov.

Au-delà de l'histoire de sa dédicace et en dépit d'une conception plus ramassée et plus profondément ancrée dans la tradition classique à quatre mouvements, le Trio en ré mineur opus 32 d'Arenski présente de nombreuses similitudes avec celui de Tchaïkovski, qui témoignent de l'influence du compositeur désormais quinquagénaire sur la génération suivante de compositeurs russes. Comme lui, Arenski ouvre son trio sur le mélisme exalté des cordes, avec de grandes lignes pleines de ferveur et de chaleur, modérant cependant son emphase dès l'entrée du premier thème secondaire. Le développement est, lui aussi, plus prudent que chez Tchaïkovski, sa formulation plus incertaine, elle se cherche encore ; s'il est plus concentré dans sa manière de travailler le matériau thématique, moins divagant, il finit cependant par culminer dans une véritable ivresse de cascades au piano et de trémolos enfiévrés aux cordes, qui ne le cèdent en rien à son modèle. Dans les deux cas, le mouvement s'achève en une coda lente et mélancolique qui, entraînant le thème initial vers le tragique, lui coupe littéralement les ailes. Le ton joyeux, presque arlequinésque du scherzo qui suit n'en est que plus surprenant : il n'est pas sans rappeler le ton malicieux de la 3^e variation de Tchaïkovski tandis que son trio tranquille, presque un peu désuet, semble annoncer le style "de salon" des œuvres plus tardives d'Arenski.

Le cœur de l'œuvre, la véritable déploration de Davidov est constituée par l'*Elegia* en sol mineur qui s'ensuit : un joyau mélodique bouleversant avec des dialogues intimes aux cordes, soutenus par des accords sombres au piano qui ne sont pas sans évoquer un convoi funèbre. Sa partie centrale, rêveuse dans sa fantaisie et pleine de mystérieux décalages harmoniques, entraîne l'auditeur dans un univers visionnaire avant que la variante de la partie A ne reprenne le chant funèbre et conclue le mouvement dans une nuance pianissimo. Le contraste avec la polonaise finale n'en est que plus brutal ! Son brio enflammé, sans retenue, cherche de toute évidence à rivaliser avec la variation finale de Tchaïkovski et n'accorde à la dimension mélodique qu'une attention toute secondaire. Et comme si d'autres indices étaient nécessaires pour conclure à la parenté de pensée entre les deux œuvres, Arenski se présente, lui aussi, comme un maître du regard rétrospectif : aussi bien la lumière irréaliste de la partie médiane de l'élégie que le thème initial du premier mouvement font ici une dernière apparition, fantomatique, comme s'ils venaient de très loin. Des réminiscences fugitives, qui interrompent seulement la danse sauvage sans pourtant y mettre un terme. Tchaïkovski avait porté en terre son ami. Arenski fait en sorte que le sien continue à vivre.

ROMAN HINKE

Traduction : Elisabeth Rothmund

ONE need not search for very long to hit on the common denominator of the piano trios on this recording. Both of them, like so many musical works in the Russian tradition, were written ‘à la mémoire d’un grand artiste’, and are to be understood as, so to speak, epitaphs in sound, personal inscriptions on the tombstone of the deceased, passionate in character and sublime in their pathos. On 23 March 1881, Nikolay Grigoryevich Rubinstein, the younger brother of the composer Anton Rubinstein, had died of tuberculosis in Paris at the age of only forty-five. Fifteen years earlier, the eminent virtuoso had brought to Moscow a newcomer from St Petersburg, Pyotr Ilyich Tchaikovsky, who was five years his junior. He engaged him as a lecturer in music theory and harmony at the recently opened Conservatory, and had taken him into his own home, which gave rise to a deep and probably intimate relationship between the two musicians. ‘Yesterday was the burial ceremony’, Tchaikovsky wrote to his mysterious patroness and correspondent, Nadezhda von Meck, describing Rubinstein’s solemn funeral at the Russian Orthodox Church in rue Daru in Paris. ‘The church was crowded. Afterwards the coffin was carried into the lower chapel, and here I saw him for the last time. He had altered beyond recognition. My God, how terrible are such moments in life!’ Severely shaken by the sudden death of this close companion, that Tchaikovsky decided a few months later, during a stay in Rome in the winter of 1881/82, to honour Rubinstein with the composition of a large-scale chamber work. Nadezhda von Meck had repeatedly urged him in the past to write a piano trio for her private ensemble, the pianist of which was the very young and still completely unknown Claude Debussy. And Tchaikovsky had repeatedly refused. ‘Forgive me, my dear friend,’ he wrote to her, seeking to apologise, ‘I would do anything to give you pleasure – but this is beyond me! My acoustic apparatus is so ordered that I simply cannot endure the combination of pianoforte with violin or cello. To my mind the timbre of these instruments will not blend, and I assure you it is a torture to me to hear a trio or a sonata of any kind for piano and strings. . . . Therefore I shall never produce anything sincerely inspired through the medium of this combination of sounds.’ He was soon to prove how capable he was of doing precisely that! All it took to overcome his curious aversion was the right occasion.

