



TRIO KARÉNINE

GABRIEL FAURÉ - MAURICE RAVEL - GERMAINE TAILLEFERRE

Gabriel Fauré (1845-1924)

Trio pour piano, violon et violoncelle en *ré* mineur opus 120

- | | |
|--------------------------|------|
| 1. Allegro ma non troppo | 6'12 |
| 2. Andantino | 9'30 |
| 3. Allegro vivo | 4'38 |

Maurice Ravel (1875-1937)

Trio en *la* mineur

- | | |
|-----------------|------|
| 4. Modéré | 9'35 |
| 5. Pantoum | 4'28 |
| 6. Passacaille | 7'28 |
| 7. Final. Animé | 5'20 |

Germaine Tailleferre (1892-1983)

Trio pour violon, violoncelle et piano

- | | |
|--------------------|------|
| 8. Allegro animato | 3'48 |
| 9. Allegro vivace | 3'11 |
| 10. Moderato | 2'49 |
| 11. Très animé | 3'36 |

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard (France) du 22 au 24 juin 2017 / Prise de son, direction artistique, montage : Hugues Deschaux / Piano et accord : Steinway D, Cyril Mordant (Régie Pianos) / Photos : Lyodoh Kaneko / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMWR Portfolio / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2018 MIRARE, MIR376

www.mirare.fr



Septembre 1922, Gabriel Fauré a soixante-dix-sept ans. Après une période difficile, l'inspiration lui revient et il achève en 1923, un an avant sa mort, l'écriture de son trio en *ré* mineur. L'œuvre sera créée la même année puis rejouée par le trio Cortot-Thibaud-Casals qui lui donnera vie.

La vie de Germaine Tailleferre ressemble à un livre en plusieurs chapitres, tant elle est faite d'innombrables bouleversements, voyages et rencontres. Seule femme du groupe des Six, sœur spirituelle d'Erik Satie, elle vit dans le cœur culturel de son époque. Entre 1919 et 1920 débute une période de collaboration avec Maurice Ravel qui durera près de dix ans. La composition du trio est une jolie preuve de cette vie fragmentée, puisqu'elle en écrit les trois premiers mouvements en 1917 à l'âge de 25 ans, pour le reprendre en y ajoutant deux mouvements supplémentaires en 1978.

Quant à Ravel, élève de Fauré, c'est après six ans de doutes qu'il se lance en mars 1914 dans l'écriture de son trio, qu'il compose dans la commune basque de Saint-Jean-de-Luz. En août, la guerre est déclarée. Ravel, s'étant porté volontaire pour rejoindre l'armée, se voit dans l'obligation de terminer son travail « avec la certitude et la lucidité d'un fou », écrit-il à son élève Maurice Delage.

Comment s'est imposé le choix de ces trois œuvres ?

PK : Après notre disque Schumann, nous avions envie de faire entendre quelque chose de très différent esthétiquement, notamment dans le timbre. Ravel s'est imposé comme un choix naturel, dans son association avec Fauré également, car c'est une musique qui nous accompagne depuis la formation du trio. A cette association, fréquente dans la discographie, nous souhaitons apporter une bouffée d'oxygène, un vent de nouveauté et avons déniché cette petite pépite qu'est le trio de Germaine Tailleferre, une compositrice qui plus est !

LR : Nous avons une histoire au long cours avec le trio de Ravel. C'est une œuvre emblématique du répertoire pour trio, à juste titre pour le côté génial de sa construction, les ambiances rêveuses et incroyablement poétiques qui s'y trouvent, et pour les choix particuliers d'instrumentation, notamment dans le traitement des textures. Chez Ravel, les timbres se mêlent jusqu'à constituer une sorte d'« instrument trio ». Il est sans doute celui qui, jusqu'à présent, est parvenu à la forme la plus aboutie de fusion entre les timbres par des jeux de textures, comme il fusionnerait une texture orchestrale. Fauré a composé quant à lui un trio très lyrique, qui organise différemment les textures entre cordes et piano, de manière

plus séparée : la connexion cordes/piano se crée plus dans le phrasé que dans un travail fondé sur l'écriture, la recherche du timbre de chaque instant.

C'est pour ces différences essentielles dans la manière d'appréhender le genre du trio avec piano que nous avons envie de « confronter » en quelque sorte ces deux pièces maîtresses du répertoire. Une opposition fondamentale pour deux langages qui partagent néanmoins un « esprit français » propre à l'époque.

Quels ont été pour vous les enjeux d'interprétation de cet enregistrement ?

FR : Le trio de Ravel constitue certainement un des plus beaux défis de notre formation. Son écriture ne se caractérise pas particulièrement par des difficultés instrumentales, mais plutôt de la compréhension d'un ensemble sonore très particulier qu'il nous faut retranscrire grâce à la partition. La compréhension du texte réside dans l'évocation sonore, et non dans l'action concrète de jouer. Nous devons garder une distance pendant l'interprétation, afin de rester toujours connectés à cela. Le talent de Ravel pour l'orchestration doit nous faire sortir de notre rôle d'instrumentiste pour nous fondre dans le paysage sonore qu'il a imaginé. C'est un aller-retour entre réalisation et imagination, ce qui est assez difficile à rendre.

LR : L'enjeu de ces trois œuvres, c'est comment se retranscrit l'imaginaire musical de chacun. Pour Ravel, on trouve par exemple la fascination de l'Orient, notamment avec le Pantoum, un titre énigmatique pour une forme musicale inspirée de la poésie malaise. Il s'agit ici d'un univers subjectif, d'une féerie, ou de l'idée que Ravel se fait d'un rêve, presque d'un fantasme.

L'univers de Germaine Tailleferre est très différent. L'œuvre nous raconte véritablement une histoire, au fil de ces quatre tableaux, dont on ressent qu'ils invoquent chacun des influences musicales de personnalités qu'elle aura côtoyées. Poulenc, Stravinsky et Ravel justement semblent parfois émerger de ce récit, construit tout à fait comme une suite d'événements sonores. Sans tomber dans le pastiche, dans le patchwork, ou dans la musique à programme, je crois que c'est en assumant ces influences et en la jouant extrêmement vivante que l'on sert le mieux cette belle page.

Chez Fauré, on pourrait dire que l'imaginaire est d'ordre transcendantal et non plus humain. Il y a une volonté de dépasser la représentation sonore qui serait quelque chose de l'ordre du vivant, dans une sorte de connexion avec un au-delà. C'est une musique du mystère, de l'ineffable.

PK : Fauré nous plonge effectivement dans une forme de mysticisme, notamment par le grand dépouillement qui caractérise son trio, surtout dans les deux premiers mouvements. Mais l'un

des défis de l'œuvre consiste justement à ne pas s'arrêter à cette nudité que propose l'écriture, de toujours avoir à l'esprit l'aspect aussi très charnel de cette musique, qui demande une densité très particulière du son, individuel et commun. Avoir un son généreux, tout en sachant rester patient lors des grandes marches harmoniques qui plongent l'interprète dans un état d'intensité très fort. C'est une musique spirituelle mais pas du tout décharnée. Au contraire, il y a quelque chose de roboratif (premiers accords du second mouvement), de plein, qui est tout à fait en rapport avec l'idée originale du trio, que Fauré a commencé à écrire pour clarinette, violoncelle et piano. La clarinette a ce son plein, toujours potentiellement brahmsien.

Ce trio a été composé alors que Fauré, âgé de soixante-dix-sept ans, était en proie à la maladie, ce qui ne ressent pas pour qui écoute l'œuvre sans connaître les circonstances de sa composition.

LR : C'est une œuvre à mettre en perspective avec l'évolution stylistique de Fauré. Ce trio, qui évoque le quatuor opus 121, rappelle également la deuxième sonate pour violon ou les deux sonates pour violoncelle, en s'éloignant de son esthétique «post romantique». Il met alors en œuvre une composition harmonique originale, avec des superpositions très complexes, des jeux fondés sur les retards, les anticipations, et une

manière d'utiliser les motifs de façon cyclique. Les phrases semblent n'avoir jamais de fin. Ce langage, extrêmement personnel, n'omet absolument pas une certaine joie dans la sagesse. J'imagine que c'est cet enthousiasme presque juvénile que l'on peut ressentir à l'écoute de ces pages. A l'opposé de ce message musical assez homogène, pour interpréter la musique de Germaine Tailleferre, le jeu, pour nous, était de ne pas se répéter, de trouver tout ce qu'il pouvait y avoir d'original, de piquant, de surprenant dans sa musique.

