

CHANDOS

*Musical
Remembrances*

Rachmaninoff

Brahms

Ravel



Neave Trio



Photograph (by unknown photographer) now in a private collection / AKG Images, London / Fine Art Images

Johannes Brahms, early 1850s

Musical Remembrances

	Serge Rachmaninoff (1873–1943)	
1	Trio élégiaque No. 1 (1892) in G minor • in g-Moll • en sol mineur for Piano, Violin, and Cello Lento lugubre – Più mosso – Più vivo – Con anima – Appassionato – Tempo rubato – Risoluto – Tempo rubato – Risoluto – Tempo I (Più mosso) – Più vivo – Con anima – Appassionato – Alla marcia funebre (Lento lugubre)	14:05
	Johannes Brahms (1833–1897)	
	Trio No. 1, Op. 8 (1853–54, revised 1889) in B major • in H-Dur • en si majeur for Piano, Violin, and Cello	35:40
2	Allegro con brio – Tranquillo	14:21
3	Scherzo. Allegro molto – Meno allegro – Tempo I	5:49
4	Adagio	8:58
5	Allegro	6:19

Maurice Ravel (1875 – 1937)

Trio, M 67 (1914)

26:58

in A minor • in a-Moll • en la mineur
for Piano, Violin, and Cello

À André Gédalge

6	Modéré – Animez peu à peu – Cédez très peu – Plus lent qu'au début – Un peu plus lent – Au mouvement en animant et en augmentant peu à peu – Presque lent – Lent – Très lent – Mouvement du début (un peu retenu)	9:26
7	Pantoum. Assez vif	4:14
8	Passacaille. Très large –	8:11
9	Final. Animé – Moins animé – Premier Mouvement un peu moins animé – Au mouvement initial	4:57
		TT 76:56

Neave Trio

Anna Williams violin
Mikhail Veselov cello
Eri Nakamura piano

Musical Remembrances

Brahms: Piano Trio No. 1 in B major, Op. 8

Johannes Brahms (1833 – 1897) was a great one for covering his own creative tracks. In extreme contrast to Beethoven, whose sketchbooks offer so many fascinating insights into the working of an outstanding creative mind, Brahms took pains to ensure that the public only saw his final thoughts. The one exception is the First Piano Trio, which comes down to us in two versions. The first was finished in 1854, when Brahms was just twenty and still very much buoyed up by the enthusiastic welcome which both he and his music had received from his musical idol, Robert Schumann. At the same time, however, he was also struggling with his mounting intense feelings for Schumann's wife (and soon to be widow), Clara, a brilliant composer and performer in her own right. The two would remain close confidantes – artistically and personally – up to Clara's death, in 1896, the year before Brahms's death, from cancer. But although the feelings appear to have been strong on both sides (perhaps particularly on Brahms's), the general consensus today is that the

relationship was never fully consummated, for reasons that can only be guessed.

The first version of Trio No. 1 probably would not have survived if Brahms had not taken the decision to publish it almost immediately after completing the score, a decision he soon came to regret. One reason for that change of heart appears to have been the reaction of Clara Schumann to the Trio when Brahms played it to her: she wrote in her diary,

I only wish that he had written a different first movement, as I am not happy with the existing one, though the beginning of it is splendid! The second, third, and fourth movements are entirely worthy of this brilliant artist.

Strikingly, when he came to revise the First Trio, in 1889, Brahms preserved that 'splendid' opening more or less unchanged, but the rest of the movement was revised radically, and – despite Clara's approval – major changes were also made to the third and fourth movements. On one level, the revised Trio is structurally tighter and more elegantly proportioned than the original: a wild, sometimes discursively romantic

youthful outpouring becomes a more contained, classical-romantic statement, far more typical of the mature Brahms.

But there also seems to have been an element of concealment in Brahms's revision. Following the frequent examples of Schubert in his instrumental works, in the first version of the Trio Brahms planted clues as to deeper personal meanings in the form of references to songs. The original second theme of the finale was a quotation from a song from Beethoven's cycle *An die ferne Geliebte* (To the Distant Beloved), which Robert Schumann had used as a coded message of love to Clara during their painfully protracted courtship: 'Nimm sie hin denn, diese Lieder, / Die ich dir, Geliebte, sang' – 'Take these songs, then, / which to you, beloved, I sang'. In the revision, this was replaced by a far more resolute-sounding melody of Brahms's own invention. Still more telling is the reference to the desolate 'Am Meer' (By the Sea), from Schubert's *Schwanengesang* (Swansong), which Brahms later removed from the slow third movement. At the song's heart we find this confession of private agony:

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
Die Seele stirbt vor Sehnen; –
Mich hat das unglücksel'ge Weib
Vergiftet mit ihren Tränen.

(Since that hour my body is consumed,
my soul dies of longing; –
that unhappy woman
has poisoned me with her tears.

Translation: Richard Wigmore)

The revised Trio may present a more classical façade, the tell-tale clues may have been expunged, but the intensity of the feelings behind the mask can still be sensed, most of all in the work's overall progression. From that 'splendid', warmly expressive B major opening, the music moves through darker, more troubled regions in the first movement, through haunted territory in the Scherzo, through what is still evidently an ardent song confession in the *Adagio*, to the agitated, onward-rushing drama of the finale. Unusually for a multi-movement work in the nineteenth century, this initially major-key Trio ends firmly in a very dark minor key. However much Brahms may have tried to 'objectify' his First Piano Trio, its tragic trajectory is unmistakable – a memorial to a long, vitally important, but (for Brahms at least) mysteriously unfulfilled relationship.

