

BORODIN

Piano Quintet · String Quartet No 2
GOLDNER STRING QUARTET PIERS LANE



hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING

➤ *page 3*

ENGLISH

➤ *page 4*

FRANÇAIS

➤ *page 11*

DEUTSCH

➤ *Seite 15*

ALEXANDER BORODIN

(1833–1887)

Piano Quintet in C minor (1862) [26'48]

PIERS LANE piano, GOLDNER STRING QUARTET

- [1] Andante [6'02]
- [2] Scherzo: Allegro non troppo [6'01]
- [3] Finale: Allegro moderato [14'44]

Cello Sonata in B minor (1860) [23'15]

JULIAN SMILES cello, PIERS LANE piano *reconstructed by Mikbail Goldstein (1917–1989)*

- [4] Allegro [8'43]
- [5] Pastorale: Andante dolce [7'33]
- [6] Maestoso – Presto [6'57]

String Quartet No 2 in D major (1881) [27'53]

GOLDNER STRING QUARTET

- [7] Allegro moderato [8'12]
- [8] Scherzo: Allegro [4'55]
- [9] Notturmo: Andante [7'46]
- [10] Finale: Andante – Vivace [6'58]

GOLDNER STRING QUARTET

DENE OLDING violin

DIMITY HALL violin

IRINA MOROZOVA viola

JULIAN SMILES cello

PIERS LANE piano




CHAMBER MUSIC was very much the poor relation in the output of the 'Mighty Handful', the somewhat artificial grouping of Balakirev, Borodin, César Cui, Musorgsky and Rimsky-Korsakov that constituted what is generally thought of as the nationalist faction in mid-nineteenth-century Russian music. Borodin's two string quartets are, in fact, the only significant works by any of these composers for this specific medium (Rimsky-Korsakov had a few goes, without much success, and Balakirev's single attempt—a 'Quatuor original russe' of 1854–5—remained unfinished). In a sense this is hardly surprising, given the relative youth of Russia's art-music culture. Besides which, opera and song lent themselves far more easily to the nationalist agenda by virtue of their texts, as did symphonies and tone poems by virtue of the colouristic riches of the orchestra. If there was any demand at all for chamber music in Russia at this time, it was less for fully-fledged concert works than for graceful salonish pieces aimed at private circles of amateurs and professionals.

It was by attending such gatherings that the young Borodin had his interest piqued. He was the illegitimate son of a Georgian aristocrat, Prince Luka Gedianishvili (also known as Gedianov) who, following the custom of the time, gave his son the surname of one of his serfs and ensured that the young Alexander enjoyed a good education. That education paid off, in that Borodin eventually won considerable renown as a doctor and professor of chemistry. In his teens he played piano duet arrangements of Haydn, Beethoven and Mendelssohn with a lodger of his own age, Mikhail Shchiglev. In the early 1850s he became a student at the Academy of Medicine and Surgery, but on the side he remained a competent pianist, flautist and, especially, cellist, able to join in sight-reading the chamber works of Glinka and the Rubinstein brothers, Anton and Nikolai. He and Shchiglev expanded their musical partnership and began to

attend the chamber music evenings at the home of the amateur cellist, Ivan Gavrushkevich. In fact, Borodin's earliest compositions, written before he came under Balakirev's supervision from 1862, were all in the field of chamber music and were written for himself and his friends to play.

The cello remained Borodin's instrument of choice, and the **Cello Sonata in B minor** was apparently designed for himself to play with one Frau Stutzmann, whom he encountered during a study visit to Germany in 1860, sponsored by the governing board of the Medical-Surgical Academy (the same visit produced the two completed movements of his string sextet). The manuscript of the incomplete parts survives in what is now the Institute for Art History in St Petersburg, and the piece was reconstructed by Ukrainian-Jewish composer-musicologist Mikhail Goldstein (1917–1989). Best known as a spoofer, Goldstein once duped the Soviet musical establishment with his 'discovery' of the supposed 'Symphony No 21' by the Ukrainian Ovsyaniko-Kulikovsky. Both music and composer were the product of his own lively imagination, but still a recording was made in good faith under Mravinsky. However, the reconstruction of Borodin's cello sonata, published in 1982 following Goldstein's emigration in the mid-1960s, has not been called into question. Goldstein himself noted that 'a third of the whole sonata is by me'. Frustratingly, he did not say which third or give any further details of his interventions.

The opening theme is derived from the fugue subject of the second movement of Bach's Sonata No 1 for solo violin, BWV1001. This was not an unusual occurrence in Borodin's early music. A very early string trio works in themes from Meyerbeer's opera *Robert le diable*, another is based on a folksong, and a quartet for flute, oboe, viola and cello is based on a piano sonata of Haydn. It is not long before the cello is rhapsodizing lyrically, and the stern Bach-derived



theme is appeased and contributes willingly to the new Romantic mood. Eventually both instruments agree to compromise on martial motifs, which Borodin was to reuse in his famous second symphony. The stop-start nature of the later stages might be thought the fault of Goldstein. But since long stretches of Borodin's piano quintet work in a not dissimilar way, it would be unwise to rush to judgment.

The sonata's slow movement could easily be a transcription from a song, and its gentle unfolding over a sensuously drooping chromatic bass line points ahead to the nocturno third movement of the String Quartet No 2, the best known of all Borodin's chamber works. The middle section is Russian-rustic in character. At length a 'cadenza ad lib' for the cello hints at the Bach motif from the first movement and prefixes the return of the opening theme.