FR : De nos jours l'interprétation de la musique dite « classique » relève pour les artistes d'un travail de projection, à la fois dans une époque qui n'est pas la nôtre, mais aussi souvent dans une période de vie qui n'est pas la nôtre. Il est parfois difficile de déchiffrer le message caché d'un homme qui a vécu si loin de nous dans le passé, et qui, au moment de la composition, était notre aîné, comme par exemple pour le trio de Fauré, qui est une de ses dernières œuvres. Avec les trios de Schumann, la connivence nous a semblé évidente, il passait sans cesse du jeune homme romantique à l'adulte tourmenté, et bien qu'il ait fallu attendre avant de comprendre les méandres où nous devons le suivre, la relation entre son écriture et notre interprétation s'est installée très tôt.

On cultive aisément l'image d'un Fauré héritier d'un XIX^e siècle finissant et d'un Ravel ancré dans le XX^e siècle. Paradoxalement, le trio de Ravel est antérieur de près de 10 ans au Trio de Fauré...

PK : Ravel compose son trio dans un double contexte de crise : la France s'apprête à vivre des années de guerre et lui-même est en proie à de vives réflexions autour de la notion de forme et de cette nouvelle modernité qui émerge au moment de la création du *Sacre du Printemps*. Il entreprend à cette période un projet concertant pour piano, inspiré par le folklore basque qu'il côtoie à Saint-Jean-de-Luz, mais finit par abandonner cette idée. Pour se reporter finalement sur l'écriture du trio pour lequel il choisit des formes strictes, voire difficiles à mener, comme le *Pantoum*, en référence à Baudelaire, qu'il admire. Ravel compose donc son trio dans un contexte de recherche forcenée quant à son propre style, alors que Fauré, très âgé, semble avoir été beaucoup plus indépendant stylistiquement.

LR : Il me semble que Fauré n'est plus dans un dialogue esthétique avec d'autres compositeurs de son époque lorsqu'il compose son trio. Il est parvenu à un style personnel, qui ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même.

FR : Nous sommes face à deux chefs d'œuvre, avec deux compositeurs opposés. Rien ne les rassemble dans leur écriture et leurs intérêts sont différents. Dans sa manière de traiter le son et

la polyphonie, on sent que Gabriel Fauré était organiste et non orchestrateur comme l'était Ravel. Chez ce dernier l'utilisation du son est tellement nouvelle, la dimension d'écoute est tellement riche, qu'une nouvelle forme d'écriture est créée, dans la superposition des sons, dans l'utilisation de chaque instrument.

LR : On peut voir le trio de Ravel comme une forme en trois dimensions, qui pourrait tourner autour d'elle-même ; on peut le contempler tout en en faisant le tour. Comme un chef d'œuvre architectural. Quel que soit l'angle d'observation sous lequel on se place, il est admirable, que ce soit en s'approchant ou en s'éloignant.

Dans le *Pantoum* du trio de Ravel, évocation malaise, on n'est pas dans la vision ethnomusicologique comme chez Bartók ou Kodály ?

PK : Effectivement, Ravel semble avoir choisi cette forme plutôt comme un pied de nez (c'est une forme très peu utilisée à part chez Baudelaire), comme un stimulant à l'écriture, utilisant la contrainte comme un élément fécond du travail de composition.

LR : Il y a chez Ravel un rapport au populaire comme quelque chose qui a plus trait à l'imaginaire qu'à l'ethnologique.

Beaucoup de compositeurs français - pensons à Debussy, Ravel, Fauré, Magnard, Ropartz, Pierné - ont composé un seul et unique trio. Souvent un unique quatuor à cordes également du reste. Ils semblent à la recherche d'une perfection formelle.

LR : Beaucoup de compositeurs d'aujourd'hui disent d'ailleurs qu'il est très difficile d'écrire après la perfection du trio de Ravel. Les grands modèles de trios avec piano sont dans le romantisme allemand, et on est face à des séries, chez Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann. Avec des formes sonate très classiques. Le génie de ces compositeurs va être de donner un discours particulier dans ces formes traditionnelles. Ce qui n'est pas le cas de Ravel, quoiqu'il respecte « en filigrane » cette succession classique de quatre mouvements, le Pantoum faisant office de scherzo et la Passacaille de mouvement lent.

Justement, chez Fauré, le traitement fusionnel des cordes peut faire penser à la musique de Brahms...

FR : Alors que Ravel, en prise avec le traitement de l'écriture du trio avec piano, se dirige vers une mise en scène encore inédite des trois instruments, il reste dans le trio de G. Fauré une mélancolie du romantisme qui permet la richesse d'un son charnel, se rapprochant effectivement de l'écriture de Brahms par le legato soutenu de ces longues phrases aux cordes, parfois aussi de

Bruckner, d'ailleurs lui aussi organiste comme l'était G. Fauré. À travers son écriture, Ravel nous incite à nous poser en permanence la question du « rendu » sonore. Il désolidarise rarement une voix de son environnement, incitant l'interprète à revenir sans cesse au contexte dans lequel elle évolue afin de lui donner son sens.

LR : En ce qui concerne Fauré et son rapport au romantisme allemand, les clefs sont à rechercher dans les proportions des phrases, et la manière dont elles sont organisées ; dans la conduite du son à l'intérieur de la phrase, le rapport au temps musical, la manière d'appréhender la question du rappel, du temps, la durée de la phrase, un peu comme chez Bruckner. Le temps est à la fois la question de la durée de la phrase musicale, mais aussi le rapport à la mémoire. C'est à dire, qu'est ce que cela implique, quand une phrase revient, au niveau des enjeux de l'œuvre ? A-t-elle déjà été dite ? A-t-elle été dite une fois il y a longtemps, ou plusieurs fois ? Chez Fauré, il y a quelque chose de cyclique, une œuvre où les proportions sont augmentées à la répétition, pour aboutir à des phrases qui donnent une impression d'infini. Brahms annonce ce rapport au temps musical.

Parlons de la virtuosité chez Ravel, en particulier dans le dernier mouvement du trio.

FR : Cela dépend de ce que l'on entend par virtuosité. Je pense que la difficulté ne réside pas dans ce qu'il écrit, mais plutôt dans l'étroitesse de la marge d'erreur qu'il nous laisse pour le réaliser. Particulièrement dans les premier et dernier mouvements, le défi musical vise surtout à savoir changer de rôle avec l'agilité dictée par la rapidité avec laquelle s'enchaînent les éléments. Les instruments sont des outils amenés à décrire un univers.

LR : Le trio de Ravel est aussi très difficile parce qu'il y a une suite d'événements qui doit constituer un tout avec une seule respiration. Dans le même temps, les transitions doivent s'opérer de la façon la plus limpide possible, ce qui implique une connaissance quasi intime de la manière avec laquelle chacun de ces instruments fonctionne. Je n'ai jamais autant appris sur le piano ou le violon qu'en travaillant sur ce trio de Ravel.

PK : En ce qui concerne la virtuosité de la partie pianistique, il ne faut pas confondre virtuosité et vitesse. Dans le Pantoum et le début du Final, il y a énormément de passages très véloces, exigeant une grande variété des attaques, et dans lesquels le piano doit parfois se transformer en orchestre et en chef d'orchestre à la fois. C'est presque une caricature du chef à la tête de l'orchestre, mais

en l'occurrence le pianiste est son propre chef, puisqu'il doit organiser l'incroyable matière colorée à sa disposition. Il faut à la fois chercher un équilibre permanent avec les cordes, tout en domptant son instrument. Nous avons travaillé ce trio avec Menahem Pressler, qui parlait très bien des différentes « casquettes » que l'œuvre exige du pianiste, tout à tour soliste, accompagnateur et chambriste.

Parlez-nous du trio de Germaine Tailleferre, beaucoup moins joué que ceux de Fauré et Ravel...

LR : Son trio apporte un côté «à la française», d'un modernisme français années 30 avec une sorte de patchwork stylistique dans l'esprit du temps : dans le finale, on pense au concerto en *sol* de Ravel, on retrouve Poulenc dans le mouvement lent. Le premier mouvement a un côté français très impressionniste, poétique et très évocateur.

PK : Le trio de Germaine Tailleferre est d'une grande fantaisie, on y entend diverses influences voire des échos d'œuvres plus connues, comme le début du finale du concerto en *sol* dans le dernier mouvement, qui est un vrai feu d'artifice. On perçoit dans sa musique une femme très libre, qui a vécu à New York et côtoyé Charlie Chaplin ...