Ravel: Piano Trio in A minor

Maurice Ravel (1875 – 1937) wrote his only Piano Trio in 1914, just as his French homeland was sliding inexorably into the

protracted horror of World War One. This Trio, however – apart perhaps from the finale – seems shadowed by very different, more private preoccupations. The relationship between Ravel and his mother was particularly close (her death, three years later, plunged him into what he described as ‘hideous despair’), and it is to the sounds of her native Basque territory that he turned in the Piano Trio, and especially in its first two movements. Ravel had been working on a piano concerto based on Basque themes and, although that project was later abandoned, some of its musical ideas were carried over into the Piano Trio.

An echo of a particular Basque dance, the *zortziko*, can be heard in the rhythm of the opening melody, which divides into recurring patterns of 3 + 2 + 3, while a simpler cross-rhythm is heard in the piano’s left hand. It is said that Ravel got the idea for this theme while watching ice-cream vendors dance a fandango in the French Basque resort of Saint-Jean-de-Luz but, if so, the music he made from it creates a very different kind of impression. Despite a couple of more overtly passionate outbursts, the movement as a whole feels unworldly – tender, delicately sensuous, yet also at times strangely withdrawn, especially at the ethereal ending.

The title of the second movement, ‘Pantoum’, refers to a form of traditional Malaysian poetry which typically deals with two separate themes in alternation. In Ravel’s musical realisation of it, a sharp, brittle opening theme led by the piano contrasts with a singing theme in the strings, which follows. Then, in the central trio section, the strings continue to play with the opening theme while the piano develops a suave, expressive chordal theme in a broader four-time – another kind of alternation. But the rhythmic complexities of Basque music evidently left their mark here too, and the combination of dreaminess and unease (especially in the trio) heightens the tension at which the first movement mostly hinted.

What follows feels close to direct emotional revelation. This third movement is another dance form, a *passacaglia*: i.e. a set of variations built up on a bass theme, here presented deep down in the piano’s left hand – the metallic, deep-bell-like sonority adds a sinister character to what is already a sombre-toned melody. This builds steadily to an impassioned climax which, at its height, recalls the agonised, downward-sliding ‘Spear’ motif from Wagner’s *Parsifal*. In Wagner’s opera the Spear has caused a wound – a wound with strongly erotic associations,

and one which will not heal. Could it be that, as in the case of Ravel's similarly guarded contemporary Henry James, we are being pointed towards some 'obscure hurt' which cast a shadow over its creator's life and work? The movement then falls back gradually to the low, dark sounds of the opening. As so often in the works of Ravel, the structure as a whole is precision-tooled, yet we sense that, for a moment at least, the mask has slipped.

After this, the vigorous finale seems to want to dance away dark thoughts. Again, the rhythms are complicated, alternating between five-in-a-bar and seven-in-a-bar, the piano's first theme rather like a determinedly up-beat version of the ghostly, lilting melody of the first movement. Some have heard echoes of war in the piano's imitation of trumpet fanfares halfway through the movement. 'Yes, I am working [on the Trio] with the sureness and lucidity of a madman', Ravel wrote a few days after war had been declared, with the end of the work very much in sight. Is there exuberance and joy in this 'sureness and lucidity', or is there – as Ravel's comment implies – something slightly unhinged about it? And often in performance, the disquieting effect of that slow third movement lingers on even after the resolutely upbeat dancing of the finale.

Rachmaninoff: Trio élégiaque No. 1 in G minor

Serge Rachmaninoff (1873 – 1943) wrote his two 'elegiac' piano trios during a youthful burst of enthusiasm for chamber music, which began during his final year at the Moscow Conservatory. No doubt practicality was a factor: it is much easier for a young composer to arrange an attention-grabbing public performance of a work for small ensemble than for anything on a grander scale. But the music which he wrote for trio and duo forces during 1892 and 1893 shows a real flair for the kind of intimate, confessional style associated with chamber music since Haydn and Mozart. It is a shame that – with the single exception of the Cello Sonata, of 1901 – he never returned to it.

Rachmaninoff composed the Second *Trio élégiaque* explicitly in memory of his musical hero Tchaikovsky, whose premature death, in 1893, had shocked the younger composer profoundly. In the case of the First Trio (1892), however, the subject of the elegy remains a mystery. It may be simply that Rachmaninoff was so impressed by Tchaikovsky's Piano Trio in A minor – composed 'In memory of a great artist' eleven years earlier – that he felt like composing one himself. There was already the beginning of an 'elegiac trio' tradition in Russia at

the time, stemming from the profoundly elegiac *Trio pathétique* by Mikhail Glinka, composed in 1832 but published only in 1878, twenty-one years after its composer's death. Add to that the already well-developed tendency of the youthful Rachmaninoff to look on the gloomier side of life (did any of the acknowledged 'great' composers write more music in a minor key?) and it becomes less implausible to suggest that he was drawn to the idea of expressing mourning because it simply suited his temperament.

