



Beethoven

# LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

## Complete Piano Trios

### CD 1

#### Trio for piano, violin and cello no.1

in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur, op.1 no.1

- |    |                             |      |
|----|-----------------------------|------|
| 1. | I. Allegro                  | 9'10 |
| 2. | II. Adagio cantabile        | 7'06 |
| 3. | III. Scherzo. Allegro assai | 4'34 |
| 4. | IV. Finale. Presto          | 7'19 |

#### Trio for piano, violin and cello no.2

in G major / *Sol majeur* / G-Dur, op.1 no.2

- |    |                              |       |
|----|------------------------------|-------|
| 5. | I. Adagio - Allegro vivace   | 10'41 |
| 6. | II. Largo con espressione    | 8'50  |
| 7. | III. Scherzo. Allegro - Trio | 3'10  |
| 8. | IV. Finale. Presto           | 7'08  |

### CD 2

#### Trio for piano, violin and cello no.3

in C minor / *ut mineur* / c-Moll, op.1 no.3

- |    |                                      |      |
|----|--------------------------------------|------|
| 1. | I. Allegro con brio                  | 9'13 |
| 2. | II. Andante cantabile con Variazioni | 6'44 |
| 3. | III. Menuetto. Quasi Allegro - Trio  | 3'32 |
| 4. | IV. Finale. Prestissimo              | 7'31 |

### **Trio for piano, violin and cello no.4**

in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur, op.11 no.1

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 5. | I. Allegro con brio  | 8'19 |
| 6. | II. Adagio con espressione                                     | 4'40 |
| 7. | III. Tema (con variazioni): "Pria ch'io l'impegno". Allegretto | 6'24 |

### **Trio for piano, violin and cello**

in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur, op.44

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 8. | 14 Variations on "Ja, ich muß mich von ihr scheiden" | 12'28 |
|----|--|-------|

## **CD 3**

### **Trio for piano, violin and cello no.5** ("Geister-Trio")

in D major / *Ré majeur* / D-Dur, op.70 no.1

- |    |                               |      |
|----|-------------------------------|------|
| 1. | I. Allegro vivace e con brio  | 9'32 |
| 2. | II. Largo assai ed espressivo | 9'50 |
| 3. | III. Presto                   | 7'37 |

### **Trio for piano, violin and cello no.6**

in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur, op.70 no.2

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 4. | I. Poco sostenuto - Allegro ma non troppo | 10'07 |
| 5. | II. Allegretto                            | 4'55  |
| 6. | III. Allegretto ma non troppo             | 6'38  |
| 7. | IV. Finale. Allegro                       | 7'50  |

## CD 4

### **Trio for piano, violin and cello no.7** (“Archduke”)

in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur, op.97

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 1. | I. Allegro moderato                      | 12'45 |
| 2. | II. Scherzo . Allegro                    | 6'18  |
| 3. | III. Andante cantabile, ma però con moto | 10'46 |
| 4. | IV. Allegro moderato - Presto            | 6'46  |

### **Trio for piano, violin and cello**

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 5. | 10 Variations on “Ich bin der Schneider Kakadu”<br>in G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur, op.121a | 16'09 |
|----|--|-------|

### **Trio for piano, violin and cello**

in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur, WoO 38

- |    |                     |      |
|----|---------------------|------|
| 6. | I. Allegro moderato | 4'09 |
| 7. | II. Scherzo         | 4'48 |
| 8. | III. Rondo          | 4'43 |

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 9. | <b>Trio for piano, violin and cello</b><br>in B flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur, WoO 39 | 4'54 |
|----|---|------|

### Trio Wanderer

Jean-Marc Phillips-Varjabédian, *violin*

Raphaël Pidoux, *cello*

Vincent Coq, *piano*

# Triple Concerto

## CD 5

### Triple Concerto for piano, violin and cello in C major op.56

*pour piano, violon et violoncelle en ut majeur*

für Klavier, Violine und Cello in C-dur

- |    |                    |       |
|----|--------------------|-------|
| 1. | Allegro            | 17'30 |
| 2. | Largo              | 5'08  |
| 3. | Rondo alla Polacca | 13'06 |

### Trio Wanderer

Jean-Marc Phillips-Varjabédian, *violin*

Raphaël Pidoux, *cello*

Vincent Coq, *piano*

Gürzenich-Orchester Köln, *dir.* James Conlon

## LES TRIOS AVEC PIANO

Si Ludwig van Beethoven sut très tôt se faire remarquer comme pianiste virtuose et improvisateur hors pair, il souhaita aussi s'imposer comme compositeur. Même s'il avait déjà acquis une certaine réputation en 1790 grâce à quelques œuvres ambitieuses comme les cantates pour la mort de Joseph II (WoO 87) et l'avènement de Léopold II (WoO 88), ces dernières, gourmandes en moyens financiers et humains, ne lui permirent pas de tenir longtemps le devant de la scène et de voler ainsi la vedette au grand homme du moment : Joseph Haydn. Afin d'y parvenir et de conquérir durablement un public exigeant, il lui fallait plutôt se tourner vers la musique de chambre et s'essayer dans le genre du trio pour piano, violon et violoncelle, qu'Haydn n'eut de cesse d'enrichir entre 1755 et 1795. Pour un musicien avide de gloire, cette formation avait en outre l'intérêt de réunir trois des instruments les plus répandus dans les salons aristocratiques viennois.

**CD4** | Peut-être est-ce dans cet état d'esprit que le jeune Beethoven entreprit son trio **WoO 38** en *Mi* bémol majeur. Ce premier essai, bien plus abouti que les quatuors avec piano WoO 36 (1785) et le fragmentaire *Allegretto* Hess 48, aurait été composé vers 1791, voire plus tôt encore, et devait à l'origine faire partie de l'opus 1. Manquant de caractère et de profondeur, il fut finalement écarté et publié après la mort de son auteur. Ce trio atteste cependant d'une volonté de se démarquer de Mozart et de Haydn. Il ne compte pas de mouvement lent, mais enchaîne un *Allegro moderato* de forme-sonate dont la faiblesse des desseins mélodiques est quelque peu compensée par un élan énergique et de surprenantes ruptures harmoniques, un *Scherzo* enjoué anticipant déjà la sonate opus 10 n°1, et un gracieux *Rondo* dans lequel le refrain fournit la matière à de beaux développements. Par ailleurs, même si le piano demeure l'instrument principal, violon et violoncelle ne sont plus cantonnés dans un simple rôle d'accompagnement "obligé" comme ils pouvaient

l'être auparavant, mais gagnent en indépendance et participent activement à la trame polyphonique, notamment dans le *Scherzo* et le *Rondo*.

**CD1** | Ces tendances se confirment dans les trois pièces de l'**opus 1** (1792-1795), dont l'audace inspira très certainement à Haydn ses derniers trios. Ne peut-on pas en effet imaginer derrière ce symbolique numéro d'"opus 1" une stratégie compositionnelle et promotionnelle pensée et voulue par un musicien de vingt-cinq ans ? Pour un auteur, le fait de donner un numéro d'opus à une œuvre, c'est en reconnaître le mérite et la considérer digne de figurer dans son catalogue. Ce premier opus, Beethoven en était fier ! Créés lors d'une soirée chez leur dédicataire, le prince Carl von Lichnowsky, en présence de la plupart des musiciens professionnels et amateurs de la capitale impériale, les trois trios "firent sur-le-champ une impression extraordinaire" (Ferdinand Ries). Plus important encore, Haydn lui-même, dont l'opinion avait toute autorité sur ce petit monde, en dit du bien... Mais le vieil homme – un peu jaloux et envieux ? – déconseilla à son élève et nouveau rival de publier le troisième trio, alors même que Beethoven le tenait pour le meilleur et le plus abouti du groupe. (Il le réécrivit d'ailleurs pour quintette à cordes en 1817 sous le numéro d'opus 104.) Notre compositeur, piqué, dépouilla alors sciemment les douze variations sur un air des *Noces de Figaro* (WoO 40), originellement publiées en 1793 sous le rang d'"opus 1", de ce symbolique numéro d'ordre au profit des trios que nous connaissons aujourd'hui, afin d'en accroître l'importance dans sa production instrumentale, et peut-être ainsi provoquer son célèbre interlocuteur. Ces pages, publiées chez Artaria à Vienne en 1795, marquent en effet une étape décisive dans l'art du compositeur : avec elles, Beethoven achève sa période d'apprentissage pour entrer dans la vie créatrice adulte, celle où violence, brutalité, fureur côtoient de façon unique et singulière lyrisme, douceur, candeur. Ces dernières qualités sont bien présentes dans les trios **opus 1**, dont la nature symphonique en quatre mouvements (au lieu

des trois généralement admis dans le genre) et l'étendue surpassent les modèles de Haydn. Chacun de ces trios s'ouvre par un *Allegro* de forme-sonate (précédé d'une introduction lente dans le n°2 en *Sol* majeur) tour à tour élégant et mondain (n°1), énergique et empreint de l'influence de Haydn (n°2, qui anticipe parfois le mouvement initial de la symphonie opus 36) ou bien dramatique (n°3, où les nombreux accents à contretemps, l'usage des indications dynamiques, l'intensité du développement et la tonalité mineure n'appartiennent qu'au jeune homme). Suit alors un mouvement lent de forme-sonate conventionnel (n°1), parfois cristallin et mystérieux (n°2), à l'exception du bel *Andante cantabile con variazioni* du trio en *do* mineur aux sonorités plus personnelles. Le troisième mouvement – celui que Beethoven ajouta aux trois convenus – est un *scherzo* modéré (nos 1 et 2) ou un élégant menuet (n°3) dans lequel l'humeur de l'auteur, tantôt "déboutonnée" tantôt sombre, se fait jour. Le final, un *Allegro* de forme-sonate, se nourrit notamment de motifs "désarticulés" par de grands sauts ascendants (n°1) ou de notes répétées au violoncelle qui viennent animer un discours devant beaucoup à Haydn (n°2). Le *Prestissimo* concluant le trio en *do* mineur, inspiré d'esquisses à l'origine destinées à l'octuor opus 103 (1792, mais publié en 1834), se distingue par un caractère oppressant et précipité que le second groupe thématique – un hymne énoncé *dolce* – ne parvient guère à apaiser. En somme, et comme le reconnut plus tard Beethoven, il y aurait trop d'idées dans cet opus 1, dont la richesse des développements laisse entrevoir une vaste imagination.

**CD2** | Avec le trio pour piano, clarinette ou violon, et violoncelle **opus 11**, rédigé vers 1797-1798 et publié à Vienne chez Mollo en 1798 avec une dédicace à la comtesse Maria Wilhelmine von Thun (la mère de celui qui reçut les trios opus 1), le compositeur souhaite probablement flatter le goût parfois facile des interprètes amateurs, en particulier avec le final, un cycle de neuf variations sur l'air "Pria ch'io l'impegno" tiré de l'opéra-comique de Joseph Weigl, *L'amor marinaro* ("Le



Corsaire par amour”) représenté en octobre 1797 avec succès. Bien que ces variations aient valu au trio son surnom de “Gassenhauertrio” (“trio rengaine”) et fassent la part belle aux cordes dans les variations 2 et 8, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* vit en cette œuvre, tout comme dans les sonates opus 10 contemporaines, une musique manquant de naturel. Il est vrai que dans l'*Allegro con brio* initial, certains enchaînements harmoniques par tierces descendantes – en particulier entre la transition et le second groupe thématique, ainsi qu’entre la fin de l’exposition et le développement – ont dû surprendre. Pareillement, si le bel *Adagio* s’apparente à la facture de la sonate opus 49 n°2, avec laquelle il partage les mêmes esquisses, les colorations harmoniques de sa partie centrale ont pu paraître elles aussi quelque peu déroutantes.

Carl Czerny laisse entendre que le Démoniaque caressait l’idée d’écrire un autre final pour cet opus 11, mais qu’il finit par y renoncer. C’est bien pourtant ce qu’il paraît avoir fait pour celui refermant l’opus 1 n°1. À l’origine en effet, les quatorze variations **opus 44** sur un air tiré du singspiel *Das rothe Käppchen* (“Le Petit Chaperon rouge”) de Carl Ditters von Dittersdorf (c. 1787) et esquissées en 1792, auraient été destinées à conclure cet officiel premier trio, mais ont finalement été rejetées pour être imprimées séparément en 1804. Certes, varier un air à la mode était une manière facile de gonfler les ventes, mais un tel final n’aurait pas été digne du premier opus d’un jeune génie en quête de reconnaissance. Le thème, énoncé en octaves parallèles, est d’une ahurissante indigence. C’est exactement ce que notre héros recherchait afin de stimuler son inépuisable imagination ! À partir d’une simple grille harmonique, l’auteur conduit progressivement son auditeur, à l’aide d’ingénieuses métamorphoses mettant en avant et tour à tour chacun des trois protagonistes (variations 2-4), vers une brillante conclusion pleine d’humour, via une variation au rythme désarticulé (n°10) et une très belle et lyrique mélodie (n°13).