The first movement of the **Piano Trio in A minor op.50**, marked ‘Pezzo elegiaco’, proves to be a sonata structure of decidedly unorthodox form and symphonic proportions. The exposition of the yearning, sweepingly melodious main theme is reserved for the two string instruments until the piano literally seizes control, which it will retain for long stretches of the work. New themes, sometimes contrasting, sometimes derived from motifs of the first, succeed one another through frequent changes of tempo, giving even the development section an additive rather than genuinely evolving character. It seems that any attempt at strict architectural development founders – as so often with Tchaikovsky – on the emphatic exuberance of his feelings, which drive both composer and listeners on from climax to climax. A brief respite is afforded by the beginning of the recapitulation (*Adagio con duolo*), where the main theme is heard in quieter, slower and more sorrowful guise than at the start of the movement, before excitement and pathos once more gain the upper hand. Only with the coda, which allows the initial motif gradually to sink into gaunt desolation, does the mood darken once and for all as grief overcomes passion. The ensuing Andante con moto, a set of variations and finale combined in a single movement, is based on a simple, folksong-like motif in E major, structured in two-bar phrases, whose first statement on the piano scarcely gives an inkling of the colourful array of transformational possibilities that lies latent within it. Tchaikovsky’s playful inventiveness leads the theme through all conceivable characters and genres, which – some commentators suggest – could be interpreted as recollections of scenes from the two friends’ years together. Among other things, we hear a cheerful, almost jaunty scherzo (variation 3), the silvery tinkle of a music box (variation 5), a nonchalant waltz (variation 6), heroic fanfares (variation 7), a strangely brittle fugue, defiantly flaunting its own learning (variation 8), a poetic nocturne (variation 9), whose fantastic character for the first time leaves far behind it the narrow confines of the theme, and an eccentric mazurka with all sorts of improvisational embellishments (variation 10). The expansive final variation constitutes an independent formal section, with its breathless, indeed overexcited driving force, which strikes such sparks from the innocuous theme that it threatens almost to burn out. (Aware of this danger, Tchaikovsky later marked a substantial suggested cut in the score, which preserves the final section from too obviously running itself to a standstill; this is observed in the present recording.) The illusion of vitality and lust for life thereby whipped up is shattered in the movement’s coda: the elegiac main theme of the first movement returns once more, now raised to new heights of passion, only to peter out, darker and more brooding than ever, at the dragging pace of a funeral march.

Like Tchaikovsky's gigantic op.50, which was premiered with great success at the Moscow Conservatory in March 1882, on the first anniversary of Rubinstein's death, the First Piano Trio of Anton Stepanovich Arensky may be understood as an expression of admiration for a famous contemporary and fixed star in the musical firmament. Published in 1894, the score was written in memory of Karl Yulyevich Davydov, the virtuoso cellist from Courland in Latvia, who had died in 1889. Davydov had achieved the highest honours as a soloist with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, and later the orchestra of the Imperial Theatre in St Petersburg, and had made a lasting contribution with his commitment to renewing the Russian tradition of chamber music, both as a performing musician and as a professor at the St Petersburg Conservatory. It was there that the young Arensky had come to know and admire him while studying composition in Rimsky-Korsakov's masterclass.