FR : Oui, on peut dire qu'elle incarnait déjà pour l'époque le symbole d'une femme indépendante, qui baignait dans les milieux artistiques parisiens d'avant-guerre, aux côtés de D. Milhaud, A. Honegger ou encore G. Auric. On sent effectivement beaucoup d'influences diverses dans son écriture, le deuxième mouvement m'évoque aussi le *Pulcinella* de Stravinsky dans un style plus néo-classique. L'enregistrement de son trio est l'occasion pour nous de mettre en lumière la filiation de Tailleferre avec Ravel, auprès duquel elle travaillait fréquemment, tout en replaçant son trio si peu joué au centre d'un programme bien connu du grand public.

Ce trio a été composé en deux fois, en 1917 puis en 1978. L'écriture change-t-elle beaucoup en fonction de l'époque ?

PK : Effectivement, presque soixante ans séparent les deux périodes de composition de ce trio et étonnamment, les mouvements les plus anciens sont sans doute les plus novateurs, certes imprégnés du mouvement impressionniste mais très à part dans le contexte historique, loin de la fougue néo-classique qui se déploiera plus tard dans le second mouvement et le final. C'est peut-être parce que Germaine Tailleferre était convaincue que la musique ne devait pas être « le reflet d'une époque » mais l'expression de l'essence de la personnalité du compositeur et qu'elle ne répondait à aucun diktat stylistique...

À partir de quel moment vous dites-vous que vous êtes mûrs pour enregistrer une œuvre ?

FR : Cela se passe certainement après avoir joué l'œuvre sur scène un bon nombre de fois. Quand on sent que le courant passe, qu'il y a partout un souffle, une direction, un son commun et une entente dans la réalisation, alors peut-être est-ce le bon moment ! L'enregistrement est un instant de vérité, car le fait de s'entendre tout à coup de manière si réelle nous ramène à notre condition d'artisans. Lorsqu'on est agréablement surpris de ce que l'on entend au casque, c'est que le message est passé et que nous sommes restés dans une forme de cohérence entre ce que l'on voudrait faire et ce que l'on a fait. Bien sûr, dans quelques temps, nous aurons complètement changé notre manière de le jouer...

Interview réalisée par **Frédéric Hutman**

Trio Karénine

Paloma Kouider, *piano*

Fanny Robilliard, *violon*

Louis Rodde, *violoncelle*

Fondé à Paris en 2009, le Trio Karénine a choisi de porter le nom de la célèbre héroïne de Tolstoï en référence à la fougue et l'élan vital qui la caractérise.

Très rapidement après leur rencontre, les trois musiciens intègrent la classe du Quatuor Ysaÿe au CRR de Paris. Une formation qui leur donne le goût de l'homogénéité du son commun, comme le cultivent les quatuors à cordes. Leur soif d'exigence et leur recherche stylistique les conduira par la suite sur le chemin d'autres grands musiciens : Menahem Pressler, Hatto Beyerle, Ferenc Rados, Jean-Claude Penner, Johannes Meissl ainsi que les membres du Trio Wanderer, qui les guideront et nourriront leurs sensibilités de chambristes.

Premier prix du Concours Charles Hennen aux Pays-Bas, lauréat de la Fondation Banque Populaire, Prix de la Fondation Oulmont, Prix international Pro Musicis, le jeune trio remporte en 2013 le prestigieux concours international de l'ARD à Munich, un prix qui ouvre de nouvelles perspectives à l'ensemble. Déjà habitué des scènes françaises (Pleyel, Auditorium du Louvre...), le trio investit alors les salles de concerts à l'étranger (Wigmore Hall de Londres, Salle Bourgie de Montréal, Herkulesaal et Prinzregententheater à Munich, Konzerthaus de Berlin, Laeishalle de Hambourg, Auditorium de la Cité Interdite de Pékin, Palazzetto Bru Zane de Venise) et a le plaisir de faire ses débuts dans de prestigieux festivals (La Roque d'Anthéron, les Rencontres Musicales d'Evian, les

Folles Journées de Nantes, Tokyo et Varsovie, Les Flâneries Musicales de Reims, le Festival Chopin à Nohant...). Le trio fera prochainement ses débuts au Concertgebouw d'Amsterdam et à la Frick Collection de New York. La chaîne de télévision Arte invite également les trois musiciens à se produire dans sa série « Stars von Morgen » présentée par Rolando Villazón. Heureux de collaborer avec d'autres artistes, le trio se produit avec Adrien La Marca, Marie Chlemme, Sarah Chenaf, Hélène Clément, Alena Baeva, Raphaël Sévère... notamment au sein des Festspiele Mecklenburg-Vorpommern (Allemagne) qui lui décerne le Nordmetall-Ensemble Preis 2015 pour son interprétation de la Truite de Schubert, aux côtés de Krzysztof Chorzelski (Belcea Quartet) et Laurène Durantel.

Très impliqué dans le discours musical contemporain, le Trio Karénine est le dédicataire des *Allées sombres* de Benoît Menut. Son répertoire inclut les œuvres de Wolfgang Rihm, Philippe Hersant, Thierry Escaich ou Graciane Finzi, œuvres qu'il a eu la chance d'aborder parfois directement avec les compositeurs... Il créera prochainement un trio qu'il a commandé au compositeur Jean-Frédéric Neuburger.

Après un premier disque consacré à Schumann (Mirare), très bien accueilli par la presse, le trio a choisi de consacrer son second disque à la musique française. Le Trio Karénine a reçu le soutien généreux de l'Académie de Villecroze, de la Fondation Culture et Musique sous l'égide de la Fondation de France, de la Fondation Banque Populaire. Il est également lauréat de la bourse du Festival « Musique et Vin au Clos Vougeot » et bénéficie du dispositif ADAMI 365.



In September 1922 Gabriel Fauré was seventy-seven years old. After a difficult period, he regained his inspiration and in 1923, a year before his death, he finished composing his Trio in D minor. The work was premiered the same year, then revived by the Cortot-Thibaud-Casals Trio, which brought it to life.

The life of Germaine Tailleferre resembles a book in several chapters, so full is it of upheavals, travels and encounters. The only woman in the group of Les Six, Erik Satie's spiritual 'sister', she lived at the heart of the cultural milieu of her time. Between 1919 and 1920 she began a period of collaboration with Maurice Ravel that lasted almost ten years. The composition of the Trio is a neat demonstration of this fragmented life, since she wrote the first three movements in 1917 at the age of twenty-five, only to return to it with the addition of two supplementary movements in 1978.

As for Ravel, a pupil of Fauré, it was after six years of doubt that he embarked on his Trio in March 1914, in the Basque town of Saint-Jean-de-Luz. In August war was declared. Having volunteered to enlist, Ravel found himself obliged to finish his work 'with the certainty and lucidity of a madman', he wrote to his student Maurice Delage.

How did you come to choose these three works?

PK: After our Schumann recording, we wanted to do something very different in aesthetic terms, especially with respect to timbre. Ravel was a natural choice, as was the association with Fauré, because this music has accompanied us since the formation of the Trio Karénine. But we wanted to bring something new, a breath of fresh air to this coupling, which is frequent in the discography, and we found a little gem in the Trio of Germaine Tailleferre – a woman composer, what's more!

LR: We have a longstanding history with Ravel's Trio. It's an emblematic work of the trio repertory, and rightly so when you think of its structural genius, the dreamy and incredibly poetic atmosphere it contains, and its very original options of scoring, notably in the way it handles texture. Ravel's timbres blend together to form a sort of 'trio instrument'. He is probably the composer who has achieved the most perfect form of fusion between the timbres of piano, violin and cello through the interplay of textures, just as he would blend an orchestral texture. Fauré composed a very lyrical Trio, which organises the textures differently, separately: the combination of strings and piano is created more in the phrasing than in a textural

idiom, the search for the right timbre at each moment.

It was because of these essential differences of approach to the trio genre that we wanted, as it were, to 'compare' these two masterpieces of the repertory. A fundamental contrast between two languages which nevertheless share a 'French spirit' characteristic of the period.

What were the interpretative issues of this recording for you?

FR: Ravel's Trio is certainly one of the biggest challenges for our formation. His writing doesn't pose any special instrumental difficulties; the problem is more about understanding a very special ensemble sound that we must recreate with the help of the score. The key to understanding this text lies in its sonic evocation, and not in the concrete act of playing. We have to keep a certain distance during performance to ensure we're always in touch with that. Ravel's talent for scoring must take us out of our role as instrumentalist in order to blend into the soundscape he conceived. We must move constantly back and forth between realisation and imagination, which is quite hard to achieve.