Vers 1802-1805, Beethoven s'intéressait beaucoup à l'art de la variation, révolutionnant notamment le genre avec ses opus 34 et 35 pour le piano. Avant même que l'opus 44 ne soit sorti des presses de Hoffmeister à Leipzig, il jetait (vers 1803) les premières esquisses de l'**opus 121a**, un cycle de dix variations sur une chanson de Wenzel Müller, tirée du populaire singspiel *Die Schwestern von Prag* ("Les Sœurs de Prague"), créé à Vienne en mars 1794 : "Ich bin der Schneider Kakadu" ("Je suis le tailleur Kakadu"). Dans une lettre adressée à l'éditeur Gottfried Christoph Härtel et datée du 19 juillet 1816, le compositeur mentionna ce trio aux côtés de la sonate opus 101, le qualifiant d'œuvre de jeunesse. D'après les sources conservées, cet opus 121a aurait été révisé cet été-là en vue d'une publication à Leipzig, mais les tractations échouèrent. Il fut finalement imprimé simultanément par Steiner à Vienne et par Chappell à Londres en 1824. Ce cycle, tout comme celui de l'opus 35, s'ouvre par une longue introduction lente (en *sol* mineur), dont l'intensité dramatique contraste fortement avec le thème ridicule de Müller. Ce dernier sonne d'autant plus médiocre que son début ne manque pas de rappeler l'air de Papageno, "Ein Mädchen oder Weibchen", pour lequel Beethoven avait composé vers 1796 une série de douze variations pour violoncelle et piano (opus 66). Comme dans les opus 11 et 44, Beethoven transfigure ensuite ce thème avec panache, confiant la première variation au seul piano, la septième aux seules cordes, composant un très expressif *Adagio* (variation 9), précédé d'une page pleine de malice (variation 6) et suivi de la dernière variation dans laquelle le matériau est amplifié à l'aide d'un *fugato* (*Presto*) et d'un *Allegretto* à la fois *semplice* et comique.

**CD3** | Alors que les trios opus 1 étaient le fruit d'un jeune artiste désireux de se faire un nom parmi les compositeurs viennois, l'opus 11 le résultat possible d'une opération commerciale calculée, et les opus 36 et 38 (des transcriptions pour trio de la 2<sup>e</sup> symphonie et du septuor opus 20) des pages alimentaires de commande, les deux œuvres de l'**opus 70**, composées en 1808-1809 et publiées en août 1809 à Leipzig chez Breitkopf et Härtel, se présentent plutôt comme le précipité chimico-musical d'un amour passionné du musicien pour leur dédicataire, la *liebe* Anna Maria Erdödy. Cette jeune princesse hongroise à la santé fragile, mariée malgré elle à un homme dont elle se débarrassa vite, rencontra le Maître chez le baron Gottfried van Swieten et lui offrit un gîte dans sa propre maison en 1808. Un témoignage contemporain conserve le souvenir d'une soirée où Beethoven, en jouant son trio opus 70 n°1, suscita en Marie une "jouissance tendre et enthousiaste à chaque trait d'une belle audace". Ce trio en Ré majeur exprime, selon E.T.A. Hoffmann, "une joie sereine venue d'un monde inconnu". L'*Allegro vivace e con brio*, de forme-sonate, oppose un motif en octaves parallèles très autoritaire et énergique à une tendre, voire timide, mélodie (nos deux amants ?). Le *Largo assai ed espressivo* emprunte sa thématique principale à une esquisse qui aurait dû accompagner une scène de sorcières dans le *Macbeth* de Heinrich von Collin : cette page mystérieuse, long bruissement nocturnal en ré mineur, aurait conféré au trio (mais sans qu'on en ait de preuve tangible) son sous-titre des "esprits" ou des "fantômes". Le lyrique *Presto* renoue avec la clarté du mode majeur et semble rappeler nos tourtereaux à la réalité. Le trio opus 70 n°2, en Mi bémol majeur, débute par un *Allegro ma non troppo* précédé d'une introduction lente – mêlant contrepoint désuet et desseins plus modernes – qui revient en guise de conclusion et fournit le matériau mélodique de la transition entre le premier et le second groupe thématique de la forme-sonate. Dans cette page, les mélodies – légères, élancées, élégantes et gracieuses – ne sont guère contrastées, mais environnées de couleurs harmoniques variées et parfois inattendues. Si l'on peut deviner dans

cette unité des motifs l'union heureuse des deux amants rêvée par Beethoven, on peut encore imaginer leur complémentarité dans l'*Allegretto* : deux thèmes énoncés dans la même tonalité de *do*, mais l'un en majeur et l'autre en mineur, sont alternativement variés en un style bon enfant, celui du Beethoven espiègle et décontracté. (Le Maître de Bonn aurait-il pris la symphonie *Roulement de timbale* de Haydn pour modèle, ainsi que certains le suggèrent ?) Le troisième mouvement est un langoureux *Allegretto ma non troppo* à l'atmosphère schubertienne, avec ici et là quelques accents dont Brahms sut se souvenir. Il fait alterner deux fois une sorte de menuet avec son trio et s'achève par une conclusion diaphane. Le final est un *Allegro* joyeux, énergique et étincelant dans le développement duquel le compositeur fait entendre – *dixit* Czerny – des mélodies populaires entendues en Hongrie : douce attention à l'égard de la chère princesse ! À l'audition de ces opus 70, Hoffmann en vient à conclure que "Beethoven porte au fond de son âme l'esprit romantique de la musique" : on y trouve en effet beaucoup de traits, notamment dans les enchaînements harmoniques, que l'auteur exploite dans ses derniers ouvrages et légua à ses successeurs.

**CD4** | L'archiduc Rodolphe, lui-même excellent pianiste et l'un des plus fervents admirateurs de Beethoven, aurait aimé recevoir les trios opus 70. S'il n'en fut rien, il fut cependant largement dédommagé par la sonate pour piano et violon opus 96 (1812) et par l'**opus 97**, qui passa à la postérité sous le nom de trio "L'Archiduc". Esquissé en 1810 lors d'une période moralement difficile, le trio fut semble-t-il terminé dans le courant du premier trimestre 1811 car Beethoven en réalisa une copie au net entre le 3 et le 26 mars 1811. L'opus 97 fut révisé vers 1814-1815 et publié après diverses tractations en septembre 1816 simultanément chez Steiner à Vienne et Birchall à Londres. Il fut exécuté pour la première fois avec Beethoven au piano le 11 avril 1814 lors d'un concert de bienfaisance. Avec la 7<sup>e</sup> symphonie, ébauchée en cette même année 1811, il marque une étape dans la période dite

“héroïque”, en particulier par l’ampleur de ses développements motiviques, son caractère détendu et son traitement rythmique. Peu de temps avant sa mort, en février 1827, Beethoven eut un entretien avec Anton Felix Schindler au cours duquel le dévoué et encombrant élève fit part à son Maître de sa lecture du trio, sans que l’on sache vraiment si l’auteur y adhéra : “Le premier temps ne rêve que de bonheur et de contentement. Il y a aussi de la malice, une plaisanterie sereine et du caprice, ‘beethovénien’ avec [votre] permission. Dans le deuxième mouvement, le héros est au comble de la béatitude. Dans le troisième, le bonheur se transforme en émotion, souffrance et prière, etc. Je considère l’*Andante* l’idéal le plus élevé de la sainteté et du divin. Ici les paroles ne signifient rien, elles sont de mauvaises servantes des paroles divines qu’exprime la musique.” L’*Allegro moderato* est d’une exquise sérénité exprimée à l’aide d’une texture épaisse (nombreux accords, doubles-cordes au violon et au violoncelle). Il oppose une mélodie en *Si* bémol majeur, dont le lyrisme évoque celle ouvrant la sonate D. 960 de Schubert, à une autre idée en *Sol* majeur qui semble empruntée au premier mouvement du concerto pour piano opus 58 (1804-1807). Un long et riche développement – construit à partir de la mélodie lyrique et des motifs en triolets de la transition et de la conclusion de l’exposition – favorise un dialogue très serré entre tous les instruments, comme dans le triple concerto opus 56 (1804-1805). La réexposition, elle, fait à nouveau entendre le thème principal, d’abord légèrement ornementé puis *fortissimo*. Le *Scherzo*, très ample lui aussi, est d’une raideur tout apparente et ménage de brefs passages aux cordes seules. Il obéit à une structure peu commune mais comparable à celle du *Scherzo* de l’opus 70 n°2, répétant deux fois le module scherzo-trio 1-trio 2 avant de poursuivre par une longue conclusion. Par ailleurs, la variété de la texture et de l’écriture y est remarquable : Beethoven y transcende de banals motifs (une gamme et une formule de cadence) en de petits chefs-d’œuvre d’humour et de poésie, et s’amuse à accoler un embryonnaire *fugato* chromatique en *si* bémol mineur (trio 1) à une valse miniature en *Ré* bémol

majeur (trio 2). Le mouvement lent en *Ré* majeur est un magnifique cycle de cinq variations sur un thème très épuré, sans cesse métamorphosé et ornementé, dont certains moments anticipent déjà sur les variations Diabelli opus 120 et l'*Arietta* de la sonate opus 111 (1820-1822). Une subtile transition permet d'enchaîner cette page ravissante au rondo-sonate final, un *Allegro moderato* aux accents populaires, voire tziganes, particulièrement étendu et d'une irrésistible gaieté, conduisant à une conclusion enjouée *Presto*.

L'opus 97 aurait dû être le dernier trio avec piano de Beethoven. Pourtant, le 26 juin 1812, dix jours avant de rédiger sa fameuse lettre à l'"Immortelle Bien-Aimée" (très certainement Antonie Brentano), il dédia une petite pièce toute de fraîcheur et de beauté à sa "jeune Amie Max[imilian]e Brentano, pour l'encourager dans l'apprentissage du piano". Âgée de dix ans, la plus jeune des filles d'Antonie occupait une place privilégiée dans le cœur du compositeur : cet *Allegretto* de forme-sonate **WoO 39** publié de façon posthume en témoigne. Le Maître y prit soin de mettre en avant les talents de l'enfant – qui reçut l'opus 109 en 1820 – en lui confiant une partie de piano aisée et soigneusement doigtée, soutenue par un violon et un violoncelle relativement discrets, les échanges de motifs entre les trois comparses demeurant circonscrits mais toujours efficaces. La rupture harmonique entre la fin de l'exposition (*Fa* majeur) et le début du développement proprement dit (*Ré* majeur) apporte un effet de surprise délicat doublé d'une légère ornementation de la mélodie principale, ornementation qui sera partiellement réénoncée par le violoncelle au début de la conclusion lors d'un trille joué par la juvénile dextre de Maximiliane. En quelques mesures d'une exquise pureté, Beethoven prend congé de ce genre intimiste. Au cours de la révision de l'opus 44, au début de l'été 1816, le musicien esquissa encore un trio en *fa* mineur, mais l'abandonna au milieu du premier mouvement : l'heure n'était plus à rechercher un partage équitable entre cordes frottées et cordes frappées, mais bien plutôt à

confier son Moi intime soit aux unes (les derniers quatuors), soit aux autres (les dernières sonates).

En marge des préoccupations personnelles du compositeur, déchiré, à compter de novembre 1815, entre son amour déçu pour la *ferne Geliebte* et la tutelle de son neveu Carl, déversant son mal-être dans ses derniers chefs-d'œuvre et s'emmurant progressivement mais inéluctablement dans la solitude en raison de sa surdité, il faut considérer qu'avec les trios pour piano, violon et violoncelle de Beethoven, le genre passa progressivement de la "sonate pour piano avec accompagnement de cordes obligées"   celui de véritable trio dans lequel tous les protagonistes tiennent un rôle d'une importance égale. Avec eux, le Maître de Bonn ouvrit la voie à ceux de Felix Mendelssohn, de Robert Schumann et de Johannes Brahms qui tous trois sacrifièrent avec déférence à l'autel de celui qui fut et resta le plus grand "problème" du siècle : en effet, et comme le formula jadis Alfred Einstein, que faire "après et *d'après* Beethoven" ?