Over and above the story of its dedication, Arensky's **Trio in D minor op.32**, though more concise in conception and firmly rooted in the tradition of classical four-movement structure, displays numerous other parallels with Tchaikovsky's contribution to the genre, which testify to the powerful influence of the older man, now in his fifties, on the next generation of Russian composers. Like him, Arensky opens his trio with sumptuous melody in the strings, broadly inflected lines brimming with fervour and warmth, though perceptibly moderating the impassioned energy with the occurrence of the first idea of the second group. The development, too, is more cautious, more uncertain and questioning than in Tchaikovsky, more concentrated on working out the thematic material, less digressive; but it eventually culminates in a veritable frenzy of piano cascades and stormy string tremolos that can more than hold their own against their model. In both works the movement fades away in a slow, melancholy coda, which leads the main theme towards tragedy and thereby, as it were, clips its wings. All the more surprising, after this, is the cheerful, almost harlequinesque tone of the Scherzo, very much recalling the impish mood of Tchaikovsky's third variation, while its cosy, somewhat old-fashioned Trio section sounds like a foretaste of the salon-like style of Arensky's later works.

The heart of the work and the true lament for Davydov is the Elegia in G minor that now follows: a deeply moving melodic gem, with intimate dialogues between the strings supported by sombre piano chords evocative of a funeral procession. The middle section, dreamy in its fantasy and full of mysterious harmonic progressions, carries us off into the realm of the visionary, before a varied reprise of the A section takes up the dirge once more and concludes the movement *pianissimo*. The contrast with the final polonaise is almost brutal. Its effervescent, uninhibited brio openly seeks to compete with Tchaikovsky's final variation, and only occasionally admits to cantabile ideas. And as if further evidence were needed of a spiritual affinity between the two works, Arensky too presents himself as a master of the flashback: both the unreal light of the central section of the Elegia (now ghostly and as if heard from afar) and the main theme of the first movement appear once again. But these are no more than fleeting reminiscences, which here merely interrupt the wild dance, but do not bring it to an end. Tchaikovsky had laid his friend to rest. Arensky allows his to live on.

ROMAN HINKE

Translation: Charles Johnston

MAN muss nicht lange suchen, um auf das verbindende Moment zwischen den Klaviertrios dieser Einspielung zu stoßen. Denn beide entstanden, wie so viele Musikwerke der russischen Tradition, *a la mémoire d'un grand artiste*, im Gedenken an einen großen Künstler, sind, wenn man soll will, als klingende Epitaphe zu verstehen, als persönliche Grabinschriften von leidenschaftlichem Charakter und erhabenem Pathos. Am 23. März 1881 war Nikolaj Grigorjewitsch Rubinstein, der jüngere Bruder des Komponisten Anton Rubinstein, im Alter von nur fünfundvierzig Jahren in Paris an Tuberkulose gestorben. Anderthalb Jahrzehnte zuvor hatte der bedeutende Klaviervirtuose den fünf Jahre jüngeren Petersburger Newcomer, Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, nach Moskau geholt, ihn als Dozent für Musiktheorie und Harmonielehre am soeben ins Leben gerufenen Konservatorium verpflichtet und in der eigenen Wohnung aufgenommen, woraus sich eine tiefe und wohl auch intime Beziehung zwischen beiden Musikern entwickelte. *Gestern war die Totenfeier*, schreibt Tschaikowsky an seine geheimnisumwitterte Brieffreundin und Gönnerin Nadeschda von Meck über die feierliche Beisetzung Rubinsteins in der russisch-orthodoxen Kirche an der Pariser Rue Daru. *Die Kirche war überfüllt. Dann trug man den Sarg in die untere Kapelle, und dort sah ich ihn zum letzten Mal. Er war gar nicht mehr wiederzuerkennen. Mein Gott, wie furchtbar sind solche Minuten!* Schwer erschüttert vom plötzlichen Tod des vertrauten Weggefährten, entschloss sich Tschaikowsky wenige Monate später, während eines Romaufenthalts im Winter 1881/82, Rubinstein mit der Komposition eines groß angelegten Kammermusikwerkes zu ehren. Immer wieder hatte ihn Nadeschda von Meck in der Vergangenheit gedrängt, ein Klaviertrio für ihr Privatensemble zu schreiben, dem der noch völlig unbekannte, blutjunge Franzose Claude Debussy als Pianist angehörte. Und immer wieder hatte Tschaikowsky abgelehnt. *Verzeihen Sie, meine liebe Freundin*, suchte er sich zu entschuldigen, *so gerne würde ich Ihren Wunsch erfüllen, doch das übersteigt meine Kräfte. Wohl infolge der Beschaffenheit meiner Hörorgane vertrage ich die Verbindung von Klavier, Violine und Cello nicht. Mir scheint, dass diese Klangfarben nicht miteinander harmonieren, und ich versichere Ihnen, dass es für mich eine Qual ist, ein Trio oder eine Sonate mit Violine und Cello zu hören. [...] Deshalb könnte ich für diese Klangkombination keine von echtem Gefühl beseelte Komposition schreiben.* Und ob er dazu in der Lage war! Es bedurfte nur des richtigen Anlasses, seine sonderbaren Ressentiments zu überwinden.