The Bach theme returns to announce the maestoso introduction to the finale. Unlike many such majestic frontispieces, however, this one is abandoned after a mere eight bars, and the main part of the movement takes off in a merry presto that gives both instruments the chance to show their mettle. The material rarely strays far from the repeated-note opening of the Bach motif, one off-shoot of which, featured near the end, is a dead ringer for the scherzo of Sibelius's first symphony. Since Borodin's sonata was not published until 1982, however, this similarity has to be put down to coincidence.

While in Heidelberg in May 1861, Borodin met and fell in love with the pianist Yekaterina Protopopova, who soon became his wife, and who seems to have inspired in him a taste for her favourite composers, Chopin and Schumann. Later that year she fell ill, and the engaged couple wintered in Italy. There in May and June 1862 Borodin composed his **Piano Quintet in C minor**, the last work he would complete before his game-changing meeting with Balakirev.


That the twenty-eight-year-old composer was already ripe for adoption to the nationalist cause is evident from the

opening theme, which has the contours and character of a Russian melismatic song. In fact the entire first movement is made up of variations, repetitions and derivations from this idea, dressed up in piano textures that could easily have come from Anton Rubinstein on the other side of the nationalist/academic divide.

The movement feels quite happy to end in A minor, rather than the tonic C minor, and it is in A minor that the scherzo second movement launches out, its main theme being another thinly disguised variation on motifs from the first movement. A bouncy violin theme provides contrast, and once again enthusiasm and directness of feeling, rather than sophisticated technique, carry the movement forward. The trio section rhapsodizes freely, never feeling obliged to put all five instruments together.

The finale is once again subtly derived motivically, and its initial motifs are never all that far from the surface. As with the cello sonata, the opening mood—wistful in this case—is a feint. The music soon becomes more robust, before taking flight à la Mendelssohn. Here Borodin attempts a full sonata form, complete with repeated exposition. From a Germanic perspective many ideas go to waste; from a Russian-nationalist one, however, it is entirely virtuous that they should be unhampered by excessive learning. This is music for use and enjoyment, unconcerned with conforming to 'comme il faut'. The structure may be wayward, but this at least means that the listener is kept intrigued as to when and how it will end. Always apparently winding up, in the end it seems to wind down before reaching its full potential; but the soft conclusion suggests that Borodin knew what he was aiming at.

Borodin's two numbered string quartets, dating from the last fifteen years of his life, are still fundamentally salon-orientated, albeit on a more ambitious scale than his previous chamber works and reflecting lessons learned from the examples of Beethoven and Mendelssohn. The first



quartet was explicitly ‘inspired by a theme of Beethoven’ (part of the replacement finale to the *Große Fuge* in the B flat major quartet, Op 130). Its doubly Germanic adoption of genre and theme did not go down well with Musorgsky or with Vladimir Stasov, the godfather and chief public advocate of the Mighty Handful. The **String Quartet No 2 in D major**, too, has a Beethoven connection, in that it was premiered at an Imperial Russian Musical Society concert in St Petersburg on 7 February 1882 (some sources say 9 March) alongside Beethoven’s second ‘Razumovsky’ quartet. However, by this stage in his career, Borodin had thoroughly absorbed his classical lessons and the quartet exudes a sovereign freedom of invention.

Borodin’s second string quartet is more obviously tuneful than his first and has therefore become the more popular. It was composed in the summer of 1881 and is dedicated to the composer’s wife, some say in recognition of their twenty years together. Borodin had in fact just returned from another German tour, taking in Heidelberg, so the connection may well have been on his mind.

The first movement opens with the first of many glorious melodies that run throughout the work, heard on Borodin’s own instrument, the cello, but soon passed to the first violin. With the second subject, featuring the same two instruments, comes a more energetic texture, but the tone remains more serenade-like than strenuous. These ideas submit to traditional sonata-form routines, generating little or no tension, yet radiating such warmth and generosity that few would dream of complaining.

The second movement is a one-in-a-bar scherzo, with the theme initially on the viola. Its slower second idea (swaying violin lines in thirds) is derived from the first by inversion, and the movement is remarkable above all for the freedom of its development (rather than trio) section. The contrasting theme gained an unexpected afterlife when given the famous lyrics ‘Baubles, bangles and beads’ in Robert Wright and George Forrest’s 1953 musical *Kismet*, set in the Persia of the *Arabian Nights*.

The same show also appropriated the main theme of the succeeding nocturno, for the song ‘And this is my beloved’. There can hardly be any complaint at this, since one of Borodin’s hallmarks, most conspicuous in his unfinished opera *Prince Igor*, was precisely this kind of evocation of Oriental sultriness. The languishing cello melody over rocking, syncopated accompaniment returns us to the expressive world of the first movement. The faster central section at last allows the second violin to join in the fun, with some playful dialoguing on rising scales that briefly enliven the essentially languid mood.

The boisterous last movement outlines two motifs in the introduction, which are then combined in artful counterpoint. Seemingly in a perpetual state of becoming, thanks in part to the repeated references back to that introduction, the finale falls into a perfectly regular, textbook sonata form, while its themes gracefully effect a reconciliation between Beethovenian terseness and Russian-orientalist luxuriance.

DAVID FANNING © 2017

PIERS *Lane*



© Eric Richmond

London-based Australian pianist Piers Lane has a flourishing international career which has taken him to more than forty countries. Highlights of the past few years have included a standing ovation at Carnegie Hall for the massive Piano Concerto by Busoni, the premieres of Carl Vine's second Piano Concerto with the Sydney Symphony and the London Philharmonic orchestras, concerto performances at Lincoln Center's Avery Fisher Hall, a three-recital series entitled *Metamorphoses* and other performances for the London Pianoforte series at Wigmore Hall.