LR: The issue in these three works is how to transcribe the musical imagination of each of them. For Ravel, one finds, for example, the fascination with the Orient, notably in the

Pantoum, an enigmatic title for a musical form inspired by Malay poetry. This is a subjective universe, a fairytale, or Ravel's idea of a dream, almost a fantasy.

Germaine Tailleferre's universe is very different. Her work genuinely tells us a story, through these four tableaux: one can sense that each of them invokes the musical influences of personalities she frequented. Poulenc, Stravinsky and Ravel sometimes seem to emerge from this narrative, constructed entirely as a series of sound events. Without slipping into pastiche, patchwork, or programme music, I believe that the best way to serve this fine piece is to assume those influences and play it in an extremely vivid way.

In the case of the Fauré, one could say that his imaginative world is transcendental, no longer human. He was clearly aiming to go beyond the sonic representation which would still be part of the living world into communion with some kind of hereafter. This is music of mystery, of the ineffable.

PK: Yes, I agree that Fauré immerses us in a form of mysticism, notably with the great austerity that characterises his Trio, especially in the first two movements. But, precisely, one of the challenges of the work is not to be content with the bareness of texture it presents, always to bear in mind that this music also has a very carnal aspect, which requires a very special density of sound, both individual and collective. To

maintain a generous sonority, while knowing how to remain patient during the great harmonic progressions which plunge the performer into a state of great intensity. This is spiritual music, but not at all fleshless. On the contrary, there's something robust and full-bodied in there, as in the opening chords of the second movement. That's completely in line with the original conception of the Trio, which Fauré began to write for clarinet, cello and piano. The clarinet has that full sound which is always potentially Brahmsian.

This Trio was composed while Fauré, then seventy-seven years old, was seriously ill. But that's not apparent to someone who listens to the work without knowing the circumstances of its composition.

LR: You have to place it in the perspective of Fauré's stylistic evolution. This Trio evokes the String Quartet op.121 and also recalls the Second Violin Sonata or the two cello sonatas, which move away from his 'post-Romantic' aesthetic. At that period he implemented a highly original harmonic style, with very complex superimpositions, strategies based on suspensions, anticipations, and cyclic use of motifs. The phrases seem never to end. But this extremely personal language doesn't in any sense exclude a certain joy in wisdom. I imagine it's that almost juvenile enthusiasm that one can sense

when listening to these pieces. In contrast to this fairly homogeneous musical message, when we came to play Germaine Tailleferre's Trio, the aim for us was not to repeat ourselves, to find everything that could be original, stimulating, surprising in her music.

FR: Nowadays the interpretation of so-called 'classical' music involves a process of projection, both into an era that is not our own, but also often into a period of life that is not ours. It's sometimes difficult to decipher the hidden message of someone who lived so far back in the past from us, and who, at the time of composition, was much older than we are now, for example with Fauré's Trio, which is one of his last works. With the Schumann trios, we felt an obvious rapport: he constantly shifted from the Romantic young man to the tormented adult, and although we needed to wait a while before we could understand the twists and turns where we had to follow him, the relationship between his style and our interpretation was in place at a very early stage.

There's a facile tendency to cultivate the image of Fauré as the heir to the very late nineteenth century and Ravel as rooted in the twentieth. Paradoxically, though, Ravel's Trio was written almost a decade before Fauré's . . .

PK: Ravel composed his Trio in a double context

of crisis: France was preparing to endure years of war and he was himself in the midst of keen reflection about the notion of form and the new modernity which emerged at the moment of the premiere of *The Rite of Spring*. During this period he embarked on the project of a piano concerto, inspired by the Basque folklore he heard around him in Saint-Jean-de-Luz, but eventually he abandoned that idea and decided to write a trio, for which he chose strict formal structures, some of them difficult to execute, like the *Pantom*, in reference to Baudelaire, whom he admired. So Ravel composed his Trio in the context of a frantic search for his own style, while Fauré, already very old, seems to have been much more stylistically independent.

LR: It seems to me that Fauré was no longer in an aesthetic dialogue with other composers of his time when he composed his Trio. He had achieved a personal style that resembles nothing but himself.

FR: We're dealing here with two masterpieces, with two diametrically opposed composers. Their style has nothing in common and their interests are different. In his treatment of sound and polyphony, we can sense that Fauré was an organist and not an orchestrator as Ravel was. The way Ravel employs sonority is so new, the dimension of 'listening' is so rich, that a new form of writing is created, in the superposition

of sounds, in the use of each instrument.

LR: Ravel's Trio can be seen as a three-dimensional form, which could revolve around itself; it can be contemplated as one goes around it. Like an architectural masterpiece. Whatever angle you look at it from, it's admirable, whether you get up close or move further away.

The Pantom of Ravel's Trio, an evocation of Malay culture, doesn't share the ethnomusicological vision of composers like Bartók or Kodály, does it?

PK: Indeed not. Ravel seems to have chosen this form rather as a way of thumbing his nose at his listeners' expectations (it's a form that has been very little used apart from Baudelaire) and as a stimulant to writing, harnessing its constraints as a fertile element in the compositional process.

LR: Ravel's relationship to folk music is more imaginative than ethnological.

Many French composers – one need only think of Debussy, Ravel, Fauré, Magnard, Ropartz, Pierné – have composed just one piano trio. And often a single string quartet as well. They seem to be seeking formal perfection.

LR: In fact, many composers today say that it's very difficult to write anything after the

perfection of Ravel's Trio. The great models of the piano trio come from German Romanticism, where you're looking at series of works, by Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann. With very classical sonata forms. The genius of these composers was to present an individual discourse in these traditional forms. Such is not the case with Ravel, although he still implicitly respects the classical sequence of four movements, with the Pantoum acting as a scherzo and the Passacaille as a slow movement.

If we're talking about the trio tradition, Fauré's blended treatment of the strings is reminiscent of the music of Brahms . . .

FR: Whereas Ravel, in grappling with the trio texture, moves towards an unprecedented treatment of the three instruments, Fauré's Trio still possesses the melancholy of Romanticism, which permits the richness of a fleshy sound, and does indeed approach the style of Brahms in the sustained legato of those long phrases with the strings; it's sometimes also close to Bruckner, who was an organist like Fauré. Through his writing, Ravel encourages us incessantly to ask ourselves the question of sound 'reproduction'. He rarely dissociates a voice from its environment, inciting the interpreter constantly to return to the context in which it is situated in order to bring out its meaning.

LR: Concerning Fauré and his relationship to German Romanticism, the key is to be found in the proportions of the phrases and the way they're organised; in the way you handle the sound within the phrase, the relationship to musical time, the way of approaching the question of recollection, time, the length of the phrase, rather as in Bruckner. Time is a matter of both the length of the musical phrase and the relationship to memory. That is to say, what does it imply, when a phrase returns, in terms of the issues discussed in the work? Has it already been stated? Was it stated once a long time ago, or several times? In Fauré there is something cyclical, a process whereby the proportions are augmented with repetition, so that you end up with phrases that give an impression of infinity. Brahms foreshadows this relationship to musical time.

Let's talk about Ravel's virtuosity, especially in the last movement of the Trio.

FR: It all depends on what you mean by virtuosity. I think the difficulty lies not in what he writes, but rather in the narrow margin of error he leaves us in which to realise it. Especially in the first and last movements, the musical challenge is above all to change roles with the agility dictated by the speed at which the elements follow one another. The instruments are tools used to describe a universe.

LR: Ravel's Trio is also very difficult because there is a series of events that must constitute a unified whole, as if played in a single sweep. At the same time, the transitions must be effected as seamlessly as possible, which implies an almost intimate knowledge of how each of these instruments works. I've never learnt as much about the piano or the violin as I did working on Ravel's Trio.

PK: As far as the virtuosity of the piano part is concerned, we mustn't confuse virtuosity and velocity. In the Pantoum and the beginning of the Final, there are a lot of very fast passages that require a great variety of attacks, and in which the piano sometimes has to transform itself into an orchestra and conductor at the same time. It's almost a caricature of the conductor at the head of the orchestra, but in this case the pianist is his or her own conductor, since he or she has to organise the incredibly colourful material on offer. It's necessary at the same time to seek a permanent balance with the strings, while keeping one's instrument under control. We studied this Trio with Menahem Pressler, who spoke very eloquently of the different 'hats' that the work requires the pianist to wear: he or she is at once soloist, accompanist and chamber musician.