Rachmaninoff's First Trio is in one continuous movement, and it is significantly shorter than the better-known Second. But it manages to deliver quite an emotional punch in its quarter-of-an-hour span, and the assurance of the writing is remarkable for an eighteen-year-old. It starts slowly, with the apt marking *Lento lugubre*, the piano soon taking the melodic lead with a theme the rhythm of which echoes that of the opening melody of Tchaikovsky's Trio. At the end of the movement this theme returns on muted strings above funeral march rhythms on the piano – another clear homage to Tchaikovsky's Trio. But this is no mere derivative exercise. The melodic writing has the kind of sumptuous long-breathed lyrical eloquence that would soon blossom

fully in the Second Piano Concerto, while the handling of the structure – essentially a classical 'sonata' form but with plenty of neatly engineered tempo changes – makes it quite clear that this is a composer with an instinct for large-scale symphonic thinking. If it is not quite a masterpiece in its own right, it is clearly the work of a young man on his way to producing many.

© 2022 Stephen Johnson

Hailed by the magazine *BBC Music* for its 'generous and warm-hearted, utterly beguiling playing', the **Neave Trio** has emerged as one of the finest young ensembles of its generation. It has been praised by WQXR Radio in New York City for its 'bright and radiant music making', described by *The Strad* as having 'elegant phrasing and deft control of textures', and praised by *The New York Times* for its 'excellent performances'. Its début at the Rockport International Chamber Music Festival was cited among the 'Best of 2014' by *The Boston Musical Intelligencer*, which wrote: 'it is inconceivable that they will not soon be among the busiest chamber ensembles going... their unanimity, communication, variety of touch, and expressive sensibility rate first tier.' Its members originating from the US,

Russia, and Japan, the Trio has performed on concert stages from Carnegie Hall, in New York, to venues in the UK, continental Europe, Japan, and Russia, bringing audiences to their feet and receiving the highest critical acclaim. Performances have been broadcast on radio stations across the United States and abroad, notably on American Public Media's *Performance Today*, The McGraw-Hill Financial Young Artists Showcase on WQXR (New York), as well as on WGBH (Boston) and WXXI and WCNY (New York).

Previous recordings have been met with critical acclaim, included on WQXR's list of 'The Best New Recordings of 2018 (So Far)', and made 'Recording of the Month' by *MusicWeb International*. The Trio has held

artist residency positions at Brown University, the Banff Centre for Arts and Creativity, San Diego State University, Rochester Institute of Technology, Walnut Hill School for the Arts, and Concord Academy. In 2017, the Trio joined the faculty of the Longy School of Music of Bard College, in Cambridge, Massachusetts. As part of its mission to create new pathways for classical music and engage a wider audience, the Neave Trio frequently works with artists of all mediums. Notable collaborations include the world premiere performance of *Klee Musings*, a work dedicated to the Trio by the American composer Augusta Read Thomas, as well as multiple award-winning productions with dance companies and filmmakers. www.NeaveTrio.com



Mark Roemisch

Neave Trio

Musikalisches Gedenken

Brahms: Klaviertrio Nr. 1 in H-Dur op. 8

Johannes Brahms (1833 – 1897) war recht groß darin, seine schöpferischen Spuren zu verbergen. Ganz im Gegensatz zu Beethoven, dessen Skizzenbücher so viele faszinierende Einblicke in die Vorgänge eines außerordentlich kreativen Geistes bieten, gab sich Brahms große Mühe, sicherzustellen, dass die Öffentlichkeit nur seine endgültigen Gedanken zu Gesicht bekam. Die einzige Ausnahme ist das Erste Klaviertrio, das uns in zwei Fassungen überliefert ist. Die erste war 1854 fertig, als Brahms gerade erst zwanzig Jahre alt war und noch sehr beflügelt von der enthusiastischen Aufnahme, die er und seine Musik bei seinem musikalischen Idol Robert Schumann gefunden hatten. Zur gleichen Zeit quälte er sich aber auch mit seinen zunehmend intensiven Gefühlen für Schumanns Frau (und baldiger Witwe) Clara, selbst eine hervorragende Komponistin und Interpretin. Die beiden sollten – künstlerisch und persönlich – bis zu Claras Tod im Jahre 1896, ein Jahr, ehe Brahms an Krebs starb, enge Vertraute bleiben. Doch obwohl die Gefühle beiderseits (wohl besonders

von Brahms' Seite her) intensiv blieben, geht man heute allgemein davon aus, dass das Verhältnis aus Gründen, die man nur vermuten kann, nie ganz vollzogen wurde.

Die erste Fassung des Trios Nr. 1 wäre wohl nicht erhalten geblieben, wenn Brahms nicht bald nach Fertigstellung der Partitur beschlossen hätte, sie zu veröffentlichen, eine Entscheidung, die er bald bereuen sollte. Ein Grund für diesen Sinneswandel scheint Clara Schumanns Reaktion auf das Trio gewesen zu sein, als er es für sie spielte: Sie schrieb in ihr Tagebuch:

[Später spielt Johannes noch sein Trio (H-dur),] ... dem ich nichts wünschte als einen anderen ersten Satz, denn ich kann mich mit diesen nicht befreunden, wohl aber finde ich den Anfang herrlich! Der zweite, dritte und vierte Satz sind ganz würdig des genialen Künstlers.