Five times soloist at the BBC Proms in London's Royal Albert Hall, Piers Lane's wide-ranging concerto repertoire

exceeds ninety works and has led to engagements with many of the world's great orchestras, working with conductors including Sir Andrew Davis, Richard Hickox, Andrew Litton, Sir Charles Mackerras, Maxim Shostakovich, Vassily Sinaisky, Yan Pascal Tortelier and Antoni Wit. Festival appearances have included Aldeburgh, Bath Mostly Mozart, Bard, Bergen, Cheltenham, Como Autumn Music, Consonances, La Roque d'Anthéron, Newport, Prague Spring, Ruhr Klavierfestival, Schloss vor Husum and the Chopin festivals in Warsaw, Duszniki-Zdrój, Mallorca and Paris.

His extensive discography for Hyperion includes much-admired recordings of rare Romantic piano concertos, the complete Malcolm Williamson piano concertos, the complete preludes and études by Scriabin, transcriptions of Bach and Strauss, along with complete collections of concert études by Saint-Saëns, Moscheles and Henselt, and transcriptions by Grainger. He has also recorded piano quintets by Arensky, Bloch, Bridge, Bruch, Dvořák, Elgar, Harty, Pierné and Taneyev with the Goldner String Quartet.

Piers Lane is in great demand as a collaborative artist, and he continues his long-standing partnerships with violinist Tasmin Little and clarinetist Michael Collins. He has written and presented over 100 programmes for BBC Radio 3, including the popular 54-part series *The Piano*. In the Queen's Diamond Jubilee Birthday Honours he was made an Officer in the Order of Australia (AO) for distinguished services to the arts. Since 2007 he has been Artistic Director of the Australian Festival of Chamber Music, and is Artistic Director of the Sydney International Piano Competition. From 2006 to 2013 he also directed the annual Myra Hess Day at the National Gallery in London.

In 1994 he was made an Honorary Member of the Royal Academy of Music, where he was a professor from 1989 to 2007. Piers holds Honorary Doctorates from two Australian Universities: Griffith and James Cook.

Goldner String Quartet



© Keith Saunders

The Goldner String Quartet has a long-standing reputation for excellence, as not only Australia's pre-eminent string quartet but as an ensemble of international significance. Launched in 1995 and still retaining all its founding members, the Quartet is named after Richard Goldner, founder of the original Musica Viva Australia. The players are also well known for their concurrent membership of the Australia Ensemble @UNSW and have occupied principal positions with the Sydney Symphony and Australian Chamber orchestras.

The Goldner String Quartet regularly appears at major music festivals around Australia and internationally, in addition to national tours for Musica Viva. They made their debut at London's Wigmore Hall in 1997, and in New York (at the 92nd St Y) in 2001. The Quartet has also performed in Korea, China, Singapore and Brunei and has undertaken several extensive tours of New Zealand.

For more than two decades the Quartet has appeared annually at the Music in the Hunter festival and at the Australian Festival of Chamber Music where it is Quartet in Residence. Special projects have included a major retrospective of twentieth-century string quartets at the Adelaide Festival, and a complete Beethoven cycle for Musica Viva. These performances, recorded live on ABC Classics, won Best Classical Recording in the 2009 Limelight Awards. Their collaboration with Piers Lane and Hyperion—encompassing Arensky, Bloch, Bridge, Bruch, Dvořák, Elgar, Harty, Pierné, Taneyev and Vierne—has attracted rave reviews.

The Quartet had a special relationship with Australian composer Peter Sculthorpe, with three CDs of his music and a live DVD documentary recorded with the composer, celebrating his life as seen through his works for string quartet. New works have been regularly commissioned for the Goldners from many of Australia's leading composers.

Also available from Piers Lane and the Goldner String Quartet

SERGEI TANEYEV & ANTON ARENSKY Piano Quintets CDA67965
'Yet another fabulous performance of unfamiliar repertory . . . these are fascinating works and the performances are suitably brilliant.
Highly recommended' (*International Record Review*)

ERNEST BLOCH Piano Quintets CDA67638
'A fabulous CD this, easily the best recording of Bloch's chamber music I've heard in years' (*Gramophone*)

FRANK BRIDGE Piano Quintet, String Quartet & Idylls CDA67726
'This is an absolutely splendid disc, with powerful, committed performances that illuminate Bridge's mastery of chamber music' (*BBC Music Magazine*) 'An important and fascinating disc' (*The Guardian*)

MAX BRUCH Piano Quintet & other works CDA68120
'It's winningly done. Lane's long partnership with the Goldners pays off in the call-and-response of the melancholy chorale theme with which the Quintet opens, and the balance he achieves between Bruch's often brilliant (but never flashy) piano-writing and the strings' lyricism' (*Gramophone*)

ANTONÍN DVOŘÁK Piano Quintets CDA67805
'Performed with splendid conviction' (*The Sunday Times*) 'This is music to cheer the heart and put a spring in your step' (*The Daily Telegraph*)

SIR EDWARD ELGAR Piano Quintet & String Quartet CDA67857
'Such observant, poised and (above all) irresistibly communicative playing' (*Gramophone*) 'This is one of those rare discs that gives pleasure and food for thought in equal measure . . . a new top recommendation' (*BBC Music Magazine*)

SIR HAMILTON HARTY String Quartets & Piano Quintet CDA67927
'A delightful disc of music neglected for far too long' (*Gramophone*) 'Hyperion's succulent recording is a peach' (*BBC Music Magazine*)

GABRIEL PIERNÉ Piano Quintet & LOUIS VIERNE String Quartet CDA68036
'It would be hard to imagine a more persuasive or compelling performance of Pierné's Piano Quintet' (*Gramophone*) 'Exemplary' (*The Guardian*)