Can you tell us something about Germaine Tailleferre's Trio, which is much less played than those of Fauré and Ravel?

LR: Her Trio is very much *à la française*, a touch of French 1930s modernism with a kind of stylistic patchwork in the spirit of the times: in the finale, we think of Ravel's Concerto in G, and we recognise Poulenc in the slow movement. The first movement has a very impressionistic, poetic and evocative side, again typically French.

PK: Germaine Tailleferre's Trio is a work of great fantasy, with various influences and even echoes of better-known works, such as the beginning of the finale of the G Concerto in the last movement, which is a real firework display. We perceive in her music a very free woman, who lived in New York and was friendly with Charlie Chaplin.

FR: Yes, it's true to say that, for her time, she already embodied the symbol of an independent woman, who was steeped in the Parisian artistic milieu of the interwar period, alongside Milhaud, Honegger and Auric. There are indeed many different influences in her music; the second movement also reminds me of Stravinsky's *Pulcinella* in a more neo-classical style. The recording of her Trio is an opportunity for us to underline Tailleferre's filiation with Ravel, with whom she worked frequently, while also placing her rarely performed Trio at the centre of a programme familiar to the general public.

This Trio was composed in two stages, in 1917 and in 1978. Does the style change much with the times?

PK: Yes, there were almost sixty years between the two periods of composition – and, surprisingly enough, the older movements are probably the most innovative, certainly impregnated by the impressionist movement but still outside it in the historical context, and far from the neo-classical exuberance we find later in the second movement and the finale. Perhaps because Germaine Tailleferre was convinced that music shouldn't be 'the reflection of an era' but the expression of the essence of the composer's personality, and shouldn't submit to any stylistic diktat . . .

At what point do you think you are ready to record a work?

FR: It certainly comes after we've played the work in concert a fair number of times. When we feel that we're hitting it off, that there's an inspiration, a direction, a common sound and agreement on the realisation, then maybe that's the right moment! The recording is a moment of truth, because suddenly hearing ourselves in such a direct way brings us back to our condition as artisans. When we're pleasantly surprised by what we hear on the headphones, it means that the message has got through and that we have respected a form of coherence between what we would like to do and what we actually have

done. Of course, in a while, we'll have completely changed the way we play the piece . . .

Interview by Frédéric Hutman

Translation: Charles Johnston

Trio Karénine

Paloma Kouider, *piano*

Fanny Robilliard, *violin*

Louis Rodde, *cello*

Founded in Paris in 2009, the Trio Karénine chose to take the name of Tolstoy's heroine Anna Karenina because of the passion and life force she represents.

Very soon after meeting up, the three musicians entered the class of the Quatuor Ysaÿe at the Conservatoire à Rayonnement Régional in Paris. This training gave them a taste for the homogeneity of the collective sound cultivated by string quartets. Their thirst for high standards and quest to perfect their style subsequently led them to meet other eminent musicians, including Menahem Pressler, Hatto Beyerle, Ferenc Rados, Jean-Claude Pennetier, Johannes Meissl and the members of the Trio Wanderer, who guided them and nourished their sensibilities as chamber musicians.

After winning First Prize at the Charles Hennen Competition in the Netherlands, a scholarship from the Fondation Banque Populaire, the Fondation Oulmont Prize and the Pro Musicis International Prize, the young trio won the prestigious ARD International Competition in Munich in 2013, a prize that opened up new perspectives for its members. Already a familiar visitor to the concert platform in France (Salle Pleyel, Auditorium du Louvre etc.), the trio then began to appear in concert halls abroad (Wigmore Hall in London, Salle Bourgie in Montreal, Herkulessaal and Prinzregenttheater in Munich, Konzerthaus in Berlin, Laeiszhalle in Hamburg, Forbidden City Concert Hall in Beijing, Palazzetto Bru Zane in Venice) and had the pleasure of making its debut at prestigious festivals (La

Roque d'Anthéron, Rencontres Musicales d'Évian, La Folle Journée in Nantes, Tokyo and Warsaw, Flâneries Musicales de Reims, Festival Chopin à Nohant among others). The Trio Karénine will shortly appear for the first time at the Amsterdam Concertgebouw and the Frick Collection in New York. The Franco-German television channel Arte invited the three musicians to perform in its series 'Stars von Morgen' presented by Rolando Villazón.

The trio enjoys working with other artists, and has performed with Adrien La Marca, Marie Chilemme, Sarah Chenaf, Hélène Clément, Alena Baeva, Raphaël Sèvre and others, notably at the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern (Germany) which awarded it the NORDMETALL-Ensemblepreis 2015 for its interpretation of Schubert's 'Trout' Quintet with Krzysztof Chorzelski (Belcea Quartet) and Laurène Durantel.

The Trio Karénine is strongly committed to contemporary music and is the dedicatee of Benoît Menut's *Allées sombres*. Its repertory includes works by Wolfgang Rihm, Philippe Hersant, Thierry Escaich and Graciane Finzi, which its members have sometimes been fortunate enough to work on directly with the composers. The musicians will soon premiere a trio they commissioned from Jean-Frédéric Neuburger.

After a first recording featuring works by Schumann (Mirare), very well received by the press, the trio has chosen to devote its second disc to French music.

The Trio Karénine has received generous support from the Académie de Villecroze, the Fondation Culture et Musique (under the auspices of the Fondation de France) and the Fondation Banque Populaire. It was also awarded the scholarship of the 'Musique et Vin au Clos Vougeot' Festival and is a beneficiary of the ADAMI 365 scheme.



September 1922, Gabriel Fauré ist siebenundsiebzig Jahre alt. Nach schwierigen Zeiten kehrte die Inspiration zurück und er beendete 1923, ein Jahr vor seinem Tod, die Komposition seines Klaviertrios in d-Moll. Das Werk erlebte noch im selben Jahr seine Uraufführung durch das Klaviertrio Cortot-Thibaud-Casals, welches das Opus 120 später erneut aufführte und so zum Leben erweckte.

Die Biographie Germaine Tailleferres liest sich wie ein aus mehreren Kapiteln bestehendes Buch, mit unzähligen Umbrüchen, Reisen und Begegnungen. Germaine Tailleferre gehörte als einzige Frau zur „Groupe des Six“ und war Erik Saties geistige „Schwester“; sie lebte im kulturellen Zentrum ihrer Zeit. Zwischen 1919 und 1920 begann eine fast zehnjährige Zusammenarbeit mit Maurice Ravel. Die Komposition des Trios ist ein schöner Beweis für dieses „fragmentierte“ Leben, denn sie schrieb die ersten drei Sätze 1917 im Alter von fünfundzwanzig Jahren, 1978 ergänzte sie das Werk dann um zwei weitere Sätze.

Maurice Ravel hingegen, ein Schüler Faurés, begann nach sechs Jahre währendem Zweifeln im März 1914 in der baskischen Gemeinde Saint-Jean-de-Luz mit der Komposition seines Trios. Im August wurde der Krieg erklärt. Ravel, der sich freiwillig zur Armee gemeldet hatte, war

gezwungen, seine Arbeit „mit der Gewissheit und Klarheit eines Verrückten“ zu beenden, wie er an seinen Studenten Maurice Delage schrieb.

Wie kam es zur Wahl dieser drei Werke?

PK: Nach unserem Schumann-Album wollten wir etwas ästhetisch völlig anderes zu Gehör bringen, insbesondere bei den Klangfarben. Da bot sich Ravel ganz selbstverständlich an, auch in Verbindung mit Fauré, denn es ist eine Musik, die uns seit der Gründung unseres Trios begleitet. Zu dieser bei Einspielungen häufig anzutreffenden Werkkombination wollten wir noch etwas Frisch-Neues hinzufügen, und wir fanden dieses kleine Juwel, nämlich das Trio von Germaine Tailleferre, einer Komponistin zudem!