## LE TRIPLE CONCERTO

**CD5** | Le triple concerto pour piano, violon et violoncelle opus 56, dédié en 1807 au prince Franz Joseph von Lobkowitz, fut originellement conçu pour l'archiduc Rodolphe – excellent pianiste qui le joua en compagnie de ses musiciens, le violoniste Seidler et le violoncelliste Anton Kraft. Ce concerto fut rédigé dans les années 1803-1805 et suit une tentative avortée d'un triple concerto en *Ré* majeur, dont les esquisses remonteraient au début de 1802. Beethoven aurait alors abandonné ce premier projet suite à l'annulation du concert au cours duquel il aurait dû être exécuté. De fait, l'opus 56 est la seule œuvre originale destinée à cette formation de chambre depuis les variations opus 44 (ca. 1800). La création eut lieu dans l'Augartensaal en mai 1808, sans grand succès. L'ouvrage, d'une orchestration étonnamment simple, s'ouvre par un *Allegro* de forme sonate aux mélodies racées et au caractère "héroïque" bien affirmé. Un magnifique *Largo*, en *La* bémol majeur (à l'instar du *Largo* de l'opus 15, lui aussi encadré par deux mouvements en *Do* majeur), énonce deux fois un thème lyrique de vingt mesures dans un traitement instrumental rappelant celui du mouvement lent des troisième et cinquième concertos pour piano. Un rondo-sonate enjoué sur un rythme de polonaise, et dont certaines tournures mélodiques se démarquent clairement du *Rondo* de l'opus 37, met un terme à cette sorte de "symphonie concertante" inavouée dans laquelle Beethoven sut élégamment tourner la difficulté inhérente au genre : éviter les redondances inévitables dues à la présence de trois solistes désireux de briller avec égalité – une manière symbolique de "rendre" cette justice si chère au compositeur ? – en exposant chacun à leur tour les motifs principaux.

JEAN-PAUL MONTAGNIER



## THE PIANO TRIOS

### The young keyboard virtuoso

At the end of 1792 Ludwig van Beethoven travelled from Bonn to Vienna in order to hone his compositional skills with Joseph Haydn. But this did not herald tranquil years spent in the seclusion of a study. The twenty-two-year-old from Bonn was already preceded by a reputation as an excellent pianist. The latter qualification was one in which Viennese society had a particular interest: here was a society that made protégés of young virtuosos, showed them off in their salons, and engaged them to teach their daughters – in short, that worshipped the cult of stardom. Thanks to his appearances in the mansions of noble music-lovers, and later at public concerts, the young man swiftly succeeded in establishing his fame as an extraordinary pianist and carving out for himself a leading position among Viennese virtuosos. Yet all this time Beethoven quietly pursued the purpose for which he had come to Vienna, and continued for years with Haydn, and later Johann Georg Albrechtsberger and Antonio Salieri, the studies that were to give him a deeper insight into his vocation as a composer.

His father Johann van Beethoven, a singer in the Bonn court Kapelle, was the first to be struck by little Ludwig's gifts. He accordingly compelled his son to perform his keyboard exercises with the utmost severity at an age when the boy was scarcely yet capable of receiving instruction. Eyewitnesses report that Ludwig was often to be found in tears at his little bench in front of the instrument. Behind the father's strict drilling lay the clear intention of making Ludwig a child prodigy who would be styled a 'second Mozart'. The calculation paid off: he made his first solo appearance in Cologne at the age of seven. A few years later the boy was already performing the duties of organist and harpsichordist in the Bonn court Kapelle, at first unpaid, then, from 1784, with the official status of second court organist at a fixed salary.

In the meantime, the court organist Christian Gottlob Neefe had become his teacher. Convinced of his pupil's extraordinary talent, he promoted Beethoven at every opportunity, guiding him in his first compositions and arranging for his first publication, a set of keyboard variations. Neefe was also responsible for the first press report on his young deputy, whom he made two years younger than his actual age in order to enhance the 'Wunderkind' effect. The communication in question appeared in Carl Friedrich Cramer's *Magazin der Musik* for March 1783: 'Louis van Beethoven . . . an eleven-year-old boy of highly promising talent. He plays the keyboard very skilfully and powerfully, sight-reads very well, and, to put it briefly, he can play most of the *Well-tempered Clavier* of Sebastian Bach, which Herr Neefe has placed in his hands. . . . This young genius deserves patronage to enable him to travel. He would assuredly become a second Wolfgang Amadeus Mozart . . .'

Beethoven's travels as a young man are hardly comparable with Mozart's, but he did get about a little. In late 1783 he journeyed with his mother to Holland, where he 'played in great houses, and astonished people with his skill'. The barely thirteen-year-old boy gave a concert in The Hague with the orchestra of Prince William V of Orange-Nassau. Then, in the spring of 1787, Beethoven actually went to study in Vienna, where he may have met Mozart, but was obliged to leave the city after just a few weeks without having achieved anything when his mother fell seriously ill. In September and October 1791, along with the Bonn court Kapelle, he accompanied the Elector Maximilian Franz to an assembly of the Teutonic Order at Bad Mergentheim, where the musicians provided entertainment for the Knights of the Order.

He was heard there by the music journalist Carl Ludwig Junker, who published a report on the activities of the Bonn orchestra in Mergentheim in the November 1791 issue of Boßler's *Musikalische Korrespondenz*. In the course of this he

speaks of Beethoven with an enthusiasm that shows how highly regarded he must already have been as a pianist: 'I also heard one of the finest of pianists, the dear, good Bethofen [*sic*] . . . I believe the greatness as a virtuoso of this amiable, mild-tempered man may be rightly judged from his almost inexhaustible wealth of ideas, the wholly individual expressive manner of his playing, and the accomplishment with which he performs. Hence I cannot think of any of the attributes of artistic greatness in which he might be lacking. I have heard [Georg Joseph] Vogler on the fortepiano . . . have heard him often and for hours on end, and have always admired his extraordinary dexterity. But Bethofen goes beyond such proficiency: he is more eloquent, more meaningful, more expressive, in short, more for the heart, and therefore equally fine as an Adagio or an Allegro player. . . . His performing style is so very different from the customary manner of treating the piano that it is as if he had chosen to construct a path all his own to reach the heights of perfection on which he now stands.'

#### **CD4 | Trio WoO 38 and Variations op.44**

In Bonn Beethoven's attention was primarily focused on composing for the keyboard. Alongside variations and sonatas for piano solo, he also wrote his first chamber works with piano. The Trio in E flat major WoO 38 for piano, violin and cello must date from the years between 1790 and 1792, the last before he moved to Vienna. Some welcome, though unverifiable information about this trio may be gleaned from the early nineteenth-century antiquarian bookseller Franz Gräffer: 'Composed in 1791 and originally intended for the three Trios op.1, but omitted by Beethoven as being too weak.' Whether Beethoven actually planned to include the Trio WoO 38 among his first published piano trios, his op.1 issued in Vienna in 1795, is a question that can no longer be resolved today. At any rate, it already foreshadows the later works that have been accepted into the musicological canon, without reaching their level of creative maturity. This is especially true of

the first movement, a concise sonata allegro. It is true that its principal theme quickly imprints itself on the memory, but in the course of the movement it becomes so much insubstantial content concealed beneath clichéd passage-work. The structure of the finale is an interesting blend of elements of rondo and variation forms. A notable feature is the partial independence of the two stringed instruments from the piano writing: each of them participates in presenting the themes in its turn, something not to be taken for granted in the contemporary piano trio. The fact that all three movements are in the same key (E flat major) is an unmistakable sign that Beethoven was not aiming very high in this work. Nor did he deem it worthy of publication, and so it was printed for the first time only in 1830.

**CD2** | Contrary to its relatively high opus number, the Variations op.44 – another work for piano trio in the key of E flat major – must also have been written or at least begun in Bonn, as is shown by sketches that can be assigned to the year 1792. However, the piece was published only in 1804, possibly after undergoing revision. The fourteen variations are based on a subject consisting largely of broken triads in unison, which seems more an abstract outline than a theme in the true sense. But it really is one: Beethoven took it from the aria 'Ja, ich muß mich von ihr scheiden' in Carl Ditters von Dittersdorf's singspiel *Das rothe Käppchen*. In the first variations, its shape disappears entirely behind the instrumental figuration. It only comes to the fore again with Variation 7 in E flat minor (Largo), after which, in its original form, it provides the bass for Variation 8 (Un poco Adagio). In the ensuing variations Beethoven sticks to his theme more closely than in the first half of the set. The thirteenth variation (Adagio), in E flat minor, offers a short breathing space before the last one, whose 6/8 time rounds things off with a rousing dance – a successful conclusion to a work that, compared to the Trio WoO 38, already shows the stamp of its creator much more clearly.

## CD1 | Three Trios op.1

Beethoven began his sequence of published compositions with a virtual manifesto, a set of works in which the piano occupies centre stage: the three Piano Trios op.1 (followed in their turn by the Piano Sonatas op.2, dedicated to Haydn). These trios, issued by Artaria of Vienna in the summer of 1795 with a dedication to Prince Carl von Lichnowsky, broke the mould of their genre. Up to the end of the eighteenth century, the piano trio was regarded as an entertaining variant of solo piano music (violin and cello had only a subordinate function in these 'accompanied piano sonatas', as such works were called at the time). It clearly came after the string quartet in the hierarchy of instrumental genres. With his first published trios, Beethoven closed this gap and brought to a conclusion the process begun by Haydn and Mozart. The new ambition of his op.1 is already perceptible in the superficial fact that each work consists of four movements – which had hitherto been the exclusive preserve of the string quartet in chamber music – and ends with a sonata-form movement instead of a rondo. Over and above this, however, Beethoven also bestowed on the music a self-confident drama and a symphonic breadth previously unknown in chamber music with piano. And since he was, as it were, presenting his visiting card as a pianist with these trios, they feature an extraordinarily demanding keyboard part throughout. In a review in the *Wiener Journal für Theater, Musik und Mode* (1806), we read: 'Beethoven emerged as a prodigious, powerful and moving piano composer in these fine trios.' Not by chance did the reviewer recommend they should be played by 'robust pianists'.

The three works were written essentially in the years 1793/94, that is, when Beethoven had only just found his feet in Vienna. The E flat major trio goes furthest back in time, but what a leap forward in quality it represents as against the works of the Bonn period, just two or three years older! The first movement is a broadly laid-out sonata allegro suggesting symphonic dimensions, with a principal theme

consisting of nothing but elementary musical gestures – chords (in all three instruments) and rising broken triads (in the piano) – that sets things going in apparently succinct fashion. The movement grows more lyrical with the second theme, a stately, songlike idea whose antecedent and consequent are subtly differentiated by means of varied articulation. A relaxed development section taking up various ideas from the first half of the movement (the exposition) is followed by a regularly constructed recapitulation; this leads into an unusually extended coda of some forty bars. Here the songlike second theme prevails once more. The ensuing Adagio in A flat major has a three-part structure. In the middle section, which begins in A flat minor, Beethoven strikes a melancholy note before slowly finding his way back to the serene mood of the outer sections. In the brilliant Scherzo, launched by violin and cello alone, one may already clearly perceive the typical tone of voice that he was subsequently to cultivate in this type of movement. Although the Finale is cast in the sophisticated sonata form, Beethoven here rounds off his trio in carefree style, unaffected even by the dark forebodings that loom up in the development.

The considerable ambitions of the second trio in the set are immediately demonstrated by the extensive Largo introduction to its first movement, then a feature of symphonic style – one need only think of Haydn's late essays in the genre – but not of chamber music with piano. And, like Haydn in his Symphonies Hob. I:90 (1788) and 98 (1792), Beethoven anticipates the main theme of the ensuing Allegro vivace in the first bars of the introduction. Before it, our attention has been caught by a chord followed by an upward arpeggio, an opening that is almost an exact copy of the distinctive gesture at the start of the first trio. But this time Beethoven founds the rising figure on a dotted rhythm which seems like an echo of the far-off world of Baroque music and its French overtures. After this, the start of the Allegro is remarkable, and must surely have taken some

getting used to for listeners at the time: the theme we already know from the introduction begins in A minor, harmonically far removed from the tonic, which is only reached after twelve bars. Then the movement unfolds on the same ample scale Beethoven deployed in the first trio. The Largo in 6/8 time and song (ABA) form, which fully lives up to its 'con espressione' marking, is followed by a Scherzo with a 'Hungarian'-sounding Trio. This folk-like tone is taken up by the thoroughly insouciant, indeed burlesque Finale right from the start, with its jaunty principal theme and its dogged repetition of the note G. The rhythmic pattern of the theme (ten semiquavers followed by three quavers) exactly matches that of the dance tune at the beginning of the famous 'Rondo in the Gipsies' Style' from Haydn's Piano Trio Hob. XV:25. Haydn composed the work in England at around the same time as Beethoven wrote his trio, but it was not published until the autumn of 1795, too late for Beethoven to have been influenced by it.