Recorded in Potton Hall, Dunwich, Suffolk, on 21, 23 & 24 April 2016
Recording Engineer BEN CONNELLAN
Recording Producer JEREMY HAYES
Piano STEINWAY & SONS
Piano Technician GRAHAM COOKE
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVII

Front illustration: *Morning* (1909) by Wassily Kandinsky (1866–1944)
Private Collection / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

BORODINE *Quintette avec piano & Quatuor à cordes n° 2*

LA MUSIQUE DE CHAMBRE était vraiment le parent pauvre dans la production du « Puissant Petit Groupe » (les « Cinq »), ce regroupement un peu artificiel réunissant Balakirev, Borodine, César Cui, Moussorgski et Rimski-Korsakov qui constituaient ce que l'on considère généralement comme la faction nationaliste de la musique russe du milieu du XIX^e siècle. Les deux quatuors à cordes de Borodine sont, en fait, les seules œuvres significatives de tous ces compositeurs pour ce moyen d'expression spécifique (Rimski-Korsakov fit quelques essais sans grand succès, quant à Balakirev, sa seule tentative—un « Quatuor original russe » de 1854–55—resta inachevée). En un sens, ce n'est guère surprenant, étant donnée la relative jeunesse de la culture musicale artistique de la Russie. D'ailleurs, l'opéra et la mélodie se prêtaient beaucoup plus facilement au programme nationaliste grâce à leurs textes, tout comme les symphonies et les poèmes symphoniques en raison de la richesse des couleurs de l'orchestre. Et s'il y eut quelque demande dans le domaine de la musique de chambre en Russie à cette époque, ce fut moins pour des œuvres de concert à part entière que pour d'élégantes pièces de salon destinées à des cercles privés d'amateurs et de professionnels.

C'est en assistant à de telles réunions que le jeune Borodine s'y intéressa. Il était le fils illégitime d'un aristocrate géorgien, le prince Lucas Guédianichvili (également connu sous le nom de Guédianov) qui, suivant la coutume de l'époque, donna à son fils le nom de famille de l'un de ses serfs et s'assura que le jeune Alexandre jouisse d'une bonne éducation. Cette éducation fut payante puisque Borodine acquit finalement une grande renommée comme docteur et professeur de chimie. Adolescent, il joua des arrangements pour piano à quatre mains de Haydn, Beethoven et Mendelssohn avec un pensionnaire de son âge,

Mikhaïl Chtchiglev. Au début des années 1850, il fut admis à l'Académie de médecine et de chirurgie, tout en continuant par ailleurs à pratiquer le piano, la flûte et surtout le violoncelle avec talent ; il était capable de déchiffrer les œuvres de musique de chambre de Glinka et des frères Rubinstein, Anton et Nikolai. Sa complicité musicale avec Chtchiglev se développa et ils commencèrent à assister aux soirées de musique de chambre données chez le violoncelliste amateur Ivan Gavrouchevitch. En fait, les premières compositions de Borodine, écrites avant de travailler sous la supervision de Balakirev à partir de 1862, entraient toutes dans le domaine de la musique de chambre et furent écrites pour les jouer lui-même avec ses amis.

Le violoncelle resta l'instrument de choix de Borodine et la **Sonate pour violoncelle et piano en si mineur** fut apparemment conçue pour la jouer personnellement avec une certaine Frau Stutzmann, qu'il rencontra au cours d'un voyage d'étude en Allemagne en 1860, financé par le conseil d'administration de l'Académie de médecine et de chirurgie (durant le même séjour, il écrivit les deux mouvements achevés de son sextuor à cordes). Le manuscrit des parties incomplètes subsiste dans ce qui est aujourd'hui l'Institut d'histoire de l'art de Saint-Pétersbourg et le morceau fut reconstruit par le compositeur et musicologue juif ukrainien Mikhaïl Goldstein (1917–1989). Plus connu pour ses canulars, Goldstein parvint à duper une fois l'establishment musical soviétique avec sa « découverte » de la prétendue « Symphonie n° 21 » de l'Ukrainien Ovsianiko-Kulikovski. La musique comme le compositeur étaient le produit de sa vive imagination, mais un enregistrement fut quand même réalisé en toute bonne foi sous la direction de Mravinski. Néanmoins, la reconstruction de la sonate pour violoncelle et piano de Borodine, publiée en 1982 après l'émigration de Goldstein au milieu des années 1960, n'a pas été mise en doute. Goldstein a lui-même noté qu'« un

tiers de toute la sonate est de moi ». À notre grande déception, il n'a pas indiqué quel tiers ni donné le moindre détail supplémentaire sur ses interventions.

Le thème initial est dérivé du sujet de la fugue du deuxième mouvement de la Sonate pour violon seul n° 1, BWV1001, de Bach. Ce n'était pas inhabituel dans les premières œuvres de Borodine. Un de ses premiers trios à cordes prend ses thèmes dans l'opéra *Robert le diable* de Meyerbeer, un autre repose sur une chanson traditionnelle et un quatuor pour flûte, hautbois, alto et violoncelle est basé sur une sonate pour piano de Haydn. Il ne faut pas attendre longtemps pour que le violoncelle s'épanche avec lyrisme ; le thème sérieux dérivé de Bach s'apaise et contribue volontiers à la nouvelle atmosphère romantique. Finalement, les deux instruments acceptent un compromis sur des motifs martiaux, que Borodine allait réutiliser dans sa célèbre Symphonie n° 2. Les arrêts et redémarrages des phases ultérieures pourraient être considérés comme une faute de Goldstein. Mais comme de longues séquences du quintette avec piano de Borodine se déroulent d'une manière pas tellement différente, il serait imprudent de prononcer un jugement trop précipité.