LR: Die Arbeit an dem Trio von Ravel ist auf lange Sicht angelegt. Es handelt sich um ein herausragendes Werk des Trio-Repertoires, und dies zu Recht, aufgrund seines großartigen Aufbaus, auch wegen seiner träumerischen und unglaublich poetischen Stimmungen, und der besonderen Wahl der Instrumentierung, insbesondere bei der Behandlung der Texturen. Bei Ravel vermischen sich die Klangfarben zu einer Art „Trio-Instrument“. Ravel ist zweifellos der Komponist, der bis jetzt die erfolgreichste

Form der Verschmelzung von Klangfarben durch das Spielen mit Texturen erreicht hat, so, wie er eine orchestrale Textur verschmelzen würde. Fauré hingegen hat ein sehr lyrisches Trio komponiert, das unterschiedliche Strukturen zwischen Streichern und Klavier anders, separat organisiert: Die Streicher-Klavier-Verbindung ergibt sich eher durch die Phrasierung als auf der Grundlage des Tonsatzes oder der Suche nach der jeweils passenden Klangfarbe.

Wegen dieser wesentlichen Unterschiede in der Auffassung des Genres des Klaviertrios wollten wir diese beiden Hauptwerke des Repertoires miteinander „konfrontieren“. Ein grundsätzlicher Gegensatz bei zwei Tonsprachen, welchen dennoch ein zeittypischer „esprit français“ (französischer Geist) gemein ist.

Welche wesentlichen Ansprüche hatten Sie an die Interpretation bei dieser Einspielung?

FR: Ravels Trio stellt sicherlich eine der schönsten Herausforderungen für ein Ensemble wie unseres dar. Sein Tonsatz zeichnet sich nicht so sehr durch instrumentale Schwierigkeiten aus, sondern vielmehr durch das Verständnis eines ganz bestimmten Klangensembles, das wir durch die Partitur sozusagen „transkribieren“ müssen. Das Verständnis des musikalischen Textes liegt im Klang und nicht in der konkreten Handlung des Spielens. Wir müssen bei der Interpretation einen gewissen Abstand halten, um immer mit

diesem Aspekt verbunden zu bleiben. Ravels Talent für die Orchestrierung holt einen aus seiner Rolle als Instrumentalist heraus, es geht nämlich darum, sich in die von ihm vorgestellte Klanglandschaft einzufügen. Es ist ein Hin und Her zwischen der Vorstellungskraft und der konkreten Ausführung, was ziemlich schwierig wiederzugeben ist.

LR: Die Herausforderung dieser drei Werke besteht darin, wie die musikalische Vorstellung jedes einzelnen „übersetzt“ werden kann. Bei Ravel beispielsweise findet sich die Faszination für den Orient, vor allem bei dem *Pantoum*, einem rätselhaften Titel für eine von malaiischer Poesie inspirierte musikalische Form. Es handelt sich hier um ein subjektives Universum, eine Fantasie oder Ravels Vorstellung von einem Traum, fast eine Wahnvorstellung.

Germaine Tailleferres musikalische Welt unterscheidet sich sehr davon. Das Werk erzählt einem wirklich eine Geschichte, mittels dieser vier Tableaus, da spürt man, dass jedes einzelne die musikalischen Einflüsse von Persönlichkeiten, auf die sie gestoßen ist, evoziert. Poulenc, Strawinsky und Ravel scheinen manchmal aus dieser wie eine Reihe von Klangereignissen konstruierten Geschichte aufzutauchen. Ohne in ein Pasticcio, ein Patchwork oder in Programmmusik zu verfallen, glaube ich doch, dass wir dieser schönen Musik am besten dienen, indem wir diese Einflüsse annehmen und extrem

lebendig spielen.

Bei Fauré könnte man sagen, dass das Imaginäre transzendent und nicht mehr menschlich ist. Es gibt den Willen, über die Klangvorstellung hinauszugehen, die zum „Lebenden“ gehörte, in einer Art Verbindung mit einem Jenseits. Es ist eine Musik des Mysteriums, des Unaussprechlichen.

PK: Fauré stürzt uns tatsächlich in eine Form von Mystik, besonders durch die große Nüchternheit, die sein Trio auszeichnet, vor allem in den ersten beiden Sätzen. Aber eine der Herausforderungen des Werks besteht gerade darin, nicht bei der Kahlheit stehenzubleiben, die der Tonsatz bietet, sondern immerzu auch den sehr „körperlichen“ Aspekt dieser Musik zu berücksichtigen, der eine sehr spezifische Klangdichte erfordert, individuell und im Zusammenspiel. Einen großzügigen Klang zu erzeugen, wobei man es versteht, während der großen harmonischen Schritte geduldig zu bleiben, welche den Interpreten in einen zutiefst „intensiven“ Zustand versetzen. Es ist eine spirituelle Musik, aber sie klingt nicht ausgezehrt. Im Gegenteil, es gibt etwas Stärkend-Anregendes (die ersten Akkorde des zweiten Satzes), eine Art Fülle. Dies hat dazu geführt, dass Fauré, ganz und gar in Verbindung mit der ursprünglichen Idee des Trios, dann begann, für Klarinette, Cello und Klavier zu komponieren. Die Klarinette bietet diesen vollen, immer potentiell Brahms'schen Klang.

Dieses Trio wurde komponiert, als der siebenundsiebzigjährige Fauré schwer krank war; wer dem Werk lauscht, ohne die näheren Umstände seiner Entstehung zu kennen, wird dies aber nicht heraushören.

LR: Dieses Werk muss aus der Perspektive der stilistischen Entwicklung Faurés betrachtet werden. Dieses Trio, das das Streichquartett e-Moll op. 121 evoziert, erinnert ebenfalls an die Sonate Nr. 2 für Violine oder die beiden Sonaten für Violoncello, wenn man sich von ihrer „post-romantischen“ Ästhetik entfernt. Er verfasst dann eine originelle harmonische Komposition mit sehr komplexen Überlagerungen, einem auf Verzögerungen, Antizipationen und einer Art, Motive zyklisch einzusetzen basierendem Spiel. Die Phrasen scheinen nie ein Ende zu nehmen. Diese sehr persönliche Sprache lässt bei aller Weisheit eine gewisse Freude nicht aus. Ich stelle mir vor, dass es diese fast jugendlich zu nennende Begeisterung ist, welche man spüren kann, wenn man dieser Musik zuhört. Im Gegensatz zu dieser homogenen musikalischen Botschaft bedeutete das Spiel bei der Interpretation von Germaine Tailleferres Werk für uns, uns nicht zu wiederholen, und alles herauszufinden, was originell, reizvoll und überraschend in ihrer Musik sein könnte.

FR: Heutzutage ist die Interpretation der sogenannten „klassischen“ Musik für die Künstler Teil einer Projektion, welche zugleich in eine

1 - Das *Pantun*, auch *Pantum*, *Pantoun*, ist eine ursprünglich mündlich vorgetragene Gedichtform in malaiischer Sprache. In Frankreich, England und Deutschland haben Lyriker seit dem 19. Jahrhundert Pantune gedichtet. Anm. d. Ü.

Zeit, die nicht unsere ist, reicht, aber auch oft in einen Lebensabschnitt, der uns nicht betrifft. Es ist manchmal schwierig, die verborgene Botschaft eines Mannes zu entschlüsseln, der so weit vor uns in der Vergangenheit gelebt hat und der zum Zeitpunkt der Komposition älter als wir war, wie zum Beispiel bei Faurés Trio, einem seiner letzten Werke. Bei Schumanns Trios schien uns das heimliche Einverständnis offensichtlich, das war ein ständiges Hin und Her, vom romantischen jungen Mann zum gequälten Erwachsenen, und obwohl wir warten mussten, bevor wir die „Verschlingungen“ verstehen konnten, in denen wir ihm folgen mussten, hat sich doch sehr rasch eine Beziehung zwischen seinem Tonsatz und unserer Interpretation ergeben.

Man kultiviert ohne Weiteres das Bild von Fauré als dem Erben des späten 19. Jahrhunderts sowie von Ravel, welcher fest im 20. Jahrhundert steht. Paradoxerweise ist das Ravel-Trio jedoch fast zehn Jahre vor dem Faurés entstanden ...

PK: Ravel komponierte sein Trio in einem doppelten Krisenkontext: Frankreich bereitete sich darauf vor, jahrelang Krieg zu führen, und er selbst war gedanklich stark beschäftigt mit dem Begriff der Form und mit der zum Zeitpunkt der Uraufführung des *Sacre du Printemps* aufkommenden neuen Modernität. Damals sann er über die von der baskischen Folklore inspirierte

Komposition eines Konzertes für Klavier nach, wie er sie aus Saint-Jean-de-Luz kannte, aber letztlich gab er diesen Gedanken wieder auf. Er schwenkte dann schließlich auf die Komposition des Trios um, für das er strenge Formen wählte, mit einem hohen Schwierigkeitsgrad, wie das *Pantoum* (Pantun)¹, ein Verweis auf Baudelaire, den er bewunderte. Ravel komponierte sein Trio im Kontext eines furiosen Ringens um seinen eigenen Stil, während Fauré, der schon sehr alt war, stilistisch gesehen viel unabhängiger zu sein scheint.