Bemerkenswerterweise behielt Brahms, als er das Erste Trio 1889 überarbeitete, diesen "herrlichen" Anfang fast unverändert bei, während der restliche Satz radikal revidiert wurde und – trotz Claras Billigung – auch im dritten und vierten Satz erhebliche

Änderungen vorgenommen wurden. Auf einer gewissen Ebene ist das revidierte Trio strukturell dichter und eleganter proportioniert als das Original: Aus einem wilden, teils weitschweifig romantischen jugendlichen Erguss wird eine straffere klassisch-romantische Darlegung, viel typischer für den reifen Brahms.

Aber Brahms' Bearbeitung scheint auch ein Element der Verschleierung enthalten zu haben. Schuberts häufigen Beispielen in seinen Instrumentalwerken folgend, setzte Brahms in der ersten Fassung des Trios Hinweise auf tiefere persönliche Bedeutungen in Form von Bezügen auf Lieder. Das ursprüngliche Seitenthema des Finales zitierte ein Lied aus Beethovens Zyklus *An die ferne Geliebte*, das Robert Schumann während ihres schmerzlich ausgedehnten Werbens umeinander als verschlüsselte Liebesbezeugung an Clara benutzt hatte: "Nimm sie hin denn, diese Lieder, / Die ich dir, Geliebte, sang". In der Bearbeitung wurde das Zitat durch eine erheblich entschiedener klingende, von Brahms selbst erfundene Melodie ersetzt. Noch aufschlussreicher ist der Verweis auf das trostlose "Am Meer" aus Schuberts *Schwanengesang*, den Brahms später aus dem langsamen dritten Satz entfernte. Im Herzen

des Lieds finden wir dieses Geständnis persönlicher Agonie:

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
Die Seele stirbt vor Sehnen; –
Mich hat das unglücksel'ge Weib
Vergiftet mit ihren Tränen.

Das revidierte Trio mag uns eine eher klassische Fassade bieten, die verräterischen Hinweise mögen gelöscht worden sein, aber man kann immer noch die Intensität der Gefühle hinter der Maske spüren, am deutlichsten in der übergreifenden Fortschreitung des Werks. Von der "herrlichen", warmherzig ausdrucksvollen Eröffnung in H-Dur schreitet die Musik im ersten Satz durch dunklere, eher beunruhigte Bereiche, durch gespenstisches Territorium im Scherzo, durch die immer noch offensichtliche sangliche Beichte im *Adagio* zum erregten, vorandrängenden Drama des Finales. Ungewöhnlich für ein mehrsätziges Werk des neunzehnten Jahrhunderts ist, dass dieses anfangs in Dur gesetzte Trio nachdrücklich in ausgesprochen düsterem Moll endet. Wie sehr sich Brahms auch bemüht haben mag, sein Erstes Klaviertrio zu "objektivieren", bleibt sein tragischer Verlauf doch unverkennbar – ein Gedenken an eine lang andauernde, lebenswichtige, doch (zumindest für Brahms) geheimnisvoll unerfüllte Beziehung.

Ravel: Klaviertrio in a-Moll

Maurice Ravel (1875 – 1937) schrieb sein einziges Klaviertrio im Jahre 1914, als seine französische Heimat gerade unaufhaltsam in den langwierigen Schrecken des Ersten Weltkriegs abglitt. Dieses Trio scheint jedoch – womöglich abgesehen vom Finale – von ganz anderen, eher privaten Sorgen überschattet zu sein. Ravel hatte eine besonders enge Beziehung zu seiner Mutter (ihr Tod drei Jahre später versenkte ihn in „schreckliche Verzweiflung“, wie er es beschrieb), und er wandte sich im Klaviertrio den Klängen ihres heimatlichen Baskenlands zu, insbesondere in den ersten beiden Sätzen. Ravel war dabei gewesen, an einem Klavierkonzert auf der Basis baskischer Themen zu arbeiten, und obwohl dieses Projekt später aufgegeben wurde, fanden einige der musikalischen Motive daraus ihren Weg in das Klaviertrio.

Ein Anklang an einen bestimmten baskischen Tanz, den *Zortziko*, ist im Rhythmus der einleitenden Melodie zu hören, die sich in wiederkehrende Schemata 3 + 2 + 3 aufteilt, während in der linken Hand des Klaviers ein schlichterer Gegenrhythmus zu hören ist. Es heißt, Ravel habe die Idee für dieses Thema erdacht, während er zusah, wie Eiskremverkäufer

im Urlaubsort Saint-Jean-de-Luz des französischen Baskenlands einen Fandango tanzten, aber wenn das so war, macht die Musik, die er daraus schuf, einen ganz anderen Eindruck. Trotz einigen eher leidenschaftlichen Ausbrüchen macht der Satz insgesamt einen treuherzigen Eindruck – zärtlich, empfindsam sinnhaft, doch gelegentlich seltsam verschlossen, insbesondere im ätherischen Schluss.

Der Titel des zweiten Satzes, „Pantoum“, bezieht sich auf eine traditionelle malaiische Gedichtform, die sich typischerweise abwechselnd mit zwei verschiedenen Themen beschäftigt. In Ravels musikalischer Umsetzung kontrastiert ein schneidendes, sprödes Hauptthema mit einem darauffolgenden sanglichen Thema in den Streichern. Im zentralen Trio-Abschnitt spielen die Streicher dann weiterhin mit dem Anfangsthema, während das Klavier ein sanftes, ausdrucksvolles Akkordthema in breiter angelegtem Vierertakt entwickelt – eine weitere Art der Wechselfolge. Doch die komplexe Rhythmik der baskischen Musik hat anscheinend auch hier ihren Einfluss hinterlassen, und die Kombination von Verträumtheit und Unbehagen (insbesondere im Trio) erhöht die Spannung, die der erste Satz nur angedeutet hat.