A remark of Haydn concerning the Trio op.1 no.3 has been frequently quoted. After a great deal of favourable comment on the three works as a whole, he is supposed to have advised Beethoven 'not to publish the third in C minor'. The younger man, who was especially fond of this trio, is said to have reacted angrily and accused his teacher of jealousy. But the quotation may well belong to the fund of legends that grew up around the hothead from Bonn. Since Haydn's words have come down to us only by way of the *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* by Franz Gerhard Wegeler and Ferdinand Ries (Koblenz: 1838), moreover, they cannot be authenticated in any way. Indeed, it may be doubted whether Haydn even had the opportunity of hearing the trios before publication, as he was in England from the beginning of 1794 until the summer of 1795. If he actually did pronounce this judgment on the C minor trio, his reservations may be connected with the fact that he had avoided in his own trios the gloomy regions into which the first and fourth movements lead. In his view of things, such impassioned music must have been

purely and simply inappropriate to a genre like the piano trio. He seems never to have criticised the quality of the composition itself.

The initial sonata-form Allegro con brio is again an extremely substantial movement. Beethoven begins the trio in mysterious fashion with a unison theme, starting *piano*, in which broken triads are once more the essential element. Later, in the development with its bold modulations and stormy passage-work, then the coda with its ferocious conclusion, the mysterious opening is transformed into angry uproar – C minor music that would soon be thought of as typically Beethovenian. The second theme, which is in the major in the first half of the movement, forfeits its calm mood in the recapitulation, for it is now heard in the tonic, C minor, following the (then still unwritten) rules of sonata form. With the lightweight Andante, which provides a little relaxation after the agitated first movement, Beethoven was responding to the great demand from his contemporaries for movements in variation form. The five unspectacular variations, which include the obligatory excursion into a minor key, are based on a theme that cannot deny its cantabile character. The terse third movement still answers to the old-fashioned name of 'minuet', although its character clearly leans in the direction of the scherzo. The Finale (Prestissimo) is the culmination of both the third trio and the entire opus, which to Beethoven is reason enough to opt for a thematically concentrated, dramatically charged movement rather than a lightweight conclusory dance at this point. As in the other trios of op.1, this finale is a sonata structure, but here for the first time the content is commensurate with the aspirations imposed by the form. In the opening bars Beethoven conjures up the stormy mood of the first movement; there follows a hymn-like second theme marked *dolce*, which later dominates the development and, surprisingly, conserves its major tonality even in the recapitulation, unlike its counterpart in the Allegro con brio. While the first movement ended in a sombre, powerfully



accentuated C minor, this time Beethoven concludes on a note of reconciliation: the music dies away *pianissimo* in a liberatory C major.

### CD2 | Trio op.11

The Trio in B flat major op.11 stands apart from Beethoven's other piano trios by dint of its performing forces: here the clarinet is the third instrument alongside the cello and the piano. Although this scoring should be viewed as the original, the trio may also be performed with violin instead of clarinet. The first edition, published in Vienna in October 1798, includes an additional violin part, which according to Beethoven's pupil Carl Czerny was arranged by the composer himself. The same source informs us that Beethoven supposedly wrote the work in the first half of 1798 on commission from a clarinetist who wanted a finale with variations on the then very popular theme of the Terzetto 'Pria ch'io l'impegno' from Joseph Weigl's opera *L'amor marinaro*. Beethoven's biographer Alexander Wheelock Thayer presumed that the soloist in question was the Bohemian virtuoso Joseph Beer (Bähr) (1744-1812). Whether or not it was at the latter's special request that Beethoven inserted the variations on this 'hit tune' (*Gassenhauer*, a nickname sometimes given to this work in Germany) in the trio, this is the only instance in his output of a variation movement on an operatic theme in the framework of a multi-movement work.

The most striking feature of this structure, now reduced to three movements and less ambitious than the Trios op.1, is certainly the last movement. The statement of Weigl's catchy theme is followed first by a variation for solo piano, then one for each of the other instruments. In the third variation Beethoven brings the participants together again, and they continue to alter and break down the shape of the theme from one variation to the next. Finally, by way of two minor-key variations, we reach the ninth and last variation, at the beginning of which the

theme suddenly reappears in canon. The movement ends with an Allegro coda in 6/8 time. Thayer's German editors, Deiters and Riemann, expressed the opinion that these variations incorporated in a multi-movement form 'outshine the many isolated sets of published variations in their skilful treatment'. Czerny is again our source for the information that Beethoven thought of replacing this finale by a new movement and publishing the 'Gassenhauer' variations separately, although he never in fact carried out this plan.

#### **CD4 | Variations op.121a**

The high opus number for this set of variations is deceptive. It is explained by the fact that the work was first published only in May 1824. However, it was certainly composed considerably earlier. Although the precise date is unknown, a phrase of Beethoven's in his letter of 19 July 1816 to Gottfried Härtel suggests that he already regarded it as an old composition at that time: '... variations with an introduction ... on a theme by Müller ... among my earlier works, but not the reprehensible ones'. The date of 1802/03 suggested by certain Beethoven scholars would seem to be pretty accurate, and is not contradicted by the music itself. Once again an excerpt from a popular stage work serves as the theme, in this case the song 'Ich bin der Schneider Kakadu' from Wenzel Müller's singspiel *Die Schwestern von Prag*, first performed at the Leopoldstädter Theater in Vienna in 1794. The joke here is that the first edition of the trio did not reveal where the theme came from. And Beethoven leads the listener astray with another ruse: instead of beginning with the theme, he launches the work with a grave and extended 'Introduzione' in G minor (it makes up around a quarter of the total length of the piece) which does not give the slightest hint of Müller's tune. When the amusing theme (in G major) suddenly appears after forty-seven bars, it is as if it has only been 'discovered' in the course of the introduction after a long and arduous struggle. A grotesque moment, when one thinks how well known the melody must have been to the public. The ten

variations that follow do not stray too far from the theme, whose melodic and harmonic characteristics are scarcely altered. Beethoven wholly complies with the conventions of variation form by making the penultimate variation an expressive Adagio in a minor key (here G minor) and the last a guaranteed crowd-pleaser of a Presto. This long-drawn-out concluding section leads to a fugato based on the first four notes of the theme, and finally to its last appearance. A brief epilogue ends this enjoyable piece.

### CD3 | Two Trios op.70

The Piano Trios op.70 are among Beethoven's great achievements during the decade that runs roughly from 1802 to 1812, sometimes referred to as his 'Heroic Period'. In these years he wrote many epoch-making instrumental masterpieces, including the Symphonies nos.3 (*Eroica*), 5 and 6 (*Pastoral*), the Piano Concertos nos.4 and 5, and the 'Razumovsky' String Quartets op.59, to name only a few of the most famous. With these works Beethoven ostentatiously turned his back on tradition. He also constantly tested the wits of his audience, which frequently felt overtaxed by the novelty of this music. Nevertheless, by 1805 his works were more widely disseminated than those of any other composer of his generation.

With the two Trios op.70, completed in the summer of 1808, Beethoven returned to the piano trio in its 'Classical' formation after a gap of thirteen years. Once again he developed the genre further in terms of both formal structure and expressive range, raising it, so to speak, to the level of the nineteenth century. In addition to this, he extended the musical possibilities inherent in the trio formation. Op.70 consists of only two works, but these give the impression that they could not tolerate a third alongside them, so closely are they related to one another. The Beethoven biographer Adolf Bernhard Marx described this relationship thus in 1859: 'The trios are different in nature. The first, in D major, is a powerfully

idealistic piece, a psychological study [*Seelenbild*], a situation that is almost entirely revealed, whereas the other, in E flat major, seems to offer nothing other than entertaining and exhilarating music.' It was clearly Beethoven's intention to yoke together two opposing works in a contrasting pair. Here three movements, there four; here an extremely slow middle movement, there two movements in Allegretto tempo; here an opening *in medias res*, there a slow introduction . . . The list could easily be continued.

In the first trio, the principle of contrast even determines the thematic configuration at the beginning of the Allegro vivace. It consists of a brusque unison gesture for all the instruments, *fortissimo*, immediately followed by a cantabile motif played *dolce* by the strings over a quiet piano accompaniment. This configuration may be interpreted in different ways: is it a single extended theme, though clearly divided into two parts, or does it constitute two independent elements, in effect the principal and second themes of Classical sonata form compressed into the narrowest space? This is how E. T. A. Hoffmann viewed the opening of this movement in his review of the trios published in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1813: 'The first four bars contain the principal theme, while the seventh and eighth bars in the cello contain the subsidiary theme; from these two motifs [*Sätze*], with the exception of a few subsidiary figures inserted between the execution of these principal ideas, the entire Allegro is woven.' As Hoffmann rightly suggests, the movement develops over its entire length the contrast set up in this theme [or these themes?]; an independent second theme, which according to sonata theory should have appeared only later in the first part of the movement, after the modulation to the dominant, is conspicuous by its absence. The third movement similarly denies the listener a second theme answering this description: instead of this, it too is fixated on its main theme, which, as Hoffmann puts it, 'constantly emerges in many turns of phrase and ingenious allusions, in the alternation of diverse figures, throughout the whole piece'.

If the first trio of op.70, the *Seelenbild* or psychological study, has always attracted far greater attention than the second, it is above all because of its powerfully expressive central movement. Carl Czerny characterised this Largo as 'ghostly and bloodcurdling, like an apparition from the Underworld'. Although this accounts for the origin of the nickname 'Geistertrio' ('Ghost' Trio), Marx is aware of another designation for the piece: according to him, the Largo 'has earned the whole work the name of "Bat Trio" [*Fledermaustrio*] among musicians, because in the Largo they suddenly and unavoidably felt haunted by forebodings of its eerie content'. At any rate, all commentators right down to the present day are agreed that the material of this movement is eerie and ghostly. It is interesting, in this connection, that Beethoven jotted down sketches for the Largo on a sheet of paper that also includes ideas for an opera on the subject of Macbeth. Could there ultimately be a link between the content of the trio movement and that sombre tragedy? However that may be, the constantly recurring seven-note turn motif with which the piano opens the movement might well pass for a symbol of the notion that it is hard for us (like Shakespeare's characters) to escape our fate. In addition to this, a novel sonic element also draws attention to itself here, namely the tremolo on the piano that occurs for the first time in bar 16 – a highly unusual effect at the time, which gives the tone of the keyboard instrument a drained, as it were disembodied timbre. In the original meaning of the word, of course, the tremolo also corresponds to terms like 'shuddering' and 'shivering'. Thus fear of the ghostly element directly penetrates the musical texture, in music that moves forward slowly, almost devoid of a perceptible pulse, and takes possession ever more completely of the listener's imagination.

The E flat major trio takes itself less seriously than its sister work. It is as if the 'light', dance-like 6/8 metre has left its stamp on the first movement, and its themes come across as relaxed and cheerful. Whereas the principle of contrast dominated the D major trio, this time Beethoven goes so far as to give the principal and secondary themes a similar character. Only the slow introduction initially refuses to go along with this cheerful game: flouting all expectations of an attention-seeking tutti entry, it begins monophonically and *piano* in the cello with a theme whose archaising tone prompted E. T. A. Hoffmann to call it a 'chorale'. Here Beethoven alludes to the *stile antico*, the old-fashioned style of vocal polyphony; this is evoked notably by means of the technical device of imitation, as the individual voices enter with the theme one after the other. After these severe opening bars, the introduction soon peters out in a sort of cadenza for the piano. But the unusual feature here is that Beethoven harks back to the 'chorale' several times in the course of the Allegro. First of all, he invariably quotes it, slightly altered, before the entry of the second theme, which thereby acquires special emphasis, as if to underline the fact that, after refraining from doing so in the first trio, the composer has now once again placed a theme of this type in the usual position. Moreover, the theme recurs towards the end of the movement, in the coda, in its original form and tempo. Thus the introduction forms, as it were, a bracket enclosing the whole movement – a novelty in Beethoven's output.

The two middle movements are perceptibly lighter in gravity than the Largo of the first trio. First comes an Allegretto in the form of double variations, a type of variation form used by Haydn in his later works: two themes, one in C major (rather ornate, courtly in its elegance), the other in C minor (almost a parody of the first), are varied alternately until they seem to merge in an extensive C minor section. The Allegretto that follows is a sort of minuet (or scherzo) that was already very well received by Beethoven's contemporaries: 'such a heavenly cantabile

movement', wrote Johann Friedrich Reichardt, 'as I had never before heard from him [Beethoven], and which is the loveliest and most gracious that I have ever heard'. The Finale has a fantastic, improvisatory quality, with its unaccompanied solo passages for all three instruments. Nevertheless, this brilliant movement is constructed according to the rules of sonata form; its principal theme, entwined with all manner of passage-work, makes much less of an impression than the two catchy ideas that appear somewhat later as subsidiary themes. As in the first movement, potential oppositions of character between the thematic groups are largely levelled out.

The two trios were performed late in 1808 at the house of Countess Marie Erdödy by Beethoven at the piano with Ignaz Schuppanzigh on violin and Joseph Linke on cello. They were published in June and August 1809 by Breitkopf & Härtel of Leipzig with a dedication to the Countess, in whose home Beethoven was living at that time.