Le mouvement lent de la sonate pourrait bien être la transcription d'une chanson, et son déroulement en douceur sur une basse chromatique descendant de façon sensuelle semble annoncer le troisième mouvement nocturno du Quatuor à cordes n° 2, l'œuvre de musique de chambre la plus célèbre de Borodine. La section centrale a un caractère rustique russe. Une « cadenza ad lib » pour le violoncelle fait longuement allusion au motif de Bach du premier mouvement et préfigure le retour du thème initial.


Le thème de Bach revient pour annoncer l'introduction maestoso du finale. Toutefois, contrairement à de nombreux frontispices majestueux de ce genre, celui-ci est abandonné après seulement huit mesures et la partie principale du mouvement décolle dans un joyeux presto qui donne aux



ALEXANDRE BORODINE

deux instruments l'occasion de faire leurs preuves. Le matériel s'écarte rarement des premières notes répétées du motif de Bach, dont une ramification, vers la fin, est le sosie du scherzo de la première symphonie de Sibelius. Cependant, comme la sonate de Borodine ne fut pas publiée avant 1982, cette similitude doit relever d'une coïncidence.

Lorsqu'il était à Heidelberg en mai 1861, Borodine fit la connaissance et tomba amoureux de la pianiste Yekaterina



Protopopova, qui devint rapidement sa femme et qui semble lui avoir inspiré le goût de ses compositeurs préférés, Chopin et Schumann. Un peu plus tard au cours de la même année, elle tomba malade, et les fiancés passèrent l'hiver en Italie. C'est là qu'en mai et juin 1862 il composa son **Quintette avec piano en ut mineur**, la dernière œuvre qu'il allait achever avant sa rencontre déterminante avec Balakirev.

Le thème initial montre à l'évidence que le compositeur âgé de vingt-huit ans était mûr pour adopter la cause nationaliste ; ce thème a les contours et le caractère d'un chant mélismatique russe. En fait, tout le premier mouvement se compose de variations, de répétitions et de dérivations de cette idée, agrémentées dans des textures pianistiques qui auraient pu tout aussi bien être signées Anton Rubinstein, de l'autre côté de la frontière entre nationalisme et académisme.


Ce mouvement s'achève avec bonheur en la mineur, plutôt qu'à la tonique ut mineur, et c'est en la mineur que commence le deuxième mouvement scherzo, son thème principal étant une autre variation à peine déguisée sur des motifs du premier mouvement. Un thème plein d'allant du violon offre un contraste, et une fois encore l'enthousiasme et la franchise de l'émotion, plutôt qu'une technique sophistiquée, font avancer le mouvement. Le trio s'épanche librement, sans jamais se sentir obligé de réunir les cinq instruments.

Une fois encore, les motifs du finale dérivent avec subtilité des précédents et les premiers d'entre eux sont vraiment sous-jacents. Comme dans la sonate pour violoncelle et piano, l'atmosphère initiale—mélancolique dans ce cas précis—est un artifice. La musique devient bientôt plus robuste, avant de prendre son envol à la Mendelssohn. Ici, Borodine tente une forme sonate complète avec reprise de l'exposition. D'un point de vue germanique, de nombreuses idées ne servent à rien ; mais d'un point de vue

nationaliste russe, il est tout à fait vertueux qu'elles ne soient pas entravées par une érudition excessive. Cette musique est destinée à être jouée et à procurer du plaisir, sans chercher à rester dans la ligne du « comme il faut ». La structure est peut-être rebelle, mais cela signifie au moins que l'auditeur reste curieux de savoir quand et comment elle s'achèvera. L'œuvre semble toujours sur le point de s'achever et, à la fin, elle donne l'impression de se détendre avant d'atteindre tout son potentiel ; mais la douce conclusion laisse entendre que Borodine savait ce qu'il visait.

Les deux quatuors numérotés de Borodine, qui datent des quinze dernières années de sa vie, sont encore complètement orientés vers la musique de salon, mais à une échelle plus ambitieuse que ses œuvres de musique de chambre antérieures et ils reflètent les leçons tirées des exemples de Beethoven et de Mendelssohn. Le premier quatuor fut explicitement « inspiré par un thème de Beethoven » (une partie du finale que Beethoven substitua à la *Grande Fugue* pour le quatuor en si bémol majeur, op.130). Cette double adoption germanique du genre et du thème fut mal reçue par Moussorgski et Vladimir Stassov, le parrain et le principal défenseur public du Puissant Petit Groupe. Le **Quatuor à cordes n° 2 en ré majeur** a lui aussi un lien avec Beethoven car il fut créé à un concert de la Société impériale russe de musique à Saint-Petersbourg, le 7 février 1882 (le 9 mars selon certaines sources) avec le second quatuor « Razoumovski » de Beethoven. Toutefois, à ce stade de sa carrière, Borodine avait complètement assimilé ce qu'il avait appris des classiques et il se dégage de ce quatuor une souveraine liberté d'invention.

Le second quatuor à cordes de Borodine est plus mélodieux que le premier, c'est manifeste, et est donc devenu le plus populaire. Composé au cours de l'été 1881, il est dédié à l'épouse du compositeur, selon certains en reconnaissance des vingt ans partagés ensemble. En



fait, Borodine venait de rentrer d'une autre tournée en Allemagne, notamment à Heidelberg, et il avait donc peut-être ce souvenir à l'esprit.