Das Folgende wirkt fast wie eine direkte emotionale Offenbarung. Dieser dritte Satz steht wiederum in einer Tanzform, nämlich der Passacaglia, d.h. einer Folge von Variationen auf der Basis eines Bassthemas, hier tief unten in der linken Hand des Klaviers dargeboten – der metallische Klang wie der einer tiefen Glocke fügt einer ohnehin bereits düsteren Melodie etwas Unheilvolles hinzu. Diese baut sich stetig zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt auf, der am Gipfel an das gequälte abwärts gleitende “Speer”-Motiv in Wagners *Parsifal* gemahnt. In Wagners Oper hat der Speer eine Wunde verursacht – eine Wunde mit stark erotischen Anklängen, die nicht heilen wird. Könnte es sein, dass wir, wie bei Ravels ähnlich achtsamem Zeitgenossen Henry James, auf einen “obskuren Schmerz” verwiesen werden, der Leben und Werk seines Urhebers überschattet? Der Satz verfällt dann allmählich wieder in die tiefen, düsteren Klänge des Anfangs. Wie so oft in den Werken Ravels ist die Gesamtstruktur fein gedreht, doch wir spüren, dass die Maske zumindest einen Moment lang verrutscht ist.

Danach scheint das energische Finale die düsteren Gedanken hinwegtanzen zu wollen. Die Rhythmen sind wiederum kompliziert und wechseln ab zwischen fünf

Schlägen pro Takt und sieben pro Takt, wobei das Hauptthema des Klaviers fast wie eine entschlossen optimistische Version der gespenstisch trällernden Melodie des ersten Satzes wirkt. Manche haben in der Imitation von Trompetenfanfaren des Klaviers um die Mitte des Satzes einen Widerhall von Krieg gehört. “Ja, ich arbeite [an dem Trio] mit der Gewissheit und Klarheit eines Verrückten”, schrieb Ravel wenige Tage nach der Kriegserklärung, als das Ende des Werks deutlich abzusehen war. Ist da Ausgelassenheit und Freude in dieser “Gewissheit und Klarheit”, oder ist daran – wie Ravels Bemerkung andeutet – etwas, das ein wenig aus dem Gleichgewicht geraten ist? Und bei Aufführungen bleibt der beunruhigende Effekt jenes langsamen dritten Satzes oft haften, selbst nach dem resolut optimistischen Tanz des Finales.

Rachmaninow: Trio élégiaque Nr. 1 in g-Moll

Sergei Rachmaninow (1873 – 1943) schrieb seine beiden “elegischen” Klaviertrios in einem jugendlichen Ausbruch von Enthusiasmus für Kammermusik, der während seines letzten Studienjahrs am Moskauer Konservatorium einsetzte. Zweifellos spielte Zweckmäßigkeit eine

Rolle: Für einen jungen Komponisten ist es viel einfacher, eine aufsehenheischende öffentliche Darbietung eines Werks für ein kleines Ensemble als für eine Komposition in größerem Maßstab zu arrangieren. Doch die Musik, die er 1892 und 1893 für Trios und Duos schrieb, beweist ein echtes Flair für den intimen, konfessionellen Stil, mit dem Kammermusik seit Haydn und Mozart in Verbindung gebracht wird. Es ist schade, dass er – mit der einzigen Ausnahme der Cellosonate von 1901 – nie mehr dazu zurückgekehrt ist.

Rachmaninow schrieb das Zweite *Trio élégiaque* ausdrücklich im Gedenken an seinen musikalischen Helden Tschaikowski, dessen früher Tod im Jahre 1893 den jüngeren Komponisten zutiefst erschüttert hatte. Im Falle des Ersten Trios (1892) bleibt das Subjekt der Elegie ein Geheimnis. Es könnte einfach sein, dass Rachmaninow von Tschaikowskis Klaviertrio in a-Moll – elf Jahre zuvor “Im Gedenken an einen großen Künstler” entstanden – so beeindruckt war, dass er selbst eines komponieren wollte. Es bestanden in Russland zu jener Zeit bereits die Anfänge einer Tradition des “elegischen Trios”, ausgehend von Michail Glinkas zutiefst elegischem *Trio pathétique*, 1832 entstanden, aber erst 1878 veröffentlicht,

einundzwanzig Jahre nach dem Tod seines Urhebers. Wenn man dazu noch die bereits weit entwickelte Tendenz des jungen Rachmaninow bedenkt, sich in die düsteren Aspekte des Lebens zu vertiefen (hat auch nur einer der anerkannt “großen” Komponisten mehr Musik in Moll geschrieben?), dann wird es einleuchtender, anzunehmen, dass er sich zu dem Gedanken des Ausdrucks von Trauer hingezogen fühlte, weil es schlicht seinem Temperament entsprach.