Der Kopfsatz des **Klaviertrios a-Moll Opus 50, Pezzo elegiaco** überschrieben, erweist sich als wenig regelkonformer Sonatensatz sinfonischen Ausmaßes. Die Exposition des sehnächtigen, melodisch schweifenden Hauptthemas ist den beiden Streichinstrumenten vorbehalten, ehe das Klavier buchstäblich das Zepter an sich reißt, um es über weite Strecken des Stückes nicht mehr aus der Hand zu geben. Neue Themen, teils kontrastierend, teils aus Motiven des ersten abgeleitet, reihen sich in häufigen Tempowechseln aneinander und geben selbst dem Durchführungsteil einen mehr additiven als verarbeitenden Charakter. Es scheint, als scheitere jeder Versuch strenger architektonischer Entwicklung – wie so oft bei Tschaikowsky – am emphatischen Überschwang seiner Gefühle, die den Komponisten wie seine Zuhörer von Höhepunkt zu Höhepunkt treiben. Kurzen Einhalt gebietet der Beginn der Reprise (*Adagio con duolo*), in der das Kopfhema leiser, langsamer und schmerzlicher als zu Beginn des Satzes erklingt, ehe Erregung und Pathos erneut die Oberhand gewinnen. Erst mit der Coda, die den Hauptgedanken allmählich ins Karge, Trostlose absinken lässt, verdunkelt sich die Stimmung endgültig, siegt die Trauer über die Leidenschaft. Das folgende Andante con moto, Variationensatz und Finale in Personalunion, basiert auf einem einfachen, zweitaktig strukturierten, volksliedhaften Gedanken in E-Dur, der bei seiner Vorstellung im Klavier kaum vermuten lässt, welcher farbige Bilderbogen gestalterischer Verwandlungsmöglichkeiten in ihm schlummert. Tschaikowskys spielerische Erfindungsgabe führt das Thema durch alle nur denkbaren Charaktere und Genres, die – wie manche meinen – als Erinnerungen an Szenen aus den gemeinsamen Jahren der beiden Freunde zu interpretieren sein könnten. Unter anderem hören wir ein heiteres, fast übermütiges Scherzo (Variation 3), das silbrige Klingeln einer Spieldose (Variation 5), einen nonchalanten Walzer (Variation 6), heroische Fanfaren (Variation 7), eine merkwürdig spröde, ihre eigene Gelehrsamkeit trotzig zur Schau stellende Fuge (Variation 8), ein poetisches Notturmo (Variation 9), dessen Phantastik die engen Grenzen des Themas erstmals weit hinter sich lässt, und eine exzentrische Mazurka mit allerlei improvisatorischem Beiwerk (Variation 10). Einen eigenständigen Formteil bildet die ausladende Finalvariation mit ihrer atemlosen, ja überspannten Triebkraft, die so viel Feuer aus dem harmlosen Thema schlägt, dass es förmlich darin zu verglühen droht. (Sich dieser Gefahr bewusst, fügte Tschaikowsky übrigens nachträglich einen großzügigen Kürzungsvorschlag in die Partitur ein, der den Finalabschnitt vor allzu offensichtlichem Leerlauf bewahrt und auch in der vorliegenden Einspielung berücksichtigt wird.) Die so geschürte Illusion von Vitalität und Lebensgier zerbricht in der Coda des Satzes: Noch einmal kehrt das elegische Hauptthema des Kopfsatzes zurück, wird pathetisch überhöht, um schließlich, eingedunkelt und grüblerisch, im schleppenden Schritt eines Trauermarsches zu versiegen.