Le premier mouvement commence par la première des nombreuses mélodies magnifiques qui parcourent toute l'œuvre, proposée par le propre instrument de Borodine, le violoncelle, mais vite passée au premier violon. Avec le second sujet, qui apparaît aux deux mêmes instruments, vient une texture plus énergique, mais la tonalité générale fait davantage penser à une sérénade qu'à quelque chose de vigoureux. Ces idées se soumettent aux routines de la forme sonate traditionnelle, suscitant peu ou pas de tension, mais rayonnant d'une telle chaleur et générosité que rares sont ceux à qui il viendrait à l'esprit de s'en plaindre.

Le deuxième mouvement est un scherzo à un temps, avec le thème confié au début à l'alto. Sa seconde idée plus lente (avec les parties de violons qui oscillent à la tierce l'une de l'autre) est dérivée de la première par inversion, et le mouvement est surtout remarquable pour la liberté de son développement (plutôt que par son trio). Le thème contrasté a connu une nouvelle vie inattendue lorsqu'il a reçu les célèbres paroles « Baubles, bangles and beads » dans la comédie musicale *Kismet* écrite en 1953 par Robert Wright

et George Forrest, qui se déroule dans la Perse des *Mille et Une Nuits*.

Le même spectacle s'est aussi approprié le thème principal du nocturne suivant, pour la chanson « And this is my beloved ». On ne saurait s'en plaindre, car l'une des caractéristiques de Borodine, surtout manifeste dans son opéra inachevé *Le Prince Igor*, était précisément ce genre d'évocation de la sensualité orientale. La mélodie langoureuse du violoncelle sur un accompagnement syncopé qui oscille nous fait revenir à l'univers expressif du premier mouvement. La section centrale plus rapide permet enfin au second violon d'entrer dans la danse, avec un dialogue enjoué sur des gammes ascendantes qui égayent un bref instant l'atmosphère essentiellement languissante.

Le dernier mouvement turbulent expose dans les grandes lignes deux motifs de l'introduction, qui s'associent ensuite en un contrepoint ingénieux. Apparemment dans un état constant de devenir, grâce en partie aux références répétées à cette introduction, le finale se glisse dans une forme sonate d'un classicisme parfait, alors que ses thèmes parviennent avec grâce à une réconciliation entre le laconisme beethovénien et la luxuriance orientaliste russe.

DAVID FANNING © 2017
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS


BORODIN *Klavierquintett & Streichquartett Nr. 2*

KAMMERMUSIK wurde von dem „mächtigen Häuflein“ zweifellos stiefmütterlich behandelt—jener recht artifizielle Verbund bestehend aus Balakirew, Borodin, César Cui, Mussorgsky und Rimskij-Korsakow, der allgemein als das musikalisch-nationalistische Lager des Russlands um die Mitte des 19. Jahrhunderts betrachtet wird. Die beiden Streichquartette Borodins sind dabei die einzigen bedeutenden Werke der Gruppe für diese bestimmte Besetzung (Rimskij-Korsakow hatte einige Anläufe unternommen, jedoch ohne viel Erfolg, und Balakirews einziger Versuch—ein „Quatuor original russe“ von 1854/55—blieb unvollendet). Angesichts der Tatsache, dass die russische Kunstmusik-Kultur noch relativ jung war, ist diese Spärlichkeit kaum überraschend. Davon abgesehen ließen sich Opern und Lieder aufgrund ihrer Texte, sowie Symphonien und Tondichtungen aufgrund der vielfältigen Orchesterfarben für nationalistische Vorhaben deutlich zweckdienlicher einsetzen. Wenn Kammermusik im Russland jener Zeit überhaupt gefragt war, dann weniger als Werke von voller Länge für den Konzertsaal, sondern eher in Form von kürzeren eleganten Salonstücken, die sich an Privatzirkel sowohl von Laien als auch von Profis richteten.

Bei einer solchen Zusammenkunft wurde das Interesse des jungen Borodin geweckt. Er war der uneheliche Sohn eines georgischen Aristokraten, Luka Gedewanischwili (auch als Gedianow bekannt), der gemäß den damaligen Gepflogenheiten seinem Sohn den Namen eines seiner Diener verlieh. Er ließ ihm jedoch auch eine gründliche Erziehung und Ausbildung angedeihen, was sich schließlich insofern bezahlt machte, dass Borodin später als Arzt und Chemieprofessor beträchtliches Ansehen gewann. Als Jugendlicher hatte er Werke von Haydn, Beethoven und Mendelssohn zusammen mit einem gleichaltrigen Untermieter, Mikhail Schchiglew, in Versionen für Klavier zu vier Händen gespielt. Zu Beginn der 1850er Jahre begann

er ein Studium an der Akademie für Medizin und Chirurgie und betätigte sich nebenher weiterhin als kompetenter Pianist, Flötist und, insbesondere, als Cellist, der Kammermusik von Glinka und den Gebrüdern Rubinstein (Anton und Nikolai) vom Blatt spielen konnte. Borodin und Schchiglew erweiterten ihre musikalische Partnerschaft und nahmen zunehmend an den Kammermusik-Abenden im Hause des Laiencellisten Iwan Gawruschkewitsch teil. Tatsächlich waren Borodins Frühwerke (die entstanden, bevor Balakirew ihn ab 1862 musikalisch betreute) allesamt Kammermusik, die er für sich und seinen Freundeskreis komponierte.