#### **CD4 | Trio op.97**

Beethoven made the first sketches for the Trio op.97 in the 1810, and according to the date on the autograph it was completed on 26 March 1811. However, the work was not published until more than five years later, in the autumn of 1816, following revisions on Beethoven's part. The first performance took place on 11 April 1814 in the hall of the Hotel zum Römischen Kaiser in Vienna. As with the Trios op.70, the composer himself sat at the piano, accompanied by Schuppanzigh and Linke. This was Beethoven's last public appearance as a pianist, because after this his hearing difficulties did not permit him to play in concert in front of an audience. Louis Spohr was present at a rehearsal for this concert in Beethoven's rooms: 'It was not a pleasure, for, in the first place, the pianoforte was badly out of tune, which Beethoven minded little, since in any case he did not hear it; and

secondly, on account of his deafness there was scarcely anything left of virtuosity of the artist which had once been so admired. In *forte* passages the poor deaf man pounded so hard that the strings jangled, and in *piano* he played so softly that whole groups of notes were absent, so that one lost the thread unless one was able to look at the piano part at the same time. I felt myself seized by great sadness at so hard a fate. If it is already a great misfortune for anyone to be deaf, how is a musician to bear it without despairing? Beethoven's almost constant gloom was now no longer a puzzle to me.'

Beethoven dedicated the trio to Archduke Rudolph of Austria (1788-1831), who from around 1804 onwards was his piano pupil and later his composition student too, and also supported him financially. The two men were bound by no small degree of fondness, one might even say friendship, which is reflected not least in the large number of compositions Beethoven dedicated to the Archduke. Alongside the Fourth and Fifth Piano Concertos, the Violin Sonata op.96, the Piano Sonatas opp.81a (*Les Adieux*) and 106 ('Hammerklavier') and the *Grosse Fuge* for string quartet op.133, the most significant is the *Missa solemnis* op.123, which was originally intended to be performed at Rudolph's enthronement as Archbishop of Olmütz in 1820 but was in fact completed only at the end of 1822.

Hence it should come as no surprise that Beethoven dedicated to the Archduke what is probably the most monumental of his piano trios. The impression of monumentality derives here above all from the unfolding of dignified, broadly flowing melodies. Instead of motivic material that lends itself easily to subsequent development, we hear at the beginning of the first movement a principal theme in the style of a song without words, sublime, at peace with itself. A relaxed, lyrical mood bathes the opening bars of this expansive sonata-form movement. Joyful lingering over the beauty of the moment seems to have replaced the dynamic of



formal processes. Even in the development section, where all the musical events are generally intensified, the forward movement seems to be suspended again and again: there are moments when a motif appears to move in circles and the harmonic development marks time. This is especially the case with the prolonged and thoroughly bizarre pizzicato episode shortly before the end of the development. Beethoven begins the Scherzo in lapidary fashion with nothing more than a rising scale, though admittedly it is set to an interesting rhythm. As it turns out, this idea, which is in stark contrast to the rich melody of the previous movement, is in fact the first half of a theme, the second strain of which consists of descending formulae. The Trio section (in B flat minor) of this movement notable for its contrapuntal textures opens fugally with a chromatic theme, but soon assumes the traits of a furiously paced Viennese waltz.

The slow movement, in a D major far distant from the work's home key, once more portrays an idyll, even if it is an idyll in the audience-friendly form of a set of variations. In the theme Beethoven initially alludes to the old courtly rhythm of the sarabande, which does not necessarily contradict the noble tone of this music. He then works the theme out in four spacious variations, in which, as in the corresponding movement of the Trio op.1 no.3, he largely dispenses with circus spectacle. The sprawling coda celebrates extended valedictory gestures and finally leads directly into the Finale, a rondo with a Presto conclusion. Its eccentric theme and the leisurely stamping quavers in the bass of the piano give the movement a jovial, earthy tinge, perhaps a touch of local colour. The rondo ends in carefree, playful style.

### **Trio WoO 39**

The one-movement Trio WoO 39 is Beethoven's last composition in the piano trio genre, an all too slight conclusion to a series of great works, as it might seem,

but of course it was not intended as an emphatic final gesture. This modest trio, whose autograph is dated 26 June 1812, is really an occasional piece. Beethoven's dedication explains what prompted him to write it: 'For my little friend Maxe Brentano, to encourage her in her piano playing'. The ten-year-old Maximiliane was the daughter of Antonie Brentano, a great admirer and close friend of the composer who may even have been the famous 'Immortal Beloved', the unknown recipient of an ardent love letter that he probably wrote in 1812. However, there is no trace of such extravagant emotions in the Allegretto WoO 39! The amiable, ingenuous tone Beethoven adopts here seems wholly appropriate to the purpose of the piece and tailor-made for the expectations of a little girl. The piano part is skilfully spotlighted yet without making excessive demands on the performer (Beethoven even indicated the fingering), which must have provided Maximiliane with the necessary 'encouragement in her piano playing'. The trio was first published in 1830.

ANDREAS FRIESENHAGEN  
*Translation: Charles Johnston*

## TRIPLE CONCERTO

**CD5** | The Triple Concerto for piano, violin and cello op.56, dedicated to Prince Franz Joseph von Lobkowitz in 1807, was originally conceived for Archduke Rudolph – an excellent pianist, who played the work along with his musicians, the violinist Seidler and the cellist Anton Kraft. This concerto was written between 1803 and 1805, after Beethoven had given up a previous attempt to compose a triple concerto in D major, the sketches for which appear to date from early in 1802. This initial project seems to have been abandoned when the concert in which it was to be played was cancelled. In fact, op.56 is the first original work Beethoven had written for piano trio since the Variations op.44 (c.1800). It was first performed in the Augartensaal in May 1808, with no great success. The concerto, whose orchestration is astonishingly simple, opens with an Allegro in sonata form notable for its patrician melodies and its markedly 'heroic' character. A magnificent Largo, in A flat major (like the Largo of the Piano Concerto no.1, op.15, which is similarly surrounded by two movements in C major), twice states a lyrical theme of twenty bars, with an instrumental treatment that recalls the slow movements of the Piano Concertos nos.3 and 5. A lively sonata-rondo in polonaise rhythm, some of whose melodic turns of phrase are clearly derived from the Rondo of the Third Piano Concerto (op.37), brings to an end what we may regard as a 'sinfonia concertante' under another name, in which Beethoven found an elegant solution to the inherent difficulty of the genre – how to avoid the inevitable repetitions caused by the presence of three soloists who all wish to shine equally brightly – by letting each of them present the main themes in turn: a symbolic way of meting out to everyone that 'justice' that was so dear to the composer's heart?

JEAN-PAUL MONTAGNIER

*Translation: Charles Johnston*

## BEETHOVEN: DIE KLAVIERTRIOS

## Der junge Klaviervirtuose

Ludwig van Beethoven reiste Ende 1792 von Bonn nach Wien, um sich bei Joseph Haydn als Komponist zu vervollkommen. Doch es wurde nichts mit ruhigen Lehrjahren in der Zurückgezogenheit eines Studierzimmers. Dem 22jährigen Bonner eilte bereits der Ruf voraus, ein ausgezeichnete Pianist zu sein. An dieser Qualifikation hatte die Wiener Gesellschaft freilich besonderes Interesse, eine Gesellschaft, die junge Virtuosen protegierte, sie in ihren Salons herumreichte und als Lehrer ihrer Töchter verpflichtete, die, mit einem Wort, dem Starkult huldigte. Durch seine Auftritte in den Palais der adligen Musikliebhaber, später dann in öffentlichen Konzerten, gelang es dem jungen Mann in kurzer Zeit seinen Ruf als außerordentlicher Klavierspieler zu festigen und sich eine führende Position unter den Wiener Virtuosen zu erarbeiten. Und doch verfolgte Beethoven nebenbei in aller Stille das Ziel, weswegen er nach Wien gekommen war, und trieb bei Haydn, später dann bei Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri noch für Jahre die Studien, die ihn seiner Berufung als Komponist näherbringen sollten.

Vater Johann van Beethoven, ein Sänger der Bonner Hofkapelle, war der erste, dem die Begabung des kleinen Ludwig auffiel. Also zwang er seinen Sohn, kaum dass er im ausbildungsfähigen Alter war, mit äußerster Strenge zu seinen Klavierübungen. Augenzeugen berichten, dass Ludwig manches Mal unter Tränen auf seinem kleinen Bänkchen vor dem Klavier stand. Hinter dem Drill des Vaters verbarg sich offenbar die Absicht, Ludwig zum Wunderkind, zu einem zweiten Mozart zu stilisieren. Das Kalkül ging auf: Als Siebenjähriger hatte Ludwig seinen ersten Auftritt als Solist in Köln. Wenige Jahre später versah der Knabe bereits den Organisten- und Cembalistendienst in der Bonner Hofkapelle, zunächst unbesoldet, vom Jahr 1784 an dann offiziell als zweiter Hoforganist mit festem Gehalt.

Inzwischen war Hoforganist Christian Gottlob Neefe sein Lehrer geworden. Neefe, vom außergewöhnlichen Talent seines Schülers überzeugt, förderte Beethoven,

wo er nur konnte. Er leitete ihn bei seinen ersten Kompositionen an und besorgte seine erste Veröffentlichung, einen Variationszyklus für Klavier. Neefe war auch verantwortlich für die erste Pressemitteilung über seinen jungen Stellvertreter, den er, zur Steigerung des Wunderkind-Effekts, um zwei Jahre jünger machte, als er damals tatsächlich war. Die Mitteilung erschien in Carl Friedrich Cramers „Magazin der Musik“ (März 1783): „Louis van Beethoven [...], ein Knabe von 11 Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liebt sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtentheils das wohltemperierte Clavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. [...] Dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß es reisen könnte. Er würde gewiß ein zweyter Wolfgang Amadeus Mozart werden [...]“

Beethovens Reisen als junger Mann lassen sich mit denen Mozarts gewiss nicht vergleichen. Aber ein wenig kam auch er herum. Mit seiner Mutter reiste er Ende 1783 nach Holland, wo er „in großen Häusern gespielt, die Leute durch seine Fertigkeit in Erstaunen gesetzt“ hat. In Den Haag konzertierte der knapp Dreizehnjährige mit dem Orchester des Prinzen Wilhelm V. von Oranien-Nassau. Im Frühjahr 1787 kam Beethoven dann zu Studienzwecken sogar bis Wien, wo er möglicherweise mit Mozart zusammentraf, aber wegen der schweren Krankheit seiner Mutter schon nach wenigen Wochen unverrichteter Dinge wieder abreisen musste. Mit der Bonner Hofkapelle begleitete er im September und Oktober 1791 Kurfürst Maximilian Franz zu einer Versammlung des Deutschen Ordens nach Bad Mergentheim, wo die Musiker für die rechte Unterhaltung der Ordensritter sorgten.

Hier hörte ihn der Musikschriftsteller Carl Ludwig Junker. Der veröffentlichte im November 1791 in Boßlers „Musikalischer Korrespondenz“ einen Bericht über die Aktivitäten des Bonner Orchesters in Mergentheim. Und dabei kommt er auch auf Beethoven zu sprechen, und zwar mit einer Begeisterung, die zeigt, wie groß dessen Ansehen als Pianist damals schon gewesen sein muss: „Noch hörte ich einen der größten Spieler auf dem Klavier, den lieben guten Bethofen [sic] [...]. Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leise gestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe unerschöpflichen Reichtum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüßte also nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern [Georg Joseph Vogler] auf dem Fortepiano [...] gehört, oft gehört und Stundenlang gehört, und immer seine außerordentliche Fähigkeit bewundert, aber Bethofen ist ausser der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz, mehr für das Herz: also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. [...] Sein Spiel unterscheidet sich auch so sehr von der gewöhnlichen Art, das Klavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu dem Ziel der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt steht.“

#### **CD4 | Trio WoO 38 und Variationen op. 44**

In Bonn lag Beethovens Augenmerk beim Komponieren vor allem auf Klaviersachen. Neben Variationen und Sonaten für Klavier solo entstanden auch erste Kammermusikwerke mit Klavier. Das Trio Es-Dur WoO 38 für Klavier, Violine und Violoncello dürfte aus den Jahren 1790 bis 1792 stammen, den letzten vor Beethovens Abreise nach Wien. Zu diesem Trio gibt der Antiquar Franz Gräffer im frühen 19. Jahrhundert einige willkommene, wengleich nicht nachprüfbare Auskünfte: „Componirt anno 1791 und ursprünglich zu den 3 Trios Op. 1 bestimmt, aber von Beethoven, als zu schwach, weggelassen.“ Ob Beethoven das Trio

WoO 38 tatsächlich für seine erste Veröffentlichung von Klaviertrios, sein 1795 in Wien erschienenen Opus 1, vorgesehen hatte, ist heute nicht mehr zu klären. Immerhin lässt das Stück schon die späteren, vom Musikschrifttum kanonisierten Werke erahnen, ohne aber deren Grad an schöpferischer Reife zu erreichen. Die Feststellung gilt besonders für den ersten Satz, ein knappes Sonatentallegro. Zwar prägt sich sein Hauptgedanke rasch ein, doch wird im Verlauf des Satzes so manche inhaltliche Leerstelle noch hinter floskelhaft anmutendem Passagenwerk verborgen. Das Finale weist durch die Vermischung von Elementen der Rondo- und Variationsform eine interessante Struktur auf. Bemerkenswert ist die teils vom Klaviersatz unabhängige Führung der beiden Streichinstrumente – im zeitgenössischen Klaviertrio keine Selbstverständlichkeit –, von denen jedes für sich an der Vorstellung der Themen beteiligt wird. Dass alle drei Sätze in derselben Tonart Es-Dur stehen, ist ein untrügliches Zeichen dafür, dass Beethoven mit diesem Werk keine hohen Ziele verfolgte. Einer Veröffentlichung hielt er es denn auch nicht für wert, und so wurde es erstmals 1830 publiziert.