Wie Tschaikowskys hühnerhaftes Opus 50, das im März 1882 zu Rubinssteins erstem Todestag am Moskauer Konservatorium mit großem Erfolg uraufgeführt wurde, so versteht sich auch das erste Klaviertrio von **Anton Stepanowitsch Arensky** als ein Werk der Bewunderung für einen berühmten Zeitgenossen und musikalischen Fixstern. 1894 veröffentlicht, war die Partitur in memoriam Karl Juljewitsch Dawidow entstanden, des 1889 verstorbenen Violoncellovirtuosen aus dem lettischen Kurland, der es als Solist im Leipziger Gewandhausorchester, später dann im Orchester des Kaiserlichen Theaters zu St. Petersburg zu höchsten Ehren gebracht und sich nachhaltig für die Wiederbelebung des russischen Kammermusikerbes eingesetzt hatte – als ausübender Musiker ebenso wie als Professor am Petersburger Konservatorium. Hier hatte ihn der junge Arensky kennen und schätzen gelernt, während er in der Meisterklasse von Rimski-Korsakow die Kunst der Komposition studierte.

Über die Widmungsgeschichte hinaus weist Arenskys d-Moll-Trio Opus 32, obwohl knapper konzipiert und fest in der Tradition klassischer Viersätzigkeit wurzelnd, zahlreiche weitere Parallelen zu Tschaikowskys Gattungsbeitrag auf, die davon zeugen, wie stark der Einfluss des mittlerweile Fünfzigjährigen auf die folgende russische Komponistengeneration ausstrahlte. Wie dieser, so lässt auch Arensky sein Trio mit schwelgerischem Melos der Streicher beginnen, mit weit geschwungenen Linien voller Inbrunst und Wärme, nimmt die Emphase jedoch mit Eintritt des ersten Seitengedankens deutlich zurück. Auch die Durchführung ist vorsichtiger, suchender formuliert als bei Tschaikowsky, konzentrierter in der Arbeit mit dem thematischen Material, weniger schweifend, gipfelt aber schließlich in einem wahren Rausch aus Klavierkaskaden und hitzigen Streichertremoli, der dem Vorbild nichts schuldig bleibt. Hier wie dort verdämmert der Satz in einer langsamen, schwermütigen Coda, die das Kopfhema ins Tragische leitet und dabei förmlich seiner Flügel beraubt. Umso überraschender der muntere, beinahe harlekineske Tonfall des folgenden Scherzos, der durchaus an den spitzbübischen Ton von Tschaikowskys dritter Variation denken lässt und dessen gemütlicher, etwas altväterlicher Trioabschnitt wie ein Vorgriff auf den salonhafteren Stil des späteren Arensky klingt.

Herzstück des Werkes und die eigentliche Totenklage auf Dawidow ist die anschließende *Elegia* in g-Moll: ein bewegendes melodisches Kleinod mit innigen Dialogen der Streicher, grundiert von dunklen, konduktartigen Akkorden des Klaviers. Ihr Mittelteil, träumerisch in seiner Fantasie und voller geheimnisvoller harmonischer Rückungen, entführt ins Reich des Visionären, bevor der variierte A-Teil den Trauergesang wieder aufnimmt und den Satz im Pianissimo beschließt. Fast brutal der Kontrast zur Final-Polonaise! Ihr hemmungslos aufbrausendes Brio konkurriert unverblümt mit Tschaikowskys Schlussvariation, gesteht kantablen Gedanken nur episodisches Gewicht zu. Und ganz so, als bedürfe es noch weiterer Indizien für eine Geistesverwandtschaft beider Werke, präsentiert sich auch Arensky als Meister der Rückblende: Sowohl das unwirkliche Licht aus dem Mittelteil der Elegie scheint noch einmal auf, geisterhaft und wie von ferne, als auch das Kopfhema der ersten Satzes. Flüchtige Reminiszenzen, die hier gleichwohl den wilden Tanz nur unterbrechen, nicht beenden. Tschaikowsky hatte seinen Freund zu Grabe getragen. Arensky lässt ihn weiterleben.