Das Cello blieb Borodins Lieblingsinstrument, und die **Cellosonate in h-Moll** hatte er offenbar für sich selbst und eine Frau Stutzmann komponiert, die er 1860 während eines Studienaufenthalts in Deutschland kennengelernt hatte, welcher von dem Vorstand der medizinisch-chirurgischen Akademie finanziert worden war (derselbe Aufenthalt brachte auch die beiden vollendeten Sätze seines Streichsextetts mit sich). Das Manuskript der unvollständigen Stimmen lagert in dem heutigen Institut für Kunstgeschichte in St. Petersburg und das Stück wurde von dem ukrainisch-jüdischen Komponisten und Musikwissenschaftler Mikhail Goldstein (1917–1989) rekonstruiert. Goldstein ist in erster Linie als Parodist bekannt, der einst das sowjetische Musikestablishment mit seiner „Entdeckung“ der angeblichen „Symphonie Nr. 21“ von dem Ukrainer Nikolaj Owsjanniko-Kulikowski düpierte. Sowohl die Musik als auch der Komponist waren reine Fantasiegebilde Goldsteins; nichtsdestotrotz wurde das Werk in gutem Glauben unter Mrawinski eingespielt. Die Rekonstruktion der Cellosonate von Borodin ist jedoch nicht in Frage gestellt worden; sie wurde 1982 veröffentlicht, nachdem Goldstein Mitte der 60er Jahre nach Deutschland emigriert war. Goldstein selbst merkte an, dass „ein Drittel der gesamten



Sonate von mir“ sei; bedauerlicherweise machte er jedoch keine Angaben dazu, welches Drittel dabei gemeint war, oder wie er genau eingegriffen hatte.

Das Anfangsthema lässt sich von dem Fugenthema des zweiten Satzes von Bachs Sonate Nr. 1 für Violine solo, BWV1001, ableiten. Dies war kein ungewöhnliches Vorkommnis in Borodins Frühwerk. In einem sehr frühen Streichtrio sind Themen aus der Meyerbeer'schen Oper *Robert le diable* verarbeitet, während einem weiteren ein Volkslied zugrunde liegt und ein Quartett für Flöte, Oboe, Viola und Violoncello auf einer Klaviersonate von Haydn basiert. Es dauert nicht lang, bis das Cello lyrisch-rhapsodisch singt und das strenge Bach-artige Thema besänftigt wird und sich willig in die neue romantische Stimmung einfindet. Schließlich gehen die beiden Instrumente einen Kompromiss in Form von kriegerischen Motiven ein, die Borodin in seiner berühmten zweiten Symphonie wiederverwenden sollte. Man könnte annehmen, dass der ruckartige Zug späterer Passagen von Goldstein stammt; da jedoch weite Strecken des Klavierquintetts von Borodin ähnlich angelegt sind, wäre es unklug, hier voreilig zu urteilen.

Der langsame Satz der Sonate könnte durchaus eine Liedbearbeitung sein, und das sanfte Entfalten über einer sinnlich abfallenden chromatischen Basslinie nimmt den dritten Satz des Streichquartetts Nr. 2 vorweg—ein Notturmo und das berühmteste aller Kammerwerke Borodins. Der Mittelteil ist russisch-rustikal gehalten. Schließlich deutet eine „cadenza ad lib“ des Cellos wieder das Bach-Motiv des ersten Satzes an und stellt es der Rückkehr des Anfangsthemas voran.

Das Bach-Thema kehrt zurück, um die Maestoso-Einleitung zum Finale anzukündigen. Im Unterschied zu vielen derartig majestätischen Frontispizen wird dieses jedoch nach nur acht Takten wieder aufgegeben und der Hauptteil des Satzes hebt als fröhliches Presto an, das

beiden Instrumenten Gelegenheit zum Brillieren gibt. Das musikalische Material ist nie weit von dem Bach'schen Tonrepetitionsmotiv entfernt, von dem ein Ableger gegen Ende sozusagen als Doppelgänger des Scherzos der 1. Symphonie von Sibelius durchgehen könnte. Da Borodins Sonate aber erst 1982 herausgegeben wurde, muss diese Ähnlichkeit wohl Zufall sein.

Als er im Mai 1861 in Heidelberg war, lernte Borodin die Pianistin Jekaterina Protopopowa kennen, die er bald darauf heiratete und die ihm ihre Lieblingskomponisten Chopin und Schumann näher brachte. Im Verlauf des Jahres erkrankte sie und das verlobte Paar verbrachte den Winter in Italien. Dort komponierte er im Mai und Juni 1862 sein **Klavierquintett in c-Moll**, das letzte Werk, welches er vor seiner lebensverändernden Begegnung mit Balakirew vollenden sollte.

Dass der 28-jährige Komponist reif für die nationalistische Sache war, geht deutlich aus dem Anfangsthema hervor, das die Konturen und den Charakter eines melismatischen russischen Liedes besitzt. Tatsächlich besteht der gesamte erste Satz aus Variationen, Wiederholungen und Ableitungen dieser Idee, welche in einem pianistischen Gewand auftreten, das durchaus auch von Anton Rubinstein auf der anderen Seite der nationalistisch-akademischen Grenze stammen könnte.

Der Satz endet zufrieden in a-Moll (anstatt in der Tonika c-Moll) und auch der zweite Satz, Scherzo, beginnt in a-Moll, wobei das Hauptthema wiederum aus einer kaum verschleierte Variation der Motive des ersten Satzes besteht. Ein lebhaftes Geigenthema sorgt für Kontraste und auch hier sind eher Begeisterung und Gefühlsdirektheit, und nicht so sehr eine ausgefeilte Technik, die tragenden Elemente des Satzes. Das Trio zeichnet sich durch freie rhapsodenartige Passagen aus und es stellt sich nie der Zwang ein, alle fünf Instrumente zusammen zu erklingen lassen.