Rachmaninows Erstes Trio steht in einem durchgehenden Satz und ist erheblich kürzer als das bekanntere Zweite. Aber es gelingt ihm über seine viertelstündige Laufzeit, einen erheblichen emotionalen Eindruck zu liefern, und die Sicherheit des Tonsatzes ist bemerkenswert für einen Achtzehnjährigen. Es beginnt langsam, mit der angemessenen Bezeichnung *Lento lugubre*, und das Klavier übernimmt bald die Melodieführung mit einem Thema, dessen Rhythmus an die einleitende Melodie von Tschaikowskis Trio erinnert. Am Ende des Satzes kehrt dieses Thema auf gedämpften Saiten über Trauermarschrhythmen im Klavier zurück – eine weitere klare Huldigung an Tschaikowskis Trio. Aber dies ist nicht bloß eine nicht-originäre Übung. Die melodische Stimmführung beweist die Art opulenter,

ausgehaltener lyrischer Eloquenz, die bald im Zweiten Klavierkonzert zu voller Blüte kommen würde, während die Behandlung der Struktur – im Wesentlichen eine klassische „Sonatenform“, aber mit zahlreichen sauber gestalteten Tempowechseln – es deutlich macht, dass es sich hier um einen Komponisten mit einem Instinkt für

großangelegte Sinfonik handelt. Wenn es an sich auch kein wahres Meisterwerk sein mag, ist es doch eindeutig die Schöpfung eines jungen Mannes, der in Zukunft viele davon hervorbringen wird.

© 2022 Stephen Johnson
Übersetzung: Bernd Müller



Neave Trio

Jacob Lewis Lovendahl Studios

Réminiscences musicales

Brahms: Trio avec piano en si majeur, op. 8
Johannes Brahms (1833 – 1897) était très fort pour brouiller ses propres pistes créatrices. À l'extrême différence de Beethoven, dont les carnets d'esquisses donnent tant d'aperçus passionnants sur la façon dont fonctionnait un remarquable esprit créatif, Brahms se donnait beaucoup de mal pour s'assurer que le public ne connaissait que ses pensées finales. Seule exception, le Trio avec piano no 1, dont deux versions nous sont parvenues. Il acheva la première en 1854, lorsqu'il avait juste vingt ans et était encore très stimulé par l'accueil enthousiaste que lui avait réservé son idole musicale, Robert Schumann, à lui comme à sa musique. Mais, en même temps, il était aux prises avec les sentiments intenses qu'il ressentait pour l'épouse de Schumann (et bientôt sa veuve), Clara, elle-même une brillante compositrice et interprète. Tous deux allaient rester amis intimes – sur le plan artistique et personnel – jusqu'à la mort de Clara, en 1896, l'année précédant la mort de Brahms, d'un cancer. Mais même si les sentiments semblent avoir été forts des deux côtés (peut-être surtout pour Brahms),

aujourd'hui, d'après l'opinion générale, cette relation ne fut jamais totalement consommée, pour des raisons qu'on ne peut que supputer.

La première version du Trio avec piano no 1 ne nous serait sans doute jamais parvenue si Brahms n'avait pas décidé de le publier presque immédiatement après avoir terminé la partition, décision qu'il en vint vite à regretter. L'une des raisons de ce revirement semble avoir été la réaction de Clara Schumann à propos ce trio lorsque Brahms le lui joua: elle écrivit dans son journal:

J'aurais juste préféré qu'il ait écrit un premier mouvement différent, car je ne suis pas satisfaite de celui qui existe, même si le début est splendide! Les deuxième, troisième et quatrième mouvements sont totalement dignes de ce brillant artiste.

Ce qui est remarquable, c'est que lorsqu'il en vint à réviser le Premier Trio, en 1889, Brahms garda ce début "splendide" plus ou moins inchangé, mais il révisa radicalement le reste du mouvement et – malgré l'approbation de Clara – il opéra aussi des changements majeurs dans les troisième et quatrième

mouvements. D'un côté, le Trio révisé est plus strict sur le plan structurel et plus élégamment proportionné que l'original: un déferlement juvénile sauvage, parfois d'un romantisme décousu, devient une formulation classique-romantique plus contenue, beaucoup plus typique de la maturité de Brahms.

Mais il semble aussi y avoir eu une volonté d'occultation dans la révision de Brahms. Comme l'avait fait régulièrement Schubert dans ses œuvres instrumentales, Brahms sema dans la première version de ce trio des indices révélant des significations personnelles plus profondes sous forme de références à des lieder. Le second thème original du finale était une citation d'un lied du cycle *An die ferne Geliebte* (À la bien-aimée lointaine) de Beethoven, que Robert Schumann avait utilisé comme un message d'amour codé à Clara durant leurs si longues fiançailles: "Nimm sie hin denn, diese Lieder, / Die ich dir, Geliebte, sang" – "Accepte-les donc, ces chants / que j'ai chantés pour toi, ma bien-aimé." Dans la révision, cette citation fut remplacée par une mélodie beaucoup plus résolue de la propre invention de Brahms. La référence au "Am Meer" (Au bord de la mer) désolé, du *Schwanengesang* (Chant du cygne) de Schubert, que Brahms retira ensuite du troisième mouvement, le mouvement lent, est

encore plus révélatrice. Au cœur de ce lied, on trouve cette confession d'angoisse intime:

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
Die Seele stirbt vor Sehnen; –
Mich hat das unglücksel'ge Weib
Vergiftet mit ihren Tränen.