**CD2** | Im Widerspruch zu ihrer relativ hohen Opusnummer dürften auch die Variationen op.44 – eine weitere Komposition für Klaviertrio in der Tonart Es-Dur – noch in Bonn entstanden, zumindest aber begonnen worden sein. Darauf deuten Skizzen, die dem Jahr 1792 zuzuordnen sind. Gleichwohl wurde das Werk erst 1804 veröffentlicht, möglicherweise aber zuvor noch einer Revision unterzogen. Den vierzehn Variationen liegt ein Thema zu Grunde, das vorwiegend aus Dreiklangsbrechungen im Unisono besteht und mehr abstrahierter Umriss als Thema im eigentlichen Sinne zu sein scheint. Dennoch ist es ein solches, Beethoven entnahm es Carl Ditters von Dittersdorfs Singspiel „Das rothe Käppchen“ (Aria „Ja, ich muß mich von ihr scheiden“). In den ersten Variationen verschwindet seine Gestalt beinahe ganz hinter der Figuration der Instrumente. Erst mit der in es-Moll stehenden Variation 7 (Largo) meldet es sich wieder zurück,

um dann in Variation 8 (Un poco Adagio) in seiner ursprünglichen Gestalt das Bassfundament des Satzes zu bilden. In den folgenden Variationen hält Beethoven an seinem Thema stärker fest als in der ersten Hälfte des Zyklus. Die 13. Variation (Adagio), abermals in es-Moll, sorgt schließlich für einen kurzen Ruhepunkt vor der letzten, deren 6/8-Takt für einen tänzerischen Kehraus sorgt – ein gelungener Abschluss eines Werks, das im Vergleich zum Trio WoO 38 schon vernehmlicher die Handschrift seines Schöpfers trägt.

### **CD 1 | Drei Trios op. 1**

Beethoven eröffnete die Reihe seiner publizierten Kompositionen geradezu programmatisch mit einer Werkgruppe, in der das Klavier im Mittelpunkt steht: mit den drei Klaviertrios op.1 (auf sie folgten die Haydn gewidmeten Klaviersonaten op.2). Die im Sommer 1795 mit einer Widmung an den Fürsten Carl von Lichnowsky bei Artaria in Wien erschienenen Trios sprengten die Grenzen des bis dahin in diesem Genre üblichen. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts galt das Klaviertrio als unterhaltsame Spielart der solistischen Klaviermusik (Violine und Violoncello hatten in diesen „Klaviersonaten mit Begleitung“, wie solche Werke von den Zeitgenossen genannt wurden, nur eine untergeordnete Funktion). In der Hierarchie der Instrumentalgattungen war es deutlich hinter dem Streichquartett angesiedelt. Mit seinen ersten veröffentlichten Trios schloss Beethoven diese Lücke und führte zum Abschluss, was Haydn und Mozart auf den Weg gebracht hatten. Rein äußerlich ist der neue Anspruch seines Opus 1 schon daran erkennbar, dass ein jedes Werk aus vier Sätzen besteht – was vorher innerhalb der Kammermusik dem Streichquartett vorbehalten war – und mit einem Sonatensatz statt eines Rondos abgeschlossen wird. Darüber hinaus verlieh Beethoven der Musik aber auch ein selbstgewisses Pathos und eine sinfonische Breite, die bis dahin in der Klavierkammermusik unbekannt waren. Und da er mit diesen Trios gewissermaßen seine Visitenkarte als Pianist abgab,



besitzen sie durchweg einen außergewöhnlich anspruchsvollen Klavierpart. In einer Rezension im Wiener Journal für Theater, Musik und Mode (1806) heißt es „Gewaltig, mächtig und ergreifend trat Beethoven in jenen schönen Trios als Klavierkomponist auf“. Nicht von ungefähr empfiehlt der Rezensent sie „starken Klavierspielern“.

Die drei Werke entstanden im Wesentlichen in den Jahren 1793/94, also kaum dass Beethoven in Wien Fuß gefasst hatte. Das Es-Dur-Trio reicht am weitesten zurück, doch welch einen Qualitätssprung lässt es gegenüber den zwei, drei Jahre älteren Werken der Bonner Zeit erkennen! Der erste Satz ist ein groß angelegtes, sinfonische Dimensionen beschwörendes Sonatentallegro mit einem Hauptthema, das aus nichts als elementaren musikalischen Gesten besteht: Akkordschlägen (aller drei Instrumente) und aufwärts gebrochenen Dreiklängen (im Klavier), die das Geschehen scheinbar ganz lapidar in Gang setzen. Lyrischer geht es im Seitenthema zu, einem getragenen, liedhaften Gedanken, dessen Vorder- und Nachsatz Beethoven durch unterschiedliche Artikulation subtil differenziert. Einem entspannten Durchführungsteil, in dem verschiedene Ideen der ersten Satzhälfte, der Exposition, aufgegriffen werden, schließt sich eine regulär gebaute Reprise an; sie geht in eine gut vierzig Takte umfassende und somit ungewöhnlich ausgedehnte Coda über. Hier hat noch einmal das liedhafte Seitenthema das Sagen. Das anschließende Adagio in As-Dur ist dreiteilig angelegt. Im Mittelteil, der in as-Moll beginnt, schlägt Beethoven melancholisere Töne an, ehe er sich langsam zur heiteren Stimmung der Rahmenteile zurücktastet. Im von Violine und Violoncello allein begonnenen, fulminanten Scherzo ist der typische Tonfall, den Beethoven in dieser Art Sätze kultivieren wird, schon deutlich zu hören. Das Finale schließlich beruht zwar auf der anspruchsvollen Sonatensatzform, doch setzt Beethoven mit ihm einen unbeschwerten Schlusspunkt hinter sein Trio.

Daran können auch die in der Durchführung aufscheinenden dunklen Ahnungen nichts ändern.

Wie ambitioniert auch das zweite Trio der Werkgruppe ist, macht die ausgedehnte Largo-Einleitung zum ersten Satz deutlich, die ein Merkmal der Sinfonik – man denke an Haydns späte Sinfonien –, nicht aber der Klavierkammermusik war. Und wie Haydn in seinen Sinfonien Hob. I:90 (1788) und 98 (1792) nimmt Beethoven das Hauptthema des nachfolgenden Allegro vivace in den ersten Takten der Einleitung vorweg. Zuvor sorgte ein Akkordschlag nebst aufwärtsgerichteter Dreiklangsbrechung für Aufmerksamkeit, eine Eröffnung, die beinahe ein genaues Abbild der markanten Geste am Beginn des ersten Trios ist. Nur legt Beethoven der aufstrebenden Figur diesmal einen punktierten Rhythmus zu Grunde, der wie ein Echo aus der fernen Welt der Barockmusik und ihrer Französischen Ouvertüren anmutet. Bemerkenswert und für die damaligen Hörer sicherlich gewöhnungsbedürftig dann der Anfang des Allegro-Satzes: Das schon aus der Einleitung bekannte Thema setzt in a-Moll ein, harmonisch weit entfernt von der Grundtonart, die erst nach zwölf Takten erreicht wird. Dann entfaltet sich der Satz im selben großen Maßstab, den Beethoven auch im ersten Trio anlegte. Auf das in dreiteiliger Liedform gebaute Largo im 6/8-Takt, das seiner Überschrift „con espressione“ alle Ehre macht, folgt ein Scherzo mit „ungarisch“ anmutendem Trio. Diesen volksmusikalischen Ton nimmt das durchweg sich unbekümmert, ja burlesk gebende Finale schon gleich zu Beginn mit dem kecken Hauptthema und seiner hartnäckigen Wiederholung des Tons G auf. Das rhythmische Muster des Themas (zehn 16tel-Noten, gefolgt von drei Achtelnoten) gleicht haargenau dem der Tanzweise zu Beginn des berühmten „Rondo in the Gipsies' Style“ aus Haydns Klaviertrio Hob. XV:25. Haydn komponierte es in England um dieselbe Zeit, in der auch Beethovens Trio entstand, doch wurde es erst im Herbst 1795 veröffentlicht, zu spät, als dass Beethoven sich von ihm hätte anregen lassen können. Vielzitiert ist eine Äußerung Haydns zum Trio op. 1 Nr. 3: Angeblich riet er Beethoven,

nachdem er viel Schönes über die drei Werke insgesamt gesagt hatte, „das dritte in C moll nicht herauszugeben.“ Beethoven, dem dieses Trio besonders am Herzen lag, soll darauf erbost reagiert und seinem Lehrer Missgunst vorgeworfen haben. Aber möglicherweise gehört das Zitat ja in den Fundus der Legenden, die sich um den Heißsporn aus Bonn rankten. Denn der Ausspruch Haydns ist lediglich durch die „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven“ von Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries (Koblenz 1838) überliefert, darüber hinaus fehlt jegliche Beglaubigung. Außerdem darf man bezweifeln, ob Haydn überhaupt Gelegenheit hatte, die Trios vor ihrer Veröffentlichung zu hören, da er sich von Anfang 1794 bis zum Sommer 1795 in England aufhielt. Sollte Haydn dieses Urteil über das c-Moll-Trio tatsächlich abgegeben haben, könnte seine Zurückhaltung damit zu tun haben, dass er selbst die düsteren Gefilde, in die namentlich der erste und vierte Satz führen, in seinen eigenen Trios gemieden hat. Eine so leidenschaftliche Musik dürfte in seiner Sicht der Dinge einer Gattung wie dem Klaviertrio schlichtweg unangemessen gewesen sein. Die Qualität der Komposition selbst scheint Haydn nie kritisiert zu haben.

Wieder ist das einleitende Sonatentallegro ein äußerst gewichtiger Satz. Mit dem *piano* einsetzenden Unisono-Thema, in dem erneut Dreiklangsbrechungen das wesentliche Element sind, lässt Beethoven das Trio geheimnisvoll beginnen. Später, in der Durchführung mit ihren kühnen Modulationen und dem stürmischen Passagenwerk, dann in der grimmig schließenden Coda, wird aus dem geheimnisvollen Anfang zorniges Aufbegehren – eine c-Moll-Musik, die man bald schon für Beethoven-typisch halten sollte. Das in der ersten Satzhälfte in Dur stehende Seitenthema büßt in der Reprise seine gelöste Stimmung ein, da es dort gemäß der (damals noch ungeschriebenen) Sonatensatzregel in der Haupttonart, also c-Moll, erklingt. Mit dem leichtgewichtigen Andante, das nach dem erregten Kopfsatz ein wenig Entspannung bringt, bediente Beethoven die große Nachfrage

seiner Zeitgenossen nach Sätzen in Variationsform. Den fünf unspektakulären Variationen, unter denen eine in einer Molltonart nicht fehlen darf, liegt ein Thema zu Grunde, das seinen gesanglichen Charakter nicht verleugnen kann. Der dritte Satz ist knapp gefasst und hört noch auf den altertümlichen Namen Menuett (obwohl sein Charakter deutlich in Richtung Scherzo tendiert). Im Prestissimo-Finale schließlich kulminiert sowohl das dritte Trio wie das gesamte Opus, für Beethoven Grund genug, an dieser Stelle einem thematisch konzentrierten, dramatisch aufgeladenen Satz den Vorzug vor einem leichten Kehraus zu geben. Wie in den anderen Trios des Opus 1 hat dieses Finale Sonatenform, doch entspricht hier erstmals der Inhalt dem von der Form gestellten Anspruch. Mit den Anfangstakten beschwört Beethoven die stürmische Stimmung des ersten Satzes, es folgt ein *dolce* zu spielendes, hymnisches Seitenthema, das später auch die Durchführung bestimmt und überraschenderweise selbst in der Reprise (anders als sein Pendant im ersten Satz) seine Durtonalität beibehält. Endete der erste Satz noch in düsterem, kraftvoll akzentuiertem c-Moll, so schließt Beethoven diesmal versöhnlich: *pianissimo* verklingt die Musik in befreiendem C-Dur.