Das Finale ist ebenfalls aus subtil abgeleiteten Motiven zusammengestellt und die Anfangsmotive sind nie weit von der Oberfläche entfernt. Ebenso wie in der Cellosonate ist die Stimmung zu Beginn—in diesem Falle wehmütig—eine Täuschung. Die Musik nimmt bald robustere Formen an, bevor sie in Mendelssohn'sche Manier übergeht. Dann versucht Borodin sich an einem Sonatensatz, sogar mit wiederholter Exposition. Aus einer der deutschen Musiktradition entstammenden Perspektive betrachtet verkümmern viele Motive; von einem russisch-nationalistischen Standpunkt aus beurteilt ist es durchaus positiv, dass sie von exzessiven Regeln ungehindert auftreten können. Es ist dies zum Vergnügen komponierte Gebrauchsmusik, die es nicht darauf anlegt, mit Tonsatzregeln konform zu gehen. Die Struktur mag eigensinnig gestaltet sein, doch bedeutet das wenigstens, dass der Hörer aufmerksam bleibt, nicht zuletzt um mitzubekommen, wann und wie sie endet. Der Schluss scheint mehrfach kurz bevorzustehen, doch entspannt sich die Musik, bevor sie ihr volles Potenzial erreicht hat; das sanfte Ende lässt aber darauf schließen, dass Borodin wusste, was er ansteuerte.


Die beiden bezifferten Streichquartette Borodins entstanden in den letzten 15 Jahren seines Lebens und sind ebenfalls im Wesentlichen salonorientiert, allerdings auf einem anspruchsvolleren Niveau als seine frühere Kammermusik—es wird deutlich, dass er in der Zwischenzeit von seinen Vorbildern Beethoven und Mendelssohn einiges gelernt hatte. Das erste Quartett war explizit „von einem Thema Beethovens inspiriert“ (ein Teil des Ersatz-Finales zu der *Großen Fuge* des Quartetts B-Dur, op. 130). Dieser zweifach deutsche Einfluss—sowohl Genre als auch Thema—wurde von Mussorgsky und Wladimir Stassow, dem einflussreichen Verfechter des mächtigen Häuflein, mit Ungnade aufgenommen. Auch das **Streichquartett Nr. 2 in D-Dur** hat eine Verbindung zu Beethoven, nämlich insofern, als dass bei seiner Uraufführung am 7. Februar

1882 (einige Quellen geben auch den 9. März an) im Rahmen der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg auch Beethovens zweites „Rasumowsky-Quartett“ gegeben wurde. Inzwischen hatte Borodin jedoch den Tonsatz der Klassik völlig absorbiert und das Quartett strahlt eine souveräne Erfindungsfreiheit aus.

Das zweite Streichquartett Borodins ist melodioser gehalten als das erste und ist daher populärer. Es entstand im Sommer 1881 und ist der Frau des Komponisten gewidmet—einigen Quellen zufolge zur Feier ihrer zwanzigjährigen Beziehung. Borodin war tatsächlich gerade von einer weiteren Deutschlandreise wiedergekehrt—diesmal hatte er sich in Heidelberg aufgehalten—, so dass ihm diese Verbindung durchaus präsent gewesen sein könnte.

Der erste Satz beginnt mit der ersten von vielen wunderschönen Melodien, die sich durch das Werk ziehen; sie erklingt zunächst auf Borodins eigenem Instrument, dem Cello, wird dann aber bald an die Violine weitergegeben. Das zweite Thema erklingt auf denselben Instrumenten und ist energischer gehalten, doch der Ton bleibt eher serenadenartig als rührig. Diese musikalischen Ideen fügen sich in die traditionelle Sonatenform ein, wobei kaum Spannung aufkommt, jedoch eine derartige Wärme und Großzügigkeit ausgestrahlt wird, dass sich wohl niemand beschweren würde.

Der zweite Satz ist ein schnelles Scherzo, in dem das Thema zunächst von der Bratsche zu hören ist. Das langsamere zweite Thema (wiegende Geigenpassagen in Terzen) leitet sich insofern von dem ersten ab, als dass es eine Umkehrung dessen ist; der Satz ist in erster Linie für seine freie Durchführung (anstelle eines Trios) bemerkenswert. Dem kontrastierenden Thema wurde ein unerwartetes Nachleben zuteil, als Robert Wright und George Forrest es 1953 in ihrem Musical *Kismet*, das in dem Persien von *Tausendundeiner Nacht* spielt, verwendeten und mit dem berühmten Text „Baubles, bangles and beads“ versahen.



Für dasselbe Stück wurde auch das Hauptthema des darauffolgenden Notturmo wiederverwendet, und zwar für das Lied „And this is my beloved“. Dem ist kaum etwas entgegenzuhalten, da eines von Borodins Markenzeichen—am deutlichsten in seiner unvollendeten Oper *Prinz Igor* zu beobachten—eben diese Art der Darstellung von orientalischer Sinnlichkeit war. Die schmachtende Cellomelodie über einer wiegenden, synkopierten Begleitung führt uns in die expressive Welt des ersten Satzes zurück. In dem schnelleren Mittelteil darf die zweite Violine schließlich an dem Vergnügen teilhaben, während mehrere spielerische Dialoge auf aufsteigenden Tonleitern kurz die hauptsächlich traumverlorene Stimmung beleben.

Das ausgelassene Finale umreißt in der Einleitung zwei Motive, die dann in einen kunstvollen Kontrapunkt verstrickt werden. Der Satz scheint sich in einem ständigen Zustand des Werdens zu befinden, was sich teilweise aus den wiederholten Hinweisen auf die Einleitung ergibt, und er fällt in eine völlig reguläre, lehrbuchmäßige Sonatenform, wobei die Themen eine elegante Aussöhnung zwischen Beethoven'scher Knappheit und russisch-orientalischer Üppigkeit erwirken.

DAVID FANNING © 2017
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