ROMAN HINKE



Le **TRIO WANDERER** a fêté ses 25 ans en 2012. Tous issus du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, les membres du Trio Wanderer ont choisi le voyage comme emblème. Celui, intérieur, qui les lie étroitement à Schubert et au romantisme allemand et celui, ouvert et curieux, qui explore le répertoire de Haydn à la musique d'aujourd'hui.

Célébré dans la presse internationale pour un jeu d'une extraordinaire sensibilité, une complicité presque télépathique et une parfaite maîtrise instrumentale, le Trio Wanderer est actuellement une des meilleures formations de musique de chambre au monde.

"Wandering Star" (*The Strad*), le Trio Wanderer est invité par les saisons de concerts les plus prestigieuses et par les grands festivals.

En 1999, le Trio Wanderer entame une collaboration avec harmonia mundi. Treize enregistrements seront publiés, maintes fois distingués par la critique (Choc de l'Année de *Le Monde de la Musique*, Critics' Choice de *Gramophone*, CD des Monats in *Fono Forum*, CD of the Month de *BBC Music Magazine*, Diapason d'Or de l'Année, Midem Classical Award) ; sa récente interprétation des trios de Mendelssohn a été choisie comme référence par le *New York Times*. Très impliqué dans la musique contemporaine, le Trio Wanderer a créé plusieurs œuvres de Thierry Escaich (*Lettres mêlées*, 2004), Bruno Mantovani (*Huit moments musicaux*, 2008 et *Cinq pièces pour Paul Klee pour violoncelle et piano*, 2013), Frank Michael Beyer (*Lichtspuren*, 2008) et de Marco Francescini (*Triple Concerto 'Ego'*, 2011). En février 2014, le Trio Wanderer donnera en première mondiale le *Triple concerto* de Philippe Hersant.

Durant la saison 2013-14, le Trio Wanderer se produira dans le monde entier avec des tournées aux U.S.A., Canada, Amérique du Sud et Asie, ainsi qu'à Londres, Amsterdam, Bruxelles et Paris (avec une intégrale des *Trios* de Beethoven à l'Opéra Comique, 8 décembre 2013).

Le Trio Wanderer a été distingué par les Victoires de la musique à trois reprises comme meilleur ensemble instrumental de l'année (1997, 2000 et 2009).

Jean-Marc Phillips-Varjabédian joue sur un violon de Petrus Guarnerius (Venise 1748). Raphaël Pidoux joue sur un violoncelle de Goffredo Cappa (Saluzzo 1680).

The **TRIO WANDERER** celebrated its twenty-fifth anniversary in 2012. All graduates of the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, its members have chosen the journey as their emblem. The inner journey that links them so closely to Schubert and German Romanticism, and the open-minded, curious sort that explores the repertoire from Haydn through to the music of our time.

Feted by the international press for its extraordinarily sensitive playing, its almost telepathic complicity, and its complete instrumental mastery, the Trio Wanderer is one of the finest chamber music formations in the world today. Dubbed 'Wandering Star' by *The Strad* magazine, it is invited to appear in the most prestigious concert series and at the leading festivals.

In 1999 the trio began a collaboration with harmonia mundi. Thirteen recordings have appeared so far, repeatedly winning awards from the critics (Choc de l'Année in *Le Monde de la Musique*, Critics' Choice in *Gramophone*, CD des Monats in *Fono Forum*, CD of the Month in *BBC Music Magazine*, Diapason d'Or de l'Année, Midem Classical Award). The group's recent interpretation of the Mendelssohn trios was chosen as the benchmark version by the *New York Times*.