### CD2 | Trio op. 11

Das Trio in B-Dur op. 11 unterscheidet sich von Beethovens übrigen Klaviertrios durch seine Besetzung, denn dem Violoncello und dem Klavier wird hier die Klarinette als drittes Instrument an die Seite gestellt. Wenngleich die Besetzung mit dem Blasinstrument als die eigentliche anzusehen ist, lässt sich das Trio auch mit Violine anstelle der Klarinette aufführen. Die im Oktober 1798 in Wien erschienene Originalausgabe enthielt eine zusätzliche Violinstimme, die einer Mitteilung von Beethovens Schüler Carl Czerny zufolge vom Komponisten selbst eingerichtet wurde. Angeblich (auch dies eine Information Czernys) schrieb Beethoven das Werk in der ersten Jahreshälfte 1798 im Auftrag eines Klarinettenisten, der sich einen Schlusssatz mit Variationen über das seinerzeit

sehr populäre Thema des Terzetts „Pria ch'io l'impegno“ aus Joseph Weigls Oper „L'Amor marinaro“ gewünscht hatte. Beethovenbiograph Alexander Wheelock Thayer vermutete hinter diesem Klarinettenisten den böhmischen Virtuosen Joseph Beer (1744-1812). Ob Beethoven die Variationen über den „Gassenhauer“ nun auf dessen speziellen Wunsch hin dem Trio einfügte oder nicht – dies ist in seinem Schaffen das einzige Beispiel für einen Variationssatz über ein Operntheme im Rahmen eines mehrsätzigen Werks.

Innerhalb des nun wieder auf drei Sätze reduzierten, im Vergleich zu den Trios op. 1 weniger ambitioniert auftretenden Werks ist der Schlusssatz sicherlich die auffälligste Erscheinung. Auf die Vorstellung von Weigls eingängigem Thema folgt zunächst eine Variation für Klavier allein, dann eine für die beiden anderen Instrumente. In der dritten Variation führt Beethoven die Beteiligten wieder zusammen, die nun gemeinsam von Variation zu Variation darin fortfahren, die Gestalt des Themas zu verfremden und aufzulösen. Über zwei Mollvariationen wird schließlich die neunte und letzte Variation erreicht, an deren Beginn das Thema plötzlich im Kanon wieder erscheint. Mit einer Allegro-Coda im 6/8-Takt schließt der Satz. Thayers deutschen Herausgeber, Deiters und Riemann, befanden, dass diese einer mehrsätzigen Form einverlebten Variationen „durch die Art der Behandlung die vielen einzeln erschienenen“ überragten. Wieder ist Czerny der Gewährsmann für die Auskunft, dass Beethoven darüber nachgedacht haben soll, dieses Finale gegen einen neuen Satz einzutauschen und die Variationen über den „Gassenhauer“ separat zu veröffentlichen, ein Plan, der jedenfalls nicht in die Tat umgesetzt wurde.

#### **CD4 | Variationen op. 121a**

Die hohe Opuszahl dieses Variationswerks täuscht. Sie ergibt sich daraus, dass es erstmals im Mai 1824 publiziert wurde. Entstanden ist es jedoch wohl deutlich

früher. Wenngleich das genaue Datum unbekannt ist, lässt eine Formulierung Beethovens in seinem Brief vom 19. Juli 1816 an Gottfried Härtel darauf schließen, dass er es damals bereits als ein älteres Werk ansah: „Variationen mit Einleitung über ein müllersches Thema und von meiner früheren Komposition, jedoch nicht unter die verwerflichen zu rechnen.“ Die von einigen Beethoven-Forschern vorgeschlagene Datierung 1802/03 scheint der Wahrheit recht nahe zu kommen. Und auch die Musik selbst widerspricht dieser zeitlichen Einordnung nicht. Wieder dient ein Ausschnitt aus einem populären Bühnenwerk als Thema, diesmal ist es das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu“ aus Wenzel Müllers Singspiel „Die Schwestern von Prag“, das zuerst 1794 im Leopoldstädter Theater in Wien gegeben wurde. Der Witz dabei: In der Originalausgabe des Trios wird verschwiegen, woher das Thema stammt. Und Beethoven leitet den Hörer noch durch einen anderen Kunstgriff in die Irre: Statt mit dem Thema beginnt er das Werk mit einer ausgedehnten, gravitatischen „Introduziona“ in g-Moll (sie macht etwa ein Viertel der gesamten Länge von op. 121a aus), die keinerlei Anklänge an Müllers Melodie erkennen lässt. Wenn das lustige Thema (G-Dur) nach 47 Takten dann plötzlich erscheint, ist es, als sei es im Verlauf der Einleitung nach langem, mühevollen Ringen erst „gefunden“ worden. Ein groteskes Moment, wenn man bedenkt, wie bekannt die Melodie beim Publikum gewesen sein muss. Die zehn sich anschließenden Variationen entfernen sich nicht allzu weit vom Thema, dessen melodische und harmonische Eigenschaften kaum angetastet werden. Beethoven steht ganz im Einklang mit den Konventionen der Variationsform, wenn er die vorletzte Variation als ein ausdrucksstarkes Adagio in einer Molltonart (hier g-Moll) gestaltet, die letzte aber als Finalwirkung garantierendes Presto. Dieser lang gestreckte Schlussteil führt über ein Fugato, das auf den ersten vier Noten des Themas basiert, schließlich zur letzten Wiederkehr des Themas. Ein kurzer Epilog beendet das vergnügliche Stück.

### CD3 | Zwei Trios op. 70

Die Klaviertrios op. 70 gehören zu Beethovens großen Leistungen aus dem Jahrzehnt von ca. 1802 bis 1812, der gelegentlich so genannten „heroischen Periode“ seines Schaffens. In jenen Jahren schrieb er zahlreiche instrumentale Meisterwerke, die Epoche machten, beispielsweise die Sinfonien Nr. 3 („Eroica“), 5 und 6 („Pastorale“), die Klavierkonzerte Nr. 4 und 5 oder die Streichquartette op. 59 („Rasumowsky“), um nur einige der berühmtesten zu nennen. Mit ihnen kehrte Beethoven der Tradition demonstrativ den Rücken. Mit ihnen stellte er aber auch das Publikum, das sich von der Neuartigkeit dieser Musik häufig überfordert fühlte, immer wieder auf die Probe. Dennoch waren seine Werke spätestens 1805 weiter verbreitet als die jedes anderen Komponisten seiner Generation.

Mit den beiden im Sommer 1808 abgeschlossenen Trios op. 70 wandte Beethoven sich nach einer Pause von dreizehn Jahren dem Klaviertrio in seiner „klassischen“ Besetzung wieder zu. Sowohl in Bezug auf die formale Struktur als auch auf das Ausdrucksspektrum entwickelte er das Genre abermals weiter, hob es sozusagen auf das Niveau des 19. Jahrhunderts. Hinzu kam die Erweiterung der in der Triobesetzung angelegten klanglichen Möglichkeiten. Opus 70 besteht aus nur zwei Kompositionen, doch scheinen diese keine dritte neben sich zu dulden, so sehr sind sie aufeinander bezogen. Der Beethovenbiograph Adolf Bernhard Marx hat diese Beziehung 1859 so beschrieben: „Die Trio's sind von verschiedener Natur. Das erste, Ddur, ein machtvolles Idealstück, Seelenbild, fast ganz enthüllte Situation, während das andre, Esdur, nichts als unterhaltende und anregende Musik zu bieten scheint.“ Offenbar ging es Beethoven darum, zwei gegensätzliche Werke zu einem Kontrastpaar zusammenzuspannen. Hier drei Sätze, dort vier, hier ein extrem langsamer Mittelsatz, dort zwei im Tempo Allegretto, hier ein Einstieg *in medias res*, dort eine langsame Einleitung. Diese Reihe ließe sich fortsetzen.

Das Kontrastprinzip bestimmt im ersten Trio sogar die thematische Konstellation zu Beginn des Allegro vivace. Sie besteht aus einer schroffen Unisono-Geste aller Instrumente im Fortissimo und einem sich unvermittelt anschließenden, kantablen Gedanken, der von den Streichern *dolce* über einer leisen Klavierbegleitung angestimmt wird. Diese Konstellation lässt sich verschieden deuten: Ist dies ein einziges ausgedehntes, aber deutlich zweigeteiltes Thema oder sind es zwei unabhängige Elemente, quasi Haupt- und Seitenthema des klassischen Sonatensatzes, auf engstem Raum konzentriert? So verstand E. T. A. Hoffmann diesen Satzbeginn in seiner 1813 in der Allgemeinen musikalischen Zeitung erschienenen Rezension der Trios: „Die ersten vier Takte enthalten das Hauptthema, der siebente u. achte Takt im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beyden Sätzen, wenige Nebenfiguren ausgenommen, die zwischen die Ausführung jener Hauptideen geworfen sind, das ganze Allegro gewebt ist.“ Der Satz entfaltet, wie Hoffmann richtig andeutet, in seinem Verlauf den im Thema (den Themen?) angelegten Gegensatz, ein eigenständiges Seitenthema, das nach der Sonatentheorie erst später im ersten Satzteil, nach der Modulation zur Dominanttonart, aufzutreten hätte, gibt es nicht. Auch der dritte Satz enthält dem Hörer ein solches Seitenthema vor, stattdessen ist auch er auf sein Hauptthema fixiert, das, wie Hoffmann es formuliert, „in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das ganze Stück, im Wechsel verschiedener Figuren, immer wieder durchblickt.“

Dass das erste Trio, das „Seelenbild“, seit jeher weit größere Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat als das zweite des op.70, hat vor allem mit seinem ausdrucksstarken Mittelsatz zu tun. Carl Czerny charakterisierte dieses Largo als „geisterhaft schauerlich, gleich einer Erscheinung aus der Unterwelt“. Wenngleich sich damit die Herkunft des Beinamens „Geistertrio“ erklären lässt, weiß Marx doch noch von einer anderen Bezeichnung: Das Largo habe „dem



ganzen Werk unter den Musikern von Alters her den Namen ‚das Fledermaustrio‘ erworben, denn im Largo wurden sie von der Ahnung seines unheimlichen Inhalts unversehens und unvermeidlich umschlichen.“ Dass es in diesem Satz unheimlich und geisterhaft zugehe, darin sind sich bis heute alle Kommentatoren einig. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Beethoven Entwürfe zu diesem Largo auf einem Skizzenblatt notierte, das auch Ideen zu einer Oper über Shakespeares „Macbeth“ enthält. Sollte es am Ende eine inhaltliche Beziehung zwischen dem Triosatz und dieser finsternen Tragödie geben? Das immer wiederkehrende, aus sieben Tönen bestehende Doppelschlagmotiv, mit dem das Klavier den Satz eröffnet, könnte jedenfalls als Symbol dafür durchgehen, das man seinem Schicksal (wie Shakespeares Figuren) nur schwer entgehen kann. Neben ihm zieht ein neuartiges klangliches Element die Aufmerksamkeit auf sich, das in Takt 16 erstmals in Erscheinung tretende Klaviertremolo, ein seinerzeit ganz außergewöhnlicher Effekt, durch den der Ton des Tasteninstruments in Klangfarbe aufgelöst, gleichsam entkörperlicht wird. Das Tremolo versinnbildlicht seinem ursprünglichen Wortsinn nach freilich auch Begriffe wie „Erschauern“ und „Erzittern“. Und so dringt die Angst vor dem Geisterhaften direkt in das musikalische Gewebe ein, in eine Musik, die sich langsam, fast schon außerhalb eines fühlbaren Pulses fortbewegt und von der Einbildungskraft des Hörers immer mehr Besitz ergreift.