(Depuis cette heure se consume mon
corps,
Mon âme se meurt de désir;
Cette femme infortunée
M'a empoisonné par ses larmes.)

Le Trio révisé peut présenter une façade plus classique, les indices révélateurs ont peut-être été rayés, mais on peut encore deviner l'intensité des sentiments derrière le masque, en particulier dans la progression globale de l'œuvre. À partir de ce "splendide" début en si majeur d'une expressivité chaleureuse, la musique traverse des régions plus sombres, plus agitées dans le premier mouvement, un territoire hanté dans le Scherzo, ce qui est encore de toute évidence une ardente confession chantée dans l'*Adagio*, pour arriver au drame agité et inéluctable du finale. Chose rare dans une œuvre en plusieurs mouvements du dix-neuvième siècle, ce trio qui commence dans une tonalité majeure s'achève résolument dans une tonalité mineure très sombre. Brahms eut beau avoir essayé d'"objectiver"

son Trio avec piano no 1, sa trajectoire tragique est sans ambiguïté – à la mémoire d'une relation longue, d'une importance vitale, mais (pour Brahms au moins) mystérieusement inassouvie.

Ravel: Trio avec piano en la mineur

Maurice Ravel (1875 – 1937) écrit son seul et unique Trio avec piano en 1914, juste au moment où sa patrie, la France, glissait inexorablement dans l'horreur interminable de la Première Guerre mondiale. Cependant, ce trio – à l'exception peut-être du finale – semble assombri par des préoccupations très différentes, plus personnelles. Ravel entretenait des relations particulièrement étroites avec sa mère (la mort de cette dernière, trois ans plus tard, le plongea dans ce qu'il appela un "horrible désespoir"), et c'est aux sons du Pays basque où elle était née qu'il se tourna dans le Trio avec piano, en particulier dans les deux premiers mouvements. Ravel était en train de travailler à un concerto pour piano fondé sur des thèmes basques et, même si ce projet fut ensuite abandonné, quelques unes de ses idées musicales furent transférées dans le Trio avec piano.

On trouve un écho d'une danse basque particulière, le *zortziko*, dans le rythme de la mélodie initiale, qui se divise en schémas

3 + 2 + 3 récurrents, alors qu'un décalage rythmique plus simple se fait entendre à la main gauche du piano. On dit que Ravel eut l'idée de ce thème en regardant des vendeurs de glaces danser un fandango dans la station balnéaire de Saint-Jean-de-Luz, dans le Pays basque français, mais, si tel est le cas, la musique qu'il en tira crée une sorte d'impression très différente. Malgré quelques emportements plus ouvertement passionnés, le mouvement dans son ensemble paraît détaché de ce monde – tendre, d'une sensualité délicate, mais aussi parfois étrangement replié sur lui-même, surtout à la conclusion éthérée.

Le titre du deuxième mouvement, "Pantoum", se réfère à une forme de poésie malaisienne traditionnelle qui traite habituellement de deux thèmes séparés en alternance. Dans la réalisation musicale qu'en fait Ravel, un thème initial acéré et friable mené par le piano contraste avec le thème chantant aux cordes, qui suit. Puis, dans la section centrale du trio, les cordes continuent à jouer avec le thème initial tandis que le piano développe un thème en accords suave et expressif dans de larges mesures à quatre temps – une autre sorte d'alternance. Mais il est évident que les complexités rythmiques de la musique basque ont laissé leur empreinte

ici aussi, et la combinaison de rêverie et de malaise (surtout dans le trio) augmente la tension largement insinuée dans le premier mouvement.

Ce qui suit ressemble à une révélation affective directe. Ce troisième mouvement est une autre forme de danse, une passacaille: c'est-à-dire un ensemble de variations conçues sur un thème de basse, présenté ici dans le grave de la main gauche du piano – la sonorité métallique dans le style d'une cloche profonde ajoute un caractère sinistre à ce qui est déjà une mélodie au ton sombre. La progression est régulière jusqu'à un sommet passionné qui, à son apogée, rappelle le motif déchirant, glissant vers le bas, de la "Sainte Lance" de *Parsifal* de Wagner. Dans l'opéra de Wagner, la Lance a causé une blessure – une blessure aux fortes connotations érotiques, et qui ne guérira pas. Se pourrait-il que, comme dans le cas du tout aussi circonspect contemporain de Ravel, Henry James, nous soyons dirigés vers quelque "blessure obscure" qui jette une ombre sur la vie et l'œuvre de son créateur? Le mouvement revient ensuite peu à peu aux sons graves et sombres du début. Comme c'est souvent le cas dans les œuvres de Ravel, la structure dans son ensemble est travaillée avec précision, mais on ressent, au moins pendant un instant, que le masque est tombé.

Le finale vigoureux semble ensuite vouloir danser loin des sombres pensées. Une fois encore, les rythmes sont compliqués, alternant entre cinq et sept temps, le premier thème du piano un peu comme une version résolument enlevée de la mélodie spectrale cadencée du premier mouvement. Certains ont trouvé des échos de guerre dans l'imitation au piano des fanfares de trompettes au milieu de ce mouvement. "Oui, je travaille [au trio]; et avec une sûreté, une lucidité de fou", écrivait Ravel quelques jours après la déclaration de guerre, la fin de l'œuvre étant bien en vue. Y a-t-il de l'exubérance et de la joie dans cette "sûreté et lucidité" ou y a-t-il – comme l'implique la remarque de Ravel – quelque chose de légèrement déséquilibré à ce sujet? Et souvent en concert, l'effet inquiétant de ce lent troisième mouvement persiste même après la danse résolument enlevée du finale.