LR: Es scheint mir, dass Fauré nicht mehr in einem ästhetischen Dialog mit anderen Komponisten seiner Zeit stand, als er sein Trio komponierte. Er war zu einem ganz persönlichen Stil gelangt, der nur ihm zu eigen ist.

FR: Wir haben es hier mit zwei Meisterwerken zu tun sowie mit zwei gegensätzlichen Komponisten. Nichts vereint sie in ihrem Tonsatz und ihre Interessen sind anders gelagert. An seinem Umgang mit Klang und Polyphonie merkt man, dass Gabriel Fauré Organist war und kein „Orchestrierer“ wie Ravel. Bei letzterem ist der Einsatz des Klangs so neu, die Dimension des „Hörens“ so reichhaltig, dass dadurch eine neue Form des Tonsatzes geschaffen wurde mit der Überlagerung von Klängen und bei der Verwendung jedes Instrumentes.

LR: Man kann Ravels Trio als dreidimensionale Form sehen, die sich um sich selbst drehen könnte; eine Form, die man betrachten kann, während man sie umrundet. Wie ein architektonisches Meisterwerk. In welchem Beobachtungswinkel man sich auch befinden mag, so ist es einfach bewundernswürdig, ob man sich ihm nun nähert oder sich davon entfernt.

Bei dem Pantoum in Ravels Trio, einem Anklang an Malaysia, hat man es nicht mit einer musikethnologischen Sicht wie etwa bei Bartók oder Kodály zu tun?

PK: In der Tat scheint Ravel diese Form eher als eine Art „Spottgebärde“ gewählt zu haben, so, als wolle er jemandem damit eine lange Nase drehen (es ist eine Gedichtform, welche, von Baudelaire abgesehen, sehr wenig verwendet wird), als Stimulans für die Komposition, bei dem die durch die Form bedingte „Einschränkung“ als ein die Kompositionsarbeit befruchtendes Element wirkt.

LR: Es gibt bei Ravel eine Beziehung zum „Populären“ als etwas, das mehr mit dem Imaginären zu tun hat als mit der Musikethnologie.

Viele französische Komponisten – man denke etwa an Debussy, Ravel, Fauré, Magnard, Ropartz, Pierné – haben ein einziges Trio komponiert. Oft auch ein einziges Quartett. Sie scheinen dabei nach einer formalen Perfektion zu suchen.

LR: Etliche heutige Komponisten äußern übrigens, dass es sehr schwierig ist, im Gefolge der Perfektion von Ravels Trio zu komponieren. Die großen Vorbilder der Klaviertrios liegen in der deutschen Romantik, und man ist da mit Zyklen konfrontiert, etwa bei Beethoven, Schubert, Brahms oder Schumann. Mit sehr klassischen Sonatensatzformen. Das Genie dieser Komponisten lag darin, für diese traditionellen Formen eine besondere Klangrede zu finden. Dies ist nicht der Fall bei Ravel, obwohl er „unterschwellig“ diese klassische Abfolge von vier Sätzen respektiert, wobei das *Pantoum* als Scherzo und die *Passacaille* als langsamer Satz gelten können.

Wenn wir schon dabei sind, der verdichtete Einsatz der Streicher bei Fauré mag durchaus an Brahms‘ Musik erinnern ...

FR: Während Ravel, der sich damals mit der Komposition des Klaviertrios herumschlug, auf eine bisher noch nie dagewesene „Inszenierung“ der drei Instrumente zusteuerte, enthält das Trio von Gabriel Fauré eine romantische Melancholie, mit reichem, vollem Klang, der sich Brahms‘

Tonsatz durch das langanhaltende Legato der langen Streicherphrasen annähert, manchmal auch Bruckner, der ebenfalls Organist war wie Fauré. Durch seinen Tonsatz bringt Ravel einen dazu, sich ständig die Frage nach der „Wiedergabe“ des Klangs zu stellen. Er trennt selten eine Stimme von ihrer Tonumgebung und veranlasst den Interpreten dazu, ständig zu dem Kontext zurückzukehren, in welchem sich diese entwickelt, um ihr so ihren Sinn zu verleihen.

LR: Was Fauré und seine Beziehung zur deutschen Romantik angeht, so sind die Schlüssel dazu in den Proportionen der musikalischen Phrasen und in der Art, wie diese gestaltet sind, zu finden; in der Ausführung des Tons innerhalb der Phrase, in der Beziehung zur musikalischen Zeit, in der Art, wie die Frage nach der Erinnerung, nach der Zeit und nach der Dauer der Phrase zu verstehen ist, ein wenig wie bei Bruckner. „Zeit“, das bedeutet hier zugleich die Frage nach der Dauer der musikalischen Phrase, aber auch den Bezug zur Erinnerung. Das heißt, was bedeutet es, wenn eine Phrase wiederkehrt, in Bezug auf das Wesentliche dieses Werkes. Wurde diese Phrase schon gespielt? Wurde sie einmal vor langer Zeit oder mehrmals gespielt? Bei Fauré gibt es etwas Zyklisches, ein Werk, bei welchem die Proportionen bei der Wiederholung zunehmen, um schließlich in Phrasen zu münden, die einen Eindruck von der Unendlichkeit vermitteln. Brahms kündigt diesen Bezug zur musikalischen Zeit schon an.

Sprechen wir über die Virtuosität in Ravels Werken, insbesondere im letzten Satz des Trios.

FR: Es kommt darauf an, was mit Virtuosität gemeint ist. Ich denke, die Schwierigkeit liegt nicht in dem, was er schreibt, sondern eher in der geringen Fehlermarge, die der Komponist einem bei der Ausführung zugesteht. Vor allem im ersten und letzten Satz besteht die musikalische Herausforderung hauptsächlich darin, einen Rollenwechsel bewirken zu können mit der durch die Geschwindigkeit bestimmten, die einzelnen Elemente verbindenden Agilität.

Musikinstrumente sind Werkzeuge, die zur Beschreibung eines musikalischen Universums gedacht sind.

LR: Ravels Trio ist auch sehr schwierig, weil es eine Abfolge von Ereignissen gibt, die in Gänze mit einem „Atemzug“ abgebildet werden muss. Gleichzeitig müssen die Übergänge so klar wie möglich erfolgen, was eine schier perfekte Kenntnis vom „Funktionieren“ jedes dieser Instrumente voraussetzt. Ich habe nirgends so viel über das Klavierspiel oder das Spiel auf der Violine gelernt wie bei der Arbeit an diesem Trio von Ravel.

PK: In Bezug auf die Virtuosität des Klavierparts sollte man Virtuosität und Geschwindigkeit nicht miteinander verwechseln. Im *Pantoum* und zu Beginn des *Final* gibt es eine Vielzahl sehr rascher Passagen, die eine breite Palette bei

der Art des Anschlags erfordern und bei denen das Klavier manchmal zum Orchester und Dirigenten zugleich werden muss. Fast könnte man sagen, zu einer Karikatur des Dirigenten an der Spitze des Orchesters, aber in diesem Fall ist der Pianist sein eigener „Dirigent“, da er das ihm zur Verfügung stehende unglaubliche farbige Material organisatorisch gestalten muss. Gleichzeitig ist es notwendig, ein permanentes Gleichgewicht mit den Streichern zu finden und dabei das Instrument zu „zähmen“. Wir haben dieses Trio mit Menahem Pressler einstudiert, der sehr schön die unterschiedlichen „Rollen“ bezeichnet hat, die das Werk dem Pianisten auferlegt, welcher je nachdem als Solist, Begleiter und Kammermusiker agiert.

Erzählen Sie uns etwas über Germaine Tailleferres Trio, welches viel seltener gespielt wird als die entsprechenden Werke von Fauré und Ravel.

LR: Ihr Trio vermittelt etwas „Französisches“, das aus einer französischen Moderne der 1930er Jahre mit einer Art stilistischem Patchwork im Geiste jener Zeit stammt: Im Finale denkt man an Ravels Klavierkonzert in G-Dur, auch an Poulenc im langsamen Satz. Der erste Satz hat einen sehr impressionistisch wirkenden „französischen“ Anstrich, er ist poetisch und sehr bewegend.