Das Es-Dur-Trio gibt sich weniger ernst als das Schwesterwerk. Es ist, als habe der tänzerische, „leichte“ 6/8-Takt dem ersten Satz seinen Stempel aufgeprägt, und so wirken auch seine Themen: gelöst und heiter. Herrschte im D-Dur-Trio das Prinzip des Kontrasts, so nähert Beethoven diesmal Haupt- und Seitenthema in ihrem Charakter sogar einander an. Nur die langsame Einleitung spielt dieses heitere Spiel zunächst nicht mit: Allen Erwartungen eines Aufmerksamkeits heischenden Tutti-Einsatzes zum Trotz beginnt sie im Violoncello einstimmig

und *piano* mit einem Thema, dessen archaisierender Ton E. T. A. Hoffmann zur Bezeichnung „Choral“ veranlasste. Mit ihm spielt Beethoven auf den *stile antico* an, den Stil der alten Vokalpolyphonie, der nicht zuletzt auch durch die Satztechnik der Imitation heraufbeschworen wird, bei der die einzelnen Stimmen nacheinander mit dem Thema einsetzen. Die Einleitung verliert sich nach diesen strengen Anfangstakten schon bald in eine Art Kadenz für das Klavier. Was jedoch ungewöhnlich ist: Beethoven greift den „Choral“ im Verlauf des Allegros mehrfach auf. Zum einen zitiert er ihn leicht verändert stets vor dem Einsatz des Seitenthemas, das dadurch eine eigentümliche Hervorhebung erfährt, als solle unterstrichen werden, dass nach der Abstinenz im ersten Trio ein solches Thema wieder an der gewohnten Stelle platziert wurde. Darüber hinaus kehrt das Thema gegen Ende des Satzes, in der Coda, in seiner ursprünglichen Gestalt und im ursprünglichen Tempo wieder. So bildet die Einleitung gewissermaßen eine Klammer um den gesamten Satz – ein Novum im Oeuvre Beethovens.

Die beiden Mittelsätze haben deutlich weniger Gewicht als das Largo des ersten Trios. Zunächst ein Allegretto in Gestalt von Doppelvariationen, einer namentlich von Haydn in seinen späteren Werken verwendeten Spielart der Variationsform: Zwei Themen, eines in C-Dur – etwas geziert, höfisch-elegant –, eines in c-Moll – beinahe eine Parodie des ersten –, werden abwechselnd variiert, ehe sie in einem ausgedehnten c-Moll-Abschnitt zu verschmelzen scheinen. Das nächste Allegretto ist eine Art Menuett (oder Scherzo), das schon bei Beethovens Zeitgenossen sehr gut ankam, „ein so himmlischer kantabeller Satz“, so Johann Friedrich Reichardt, „wie ich von ihm [Beethoven] noch nie gehört und der das Lieblichste, Graziöseste ist, das ich je gehört habe.“ Einen fantastischen, improvisatorischen Einschlag hat das Finale mit seinen unbegleiteten Solopassagen für alle drei Instrumente. Gleichwohl ist dieser brillante Satz nach den Regeln der Sonatensatzform strukturiert, wobei das mit allerlei Passagenwerk verknüpfte Hauptthema weit

weniger Eindruck macht als die beiden einprägsamen Gedanken, die etwas später als Seitenthemen auftreten. Wie im 1. Satz sind etwaige charakterliche Gegensätze zwischen den Themenbereichen weitgehend nivelliert.

Die beiden Trios wurden von Beethoven am Klavier sowie Ignaz Schuppanzigh, Violine, und Joseph Linke, Violoncello, Ende 1808 im Haus der Gräfin Marie Erdödy aufgeführt. Mit einer Widmung an die Gräfin, bei der Beethoven in jener Zeit wohnte, wurden sie im Juni und August 1809 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht.

#### **CD4 | Trio op. 97**

Beethoven hielt die ersten Entwürfe zum Trio op. 97 im Jahr 1810 fest, abgeschlossen wurde es laut Datierung des Autographs am 26. März 1811. Veröffentlicht wurde das Werk jedoch erst über fünf Jahre später, im Herbst 1816, nicht ohne dass Beethoven noch Revisionen vorgenommen hätte. Die Erstaufführung fand am 11. April 1814 im Saal des Hotels zum Römischen Kaiser in Wien statt. Wie bei den Trios op. 70 saß der Komponist selbst am Flügel, begleitet von Schuppanzigh und Linke. Es war Beethovens letzter Auftritt als Pianist in der Öffentlichkeit, denn sein Gehörleiden sollte ein Konzertieren vor Publikum fortan nicht mehr zulassen. Louis Spohr war Zeuge einer Probe zu diesem Konzert in Beethovens Wohnung: „Ein Genuß war's nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständniß verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimme blicken konnte. Über ein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmuth ergriffen. Ist es schon für Jedermann ein großes Unglück, taub

zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethovens fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Räthsel mehr.“

Beethoven widmete das Trio Erzherzog Rudolph von Österreich (1788-1831), der von etwa 1804 an sein Klavier-, später auch Kompositionsschüler war und ihn darüber hinaus finanziell unterstützte. Beide Männer verband eine nicht geringe Zuneigung, ja man könnte sogar sagen: Freundschaft, was sich nicht zuletzt in der großen Zahl von Kompositionen spiegelt, die Beethoven dem Erzherzog zueignete: Neben dem vierten und fünften Klavierkonzert, der Violinsonate op. 96, den Klaviersonaten op. 81a („Les Adieux“) und 106 („Hammerklavier“) sowie der Großen Fuge op. 133 für Streichquartett ist vor allem die Missa solemnis op. 123 zu nennen, die ursprünglich zu Rudolphs Inthronisation zum Erzbischof von Olmütz 1820 erklingen sollte (aber erst Ende 1822 fertiggestellt werden konnte).

Es mag daher nicht verwundern, dass Beethoven dem Erzherzog das wohl monumentalste seiner Klaviertrios widmete. Der Eindruck von Monumentalität entsteht hier vor allem aus der Entfaltung breit und in aller Würde dahinfließender Melodien. Statt kleinschrittiger, verarbeitungsfreundlicher Motivik hört man zu Beginn des ersten Satzes ein Hauptthema in der Art eines Lieds ohne Worte, erhaben, in sich ruhend. Eine entspannte, lyrische Stimmung liegt gleich über den ersten Takten dieses expansiven Sonatensatzes. An die Stelle der Dynamik formaler Prozesse scheint das freudige Verweilen beim schönen Augenblick getreten zu sein. Selbst in dem sonst alle Ereignisse verdichtenden Durchführungsteil setzt die Vorwärtsbewegung scheinbar immer wieder aus, gibt es Momente, in denen ein Motiv gleichsam um sich selbst kreist, die harmonische Entwicklung auf der Stelle tritt. Das gilt nicht zuletzt für die ausgedehnte und reichlich bizarr anmutende Pizzicato-Episode kurz vor Ende der Durchführung. Das Scherzo wird von Beethoven lapidar mit nichts als einer aufsteigenden Tonleiter eröffnet,

die gleichwohl interessant rhythmisiert ist. Wie sich herausstellt, ist dieser zur reichen Melodik des vorigen Satzes in deutlichem Kontrast stehende Einfall nichts anderes als die erste Hälfte eines Themas, dessen zweite Hälfte aus absteigenden Floskeln besteht. Der in b-Moll stehende Trio-Abschnitt dieses bemerkenswert kontrapunktisch gearbeiteten Satzes setzt mit einem chromatischen Thema fugiert ein, nimmt aber schon bald Züge eines grimmigen Wiener Walzers an.

Der langsame Satz in einem von der Haupttonart des Trios weit entrückten D-Dur kehrt zur Darstellung der Idylle zurück, wengleich einer Idylle in der publikumswirksamen Form des Variationsatzes. Im Thema deutet Beethoven gleich anfangs den alten höfischen Rhythmus der Sarabande an, was zum vornehmen Tonfall dieser Musik nicht unbedingt im Widerspruch steht. Dann verarbeitet er das Thema in vier weiträumigen Variationen, in denen er, wie schon im entsprechenden Satz des Trios op. 1 Nr. 3, auf Zirzensisches weitgehend verzichtet. Die ausufernde Coda zelebriert Gesten eines langen Abschieds und mündet schließlich direkt ins Finale, einen Rondosatz mit Presto-Schluss. Sein kauziges Thema und die im Klavierbass gemütlich stampfenden Achtel geben dem Satz einen fröhlich-derben Anstrich, vielleicht einen Anflug von Lokalkolorit. Unbeschwert und spielerisch geht das Rondo zu Ende.

### Trio WoO 39

Das einsätzliche Trio WoO 39 ist Beethovens letzte Komposition der Gattung Klaviertrio, ein allzu schlichter Abschluss einer Reihe großer Werke, so könnte es scheinen, ein Abschluss, der aber freilich nicht als emphatischer Schlusspunkt gemeint war. Das kleine, mit dem 26. Juni 1812 im Autograph datierte Trio ist vielmehr ein Gelegenheitswerk. Beethoven nennt seinen Anlass in der Widmung: „Für meine kleine Freundin Maxe Brentano zu ihrer Aufmunterung im Klavierspielen“. Die damals zehnjährige Maximiliane war die Tochter von Antonie Brentano, einer großen Bewunderin und engen Freundin Beethovens, die vielleicht sogar die berühmte „Unsterbliche Geliebte“ war, jene unbekannte Adressatin eines glühenden Liebesbriefs, den Beethoven wohl im Jahr 1812 schrieb. Nichts von solch überbordenden Gefühlen aber im Triosatz WoO 39! Der freundliche, offenerzige Ton, den Beethoven hier anschlägt, scheint ganz im Einklang mit der Zweckbestimmung des Stücks zu stehen und auf die Erwartungen eines Mädchens zugeschnitten zu sein. Dass der Klavierpart effektiv in den Vordergrund gerückt ist, ohne über Gebühr zu beanspruchen (Beethoven trug sogar den Fingersatz ein), dürfte Maximiliane die nötige „Aufmunterung im Klavierspielen“ verschafft haben. Das Trio wurde erst 1830 veröffentlicht.

ANDREAS FRIESENHAGEN

## TRIPELKONZERT

**CD5** | Auch das Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello op.56, 1807 dem Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz gewidmet, war ursprünglich für Erzherzog Rudolph zgedacht – ein hervorragender Pianist, der es zusammen mit seinen Musikern, dem Geiger Seidler und dem Cellisten Anton Kraft, spielte. Der Komponist hat dieses Konzert in den Jahren 1803-1805 niedergeschrieben; vorausgegangen war der abgebrochene Versuch eines Tripelkonzerts in D-Dur, zu dem er schon Anfang 1802 erste Skizzen gemacht haben soll. Beethoven hat dieses erste Vorhaben offenbar aufgegeben, als das Konzert abgesagt wurde, in dem die Komposition hätte aufgeführt werden sollen. Tatsächlich ist das op.56 das einzige Originalwerk für diese Kammermusikbesetzung seit den Variationen op.44 (um 1800). Zur Uraufführung kam es ohne großen Erfolg im Mai 1808 im Augartensaal. Das erstaunlich anspruchslos orchestrierte Werk beginnt mit einem Allegro in der Sonatensatzform, das durch schwungvolle Melodien und einen ausgeprägt „heroischen“ Charakter gekennzeichnet ist. Ein wundervolles *Largo* in As-Dur (wie das *Largo* des Klavierkonzertes op.15, das ebenfalls von zwei Sätzen in C-Dur umrahmt ist) bringt zweimal ein zwanzigtaktiges lyrisches Thema in einer instrumentalen Behandlung, die an die langsamen Sätze der Klavierkonzerte Nr.3 und 5 erinnert. Mit einem heiteren Sonaten-Rondo im Rhythmus der Polonaise, das in einigen melodischen Wendungen deutlich erkennbar dem Rondo des Klavierkonzertes op.37 nachempfunden ist, endet dieses Konzert, eine nicht als solche bezeichnete „Sinfonia concertante“, in der Beethoven die dieser Gattung eigene Schwierigkeit elegant gemeistert hat: die Weitschweifigkeit zu vermeiden, die sich zwangsläufig dadurch einstellt, dass die drei Solisten alle gleichermaßen glänzen möchten – eine symbolische Art, jene Gerechtigkeit „walten“ zu lassen, die dem Komponisten so am Herzen lag? –, indem jeder von ihnen die Hauptthemen vorträgt.

JEAN-PAUL MONTAGNIER  
*Übersetzung: Heidi Fritz*

## TRIO WANDERER – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

### Piano Trios

CD HMA 1951961



JOHANNES BRAHMS

### Complete Piano Trios

### Piano Quartet op.25

With *Christophe Gaugué*, viola

2 CD HMC 901915.16



### Piano Quartet op.60

### Piano Trio op.8

With *Christophe Gaugué*, viola

CD HMC 902222

JOSEPH HAYDN

### Piano Trios

### nos. 39 & 43-45

CD HMG 501968



### Piano Trios

### Hob. XV:14, 18, 21, 26 & 31

CD HMM 902321





FRANZ SCHUBERT  
**Piano Trios op.99 & 100**  
**Sonatensatz D.28**

2 CD HMC 902002.03



ROBERT SCHUMANN  
**Complete Piano Trios**  
**Piano Quartet & Quintet**

With *Christophe Gaugué*, viola  
*Catherine Montier*, violin

3 CD HMM 902344.46





harmonia mundi, la **B**outique en ligne



Latest news, new releases & online store are on:  
Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :

[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2000-2011 © 2022

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

Photos Trio Wanderer : © Jan Dyer

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

**harmoniamundi.com**

**boutique.harmoniamundi.com**

**store.harmoniamundi.com**