Rachmaninoff: Trio élégiaque no 1 en sol mineur

Serge Rachmaninoff (1873 – 1943) écrivit ses deux trios "élégiaques" avec piano dans un élan d'enthousiasme juvénile pour la musique de chambre qui commença au cours de sa dernière année d'étude au Conservatoire de Moscou. Il ne fait aucun doute que le côté pratique joua un rôle

déterminant: il est beaucoup plus facile pour un jeune compositeur d'attirer l'attention en organisant l'exécution publique d'une œuvre destinée à un petit ensemble qu'avec quoi que ce soit à grande échelle. Mais la musique qu'il écrivit pour trio et pour duo en 1892 et 1893 montre un don réel pour le genre de style intime et confessionnel lié à la musique de chambre depuis Haydn et Mozart. C'est dommage qu'il n'y soit jamais revenu – à la seule exception de la Sonate pour violoncelle et piano de 1901.

Rachmaninoff composa explicitement le *Trio élégiaque* no 2 à la mémoire de son héros en matière musicale, Tchaïkovski, dont la mort prématurée, en 1893, avait profondément consterné le plus jeune compositeur. Toutefois, dans le cas du *Trio élégiaque* no 1 (1892), le sujet de l'élégie reste un mystère. Il se pourrait simplement que Rachmaninoff ait été tellement impressionné par le Trio avec piano en la mineur de Tchaïkovski – composé onze ans plus tôt "À la mémoire d'un grand artiste" – qu'il ait eu envie d'en composer un lui-même. Il y avait déjà, à l'époque, un début de tradition du "trio élégiaque" en Russie, héritée du *Trio pathétique* profondément élégiaque de Mikhaïl Glinka, composé en 1832, mais publié seulement en 1878, vingt-et-un ans après la mort de son

compositeur. Ajoutez à cela la tendance déjà bien développée du jeune Rachmaninoff à envisager le côté plus pessimiste de la vie (y a-t-il un autre "grand" compositeur de renom qui ait écrit davantage de musique dans une tonalité mineure?), et il devient moins invraisemblable de penser qu'il fut attiré par l'idée d'exprimer le deuil parce que cela répondait simplement à son tempérament.

Le Trio no 1 de Rachmaninoff est écrit en un seul mouvement ininterrompu et est beaucoup plus court que le second, plus connu. Mais il réussit à livrer beaucoup d'énergie chargée d'émotion en un quart d'heure seulement, et l'assurance de l'écriture est remarquable pour un jeune homme de dix-huit ans. Il débute lentement, avec l'indication pertinente *Lento lugubre*, le piano prenant bientôt la direction mélodique avec un thème dont le rythme se fait l'écho de la mélodie initiale du trio de Tchaïkovski. À la fin du mouvement, ce thème revient aux cordes en sourdine sur des rythmes de marche funèbre au piano – un autre hommage évident au Trio de Tchaïkovski. Mais il ne s'agit pas d'un simple exercice sans originalité. L'écriture mélodique possède la somptueuse éloquence lyrique au souffle long qui allait bientôt s'épanouir dans le Concerto pour piano no 2, alors que le maniement

de la structure – essentiellement une forme “sonate” classique, mais avec beaucoup de changements de tempo parfaitement construits – fait bien comprendre que c’est un compositeur qui possède l’instinct de la pensée symphonique à grande échelle. Si ce

n’est pas vraiment un chef-d’œuvre en soi, c’est à l’évidence l’œuvre d’un jeune homme bien parti pour en produire de nombreux.

© 2022 Stephen Johnson

Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available



CHAN 20139

Her Voice



Also available



CHAN 10996

French Moments



Also available



CHAN 10924

American Moments



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall
Piano technician: Jon Pearce
Page turner: Peter Willsher

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Editor Alexander James
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 21 – 23 September 2021
Front cover Photograph of Neave Trio by Lisa-Marie Mazzucco Photography
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg (Rachmaninoff),
G. Henle Verlag, München (Brahms, Ravel)
© 2022 Chandos Records Ltd
© 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

Jacob Lewis Lovendahl Studios



Neave Trio

MUSICAL REMEMBRANCES – Neave Trio

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20167

MUSICAL REMEMBRANCES – Neave Trio

Musical Remembrances

Serge Rachmaninoff (1873–1943)

- 1 Trio élégiaque No. 1 (1892) 14:05
in G minor · in g-Moll · en sol mineur
for Piano, Violin, and Cello

Johannes Brahms (1833–1897)

- 2-5 Trio No. 1, Op. 8 (1853–54, revised 1889) 35:40
in B major · in H-Dur · en si majeur
for Piano, Violin, and Cello

Maurice Ravel (1875–1937)

- 6-9 Trio, M 67 (1914) 26:58
in A minor · in a-Moll · en la mineur
for Piano, Violin, and Cello

TT 76:56

Neave Trio

Anna Williams *violin*

Mikhail Veselov *cello*

Eri Nakamura *piano*

© 2022 Chandos Records Ltd · © 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd · Colchester · Essex · England

CHANDOS
CHAN 20167

CHANDOS
CHAN 20167