PK: Das Tailleferre-Trio ist sehr extravagant, man vernimmt diverse Einflüsse, oder sogar Reminiszenzen an bekanntere Werke, wie etwa den Beginn des Finales des Klavierkonzertes in G-Dur im letzten Satz, welcher ein wahres Feuerwerk ist. Man verspürt in ihrer Musik eine sehr „freie“ Frau, die in New York lebte und Charlie Chaplin kannte ...

FR: Ja, man kann sagen, dass sie für diese Zeit bereits das Symbol einer unabhängigen Frau verkörperte, die vor dem Krieg in Pariser Künstlerkreisen neben Darius Milhaud, Arthur Honegger oder Georges Auric verkehrte. Es gibt tatsächlich viele verschiedene Einflüsse in ihrem Tonsatz, der zweite Satz erinnert mich auch an Strawinskys *Pulcinella* in einem eher neoklassischen Stil. Die Einspielung ihres Trios gibt uns Gelegenheit, die Verbindung Tailleferres mit Ravel hervorzuheben, mit dem sie häufig arbeitete; dazu betten wir ihr so selten aufgeführtes Trio in ein der breiten Öffentlichkeit wohlvertrautes Programm ein.

Dieses Trio wurde 1917 und 1978 in zwei „Etappen“ komponiert. Änderte sich der Tonsatz dementsprechend?

PK: In der Tat trennen fast sechzig Jahre die beiden Kompositionsperioden dieses Trios; überraschenderweise sind die älteren Sätze wohl auch die innovativsten, sie sind sicherlich

geprägt vom Impressionismus, aber stehen im historischen Kontext ganz abseits, weit weg von dem neoklassischen Überschwang, welcher sich später im zweiten Satz und im Finale entfaltet. Vielleicht weil Germaine Tailleferre davon überzeugt war, dass Musik nicht „der Spiegel einer Zeit“, sondern Ausdruck des innersten Wesens des Komponisten sein sollte, und dass sie sich keinem stilistischen Diktat unterworfen hat ...

Wann ist Ihnen eigentlich klar, dass Sie soweit sind, eine Einspielung angehen zu können?

FR: Der Moment kommt sicherlich, nachdem wir mit dem Werk oft auf der Bühne aufgetreten sind. Wenn man spürt, dass der Funke überspringt, dass überall eine Energie, eine Richtung, ein gemeinsamer Klang und ein Einvernehmen bei der musikalischen Umsetzung vorhanden sind, dann ist dies vielleicht der richtige Augenblick! Die Aufnahme ist ein Moment der Wahrheit, denn wenn man sich plötzlich selbst so „real“ hört, führt einen das dann zu seinem eigentlichen Status als „Handwerker“ zurück. Wenn man von dem, was man über den Kopfhörer hören kann, positiv überrascht ist, bedeutet dies, dass die musikalische „Botschaft“ durchgedrungen ist und dass man eine Art Kohärenz zwischen dem, was man zu tun beabsichtigte und dem, was man tatsächlich getan hat, gefunden hat. Aber natürlich wird sich die Art und Weise, wie wir das

Werk spielen, in einiger Zeit dann wieder völlig verändert haben ...

Das Gespräch führte **Frédéric Hutman**

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Trio Karénine

Paloma Kouider, *Klavier*

Fanny Robilliard, *Violine*

Louis Rodde, *Violoncello*

Das Trio Karénine, das 2009 in Paris gegründet wurde, wählte den Namen der Titelheldin von Tolstois berühmtem Roman in Bezug auf die Leidenschaft und den Lebensdrang, die Anna Karenina auszeichnen.

Sehr bald nach ihrer ersten Begegnung nahmen die drei Musiker ihr Studium am Pariser CRR in der Klasse des Ysaÿe-Quartetts auf, welches ihnen die Freude an der Homogenität des von den Streichquartetten kultivierten Quartettklanges vermittelte. Sein künstlerischer Anspruch und seine stilistischen Recherchen führten das Trio Karénine später mit anderen großen Musikern zusammen, wie etwa Menahem Pressler, Hatto Beyerle, Ferenc Rados, Jean-Claude Pennetier, Johannes Meissl sowie mit Mitgliedern des Wanderer-Trios, von denen die Musiker des Trios Karénine wichtige Impulse für ihre weitere Karriere sowie für ihr kammermusikalisches Wirken erhielten.

Das Trio Karénine gewann den 1. Preis des Internationalen Kammermusikwettbewerbs Charles Hennen in Heerlen (Niederlande), den Preis der Fondation Oulmont, ein Stipendium der Fondation Banque Populaire sowie den Prix International Pro Musicis. Das Trio Karénine ist zudem Preisträger des 62. Internationalen

Musikwettbewerbs der ARD München (2013), dadurch eröffneten sich neue Perspektiven für das Ensemble.

Das Trio Karénine, das bis dahin bereits Stammgast in den bekanntesten französischen Konzertsälen war, so etwa in der Pariser Salle Pleyel und dem Auditorium du Louvre, eroberte in der Folge die ausländischen Konzertbühnen, wie die Londoner Wigmore Hall, die Salle Bourgie im Musée des Beaux-Arts in Montréal, den Münchner Herkulesaal sowie das Prinzregententheater, die Hamburger Laeiszhalle sowie den Palazzetto Bru Zane in Venedig. Debütauftritte absolvierte das Trio Karénine bei berühmten Musikfestivals wie etwa dem Festival de La Roque d'Anthéron, bei der Folle Journée in Nantes, Tokio und Warschau, bei den Flâneries Musicales de Reims sowie dem Chopin-Festival in Nohant. Das Trio debütiert demnächst im Amsterdamer Concertgebouw und bei der New Yorker Frick Collection. Die Musiker nahmen auf Einladung des Fernsehsenders ARTE an einer Live-Sendung der Reihe „Stars von Morgen“ teil, die von Rolando Villazón präsentiert wird.

Die Mitglieder des Trio Karénine schätzen die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, wie etwa Adrien La Marca, Mary Chilleme, Sarah Chenaf, Hélène Clément, Alena Baeva, Raphaël Sévère u. a., insbesondere bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern (Deutschland); dort wurden die jungen Musiker 2015 mit

dem NORDMETALL-Ensemblepreis für ihre Interpretation von Schuberts „Forellenquintett“ zusammen mit Krzysztof Chorzelski (Belcea-Quartett) und Laurène Durantel ausgezeichnet. Das Trio Karénine begeistert sich für das zeitgenössische Musikschaffen und führt regelmäßig Werke von Komponisten wie Wolfgang Rihm, Philippe Hersant, Thierry Escaich oder Graciane Finzi auf, wobei es manchmal die jeweiligen Werke in Zusammenarbeit mit den Komponisten erarbeiten und einstudieren kann. Benoît Menuts Klaviertrio „Les Allées sombres“ ist dem Trio Karénine gewidmet. Das Ensemble wird demnächst als Auftragswerk ein Trio des Komponisten Jean-Frédéric Neuburger zur Uraufführung bringen.

Nach einem ersten Album mit Schumann-Werken (Mirare), das von der Fachpresse sehr gut aufgenommen wurde, widmet das Trio nun seine zweite Einspielung der französischen Musik.

Das Trio Karénine erhält großzügige Unterstützung von der Akademie de Villecroze sowie der Fondation Culture et Musique unter der Schirmherrschaft der Fondation de France und der Fondation Banque Populaire. Es ist ebenfalls Preisträger des Festivals „Musique et Vin du Clos Vougeot“ und wird von ADAMI 365 unterstützt.

Ferme de Villefavard en Limousin : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle.

La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg. La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC Nouvelle-Aquitaine, la Région Nouvelle-Aquitaine, le Département de la Haute-Vienne et la Communauté de Communes du Haut Limousin en Marche.

Ferme de Villefavard in France's Limousin region is a superb recording venue endowed with outstanding acoustics. It is located in the magnificent Limousin countryside, far from the hustle and bustle of the city. This unique, serene environment offers musicians the peace of mind necessary for their artistic and recording projects in the best environment imaginable, which provides an ideal setting for deep concentration, total immersion in work and creative activity.

The building, a converted granary originally built at beginning of the last century, was renovated by the architect Gilles Ebersolt, and owes its exceptional acoustics to Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most noteworthy projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac in Evian and the new Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Nouvelle-Aquitaine, the Department of Haute-Vienne and the Community of commune of Haut Limousin en Marche.