The Trio Wanderer is firmly committed to contemporary music. It has premiered works by Thierry Escaich (*Lettres mêlées*, 2004), Bruno Mantovani (*Huit moments musicaux*, 2008, and *Cinq pièces pour Paul Klee pour violoncelle et piano*, 2013), Frank Michael Beyer (*Lichtspuren*, 2008), and Marco Francescini (*Triple Concerto 'Ego'*, 2011). In February 2014, the Trio Wanderer will give the world premiere of Philippe Hersant's *Triple Concerto*.

In the 2013-14 season, the trio will appear throughout the world, with tours to the United States, Canada, South America, and Asia, as well as in London, Amsterdam, Brussels, and Paris (including a complete cycle of the Beethoven trios at the Opéra Comique on 8 December 2013).

The Trio Wanderer has won the Victoire de la Musique for best instrumental ensemble of the year on three occasions (1997, 2000, 2009).

Jean-Marc Phillips-Varjabédian plays a violin by Petrus Guarnerius (Venice, 1748). Raphaël Pidoux plays a cello by Goffredo Cappa (Saluzzo, 1680).

Das **TRIO WANDERER** feierte 2012 sein 25-jähriges Bestehen. Die Mitglieder des Trio Wanderer, alle Absolventen des Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, haben die Wanderschaft zu ihrem Motto gemacht. Die introspektive Wanderschaft, durch die sie eng mit Schubert und der deutschen Romantik verbunden sind, und die Wanderschaft im Sinne von Aufgeschlossenheit und Entdeckerfreude, mit der sie das Repertoire von Haydn bis zur zeitgenössischen Musik erschließen.

Das Trio Wanderer gilt heute als eines der besten Kammermusikensembles der Welt. Die Auftritte der Musiker werden von der internationalen Musikkritik gefeiert, und es wird insbesondere die außerordentliche Empfindsamkeit ihres Spiels, ihr geradezu telepathisches Einvernehmen und ihre überwältigende Beherrschung der Instrumente hervorgehoben.

Das von *The Strad* als „Wandering Star“ apostrophierte Trio Wanderer gastiert in den renommiertesten Konzertreihen und tritt bei den bedeutendsten Festivals auf.

Seit 1999 besteht eine Zusammenarbeit des Trio Wanderer mit harmonia mundi. Dreizehn Einspielungen sind bisher erschienen, die bei der Kritik großen Beifall fanden und vielfach ausgezeichnet worden sind (Choc de l'Année von *Le Monde de la Musique*, Critics' Choice der Zeitschrift *Gramophone*, CD des Monats von *Fono Forum*, CD of the Month des *BBC Music Magazine*, Diapason d'Or de l'Année, Midem Classical Award); ihre jüngste Einspielung der Trios von Mendelssohn wird von der *New York Times* bereits als Referenzaufnahme gefeiert.

Das Trio Wanderer engagiert sich auch sehr für die zeitgenössische Musik und hat mehrere Werke von Thierry Escaich (*Lettres mêlées*, 2004), Bruno Mantovani (*Huit moments musicaux*, 2008 und *Cinq pièces pour Paul Klee pour violoncelle et piano*, 2013), Frank Michael Beyer (*Lichtspuren*, 2008) und Marco Francescini (*Triple Concerto 'Ego'*, 2011) uraufgeführt. Im Februar 2014 wird das Trio Wanderer die Welturaufführung von Philippe Hersants *Triple concerto* spielen.

In der Saison 2013/14 wird das Trio Wanderer in aller Welt gastieren und Konzertreisen in die Vereinigten Staaten, nach Kanada, Südamerika und Asien unternehmen, und es tritt in London, Amsterdam, Brüssel und Paris auf (mit sämtlichen Trios von Beethoven an der Opéra Comique am 8. Dezember 2013).

Das Trio Wanderer ist bei den Victoires de la Musique schon dreimal zum besten Instrumentalensemble des Jahres gekürt worden (1997, 2000 und 2009).

Jean-Marc Phillips-Varjabédian spielt auf einer Violine von Petrus Guarnerius (Venedig 1748). Raphaël Pidoux spielt auf einem Violoncello von Goffredo Cappa (Saluzzo 1680).



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement octobre-novembre 2012, Teldex Studio Berlin

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : François Sechet

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902161