



www.triogoldberg.com

TRIO GOLDBERG

Beethoven Op. 9



TRIO GOLDBERG

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Streichtrio G-Dur, op. 9,1

Trio G-Dur für Violine, Viola und Violoncello, op. 9,1

- | | | |
|---|---------------------------------|--------|
| 1 | Adagio. Allegro con brio | 9 : 41 |
| 2 | Adagio ma non tanto e cantabile | 6 : 45 |
| 3 | Scherzo. Allegro | 2 : 40 |
| 4 | Presto | 5 : 08 |

Streichtrio D-Dur, op. 9,2

Trio D-Dur für Violine, Viola und Violoncello, op. 9,2

- | | | |
|---|--------------------------|--------|
| 5 | Allegretto | 7 : 32 |
| 6 | Andante quasi allegretto | 5 : 31 |
| 7 | Menuetto. Allegro | 4 : 00 |
| 8 | Rondo. Allegro | 5 : 57 |

Streichtrio c-Moll, op. 9,3

Trio c-Moll für Violine, Viola und Violoncello, op. 9,3

- | | | |
|----|---------------------------------|--------|
| 9 | Allegro con spirito | 7 : 22 |
| 10 | Adagio con espressione | 7 : 30 |
| 11 | Scherzo. Allegro molto e vivace | 3 : 00 |
| 12 | Finale. Presto | 5 : 39 |



LIZA KEROB violin FEDERICO HOOD viola THIERRY AMADI violoncello

Nach unseren ersten beiden Aufnahmen für ARS Produktion, die den seltenen Perlen des Repertoires für Streichtrios gewidmet waren, kehren wir nun zu den Werken von Beethoven zurück, die seit Beginn unserer Karriere einen zentralen Platz in unserem Repertoire einnehmen.

Die drei Trios op. 9, von denen hier die Rede ist, wurden von Beethoven selbst als seine ausgereiftesten Kompositionen zu der Zeit ihrer Entstehung betrachtet. Dies ist umso bemerkenswerter, wenn man bedenkt, dass er bereits mehrere Meisterwerke geschaffen hatte, die die Zeit überdauern haben. Das erste Trio ist symphonisch und weit in seiner Konzeption, das zweite eher intim und verspielt, während das dritte den dramatischen und kraftvollen Beethoven verkörpert, den man in seiner Liebblingstonart c-Moll so gut erkennt. Diese drei Werke zeichnen sich durch ihre außergewöhnliche Virtuosität und ihre eindrucksvollen Kontraste aus und reihen sich somit in die Kontinuität unserer vorherigen Themen ein (De l'Ombre à la Lumière und Paris-Moscou), obwohl es sich nur um einen einzigen Komponisten handelt.

Bereiten Sie sich darauf vor, in die intensive musikalische Welt von Beethoven entführt zu werden und die ganze Fülle dieser Kompositionen zu entdecken. Wir freuen uns darauf, diese Schätze mit Ihnen zu teilen!

LUDWIG VAN BEETHOVEN, OP. 9

«Lieber Beethoven! Sie reisen jetzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichem Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.» Mit diesem Stammbuch-Eintrag verabschiedete Beethovens Bonner Förderer, Graf Ferdinand von Waldstein, im Herbst 1792 den knapp 22 Jahre jungen Künstler. Der war im Begriff, ausgestattet mit einem Stipendium seines Kurfürsten Maximilian Franz, nach Wien zu reisen, um dort ein Kompositionsstudium bei Joseph Haydn aufzunehmen. In Bonn waren sich, wie der ehrenvolle Abschiedsgruss des Grafen Waldstein bezeugt, die Musikfreunde darüber im Klaren, dass sie sich von einem jungen Genie trennen mussten. Beethoven hatte früh Musikunterricht bei seinem Vater, einem Sänger, erhalten und als Elfjährigen hatte ihn der renommierte Bonner Komponist und Hoforganist Christian Gottlob Neefe unter seine Fittiche genommen.

Neefe hatte beim Leipziger Bach-Kenner und späteren Thomaskantor Adam Hiller studiert, und durch ihn lernte der junge Beethoven Werke von Bach Vater und Sohn Carl Philipp Emanuel nahezu aus erster Hand kennen, daneben auch Kompositionen von Haydn und Mozart. Vor allem aber bildete er sich unter Neefes Obhut zu einem brillanten Pianisten aus. Sein Lehrer war des Lobes voll: «Louis van Beethoven spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liebt sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach.» Neefe war es auch, der sich um die Publikation früher Kompositionen seines Schülers kümmerte, die im seit 1783 im Druck erschienen. Im Jahr 1783 erhielt Beethoven neben Neefe das besoldete Amt eines zweiten Hoforganisten, und am höfischen Musikleben, das Kirchen- und Kammermusik sowie Opern und Singspiele umfasste, nahm er als Continuo-Spieler, Organist und Bratschist teil.

Es war also ein rundum hervorragend ausgebildeter und von seiner Mitwelt hoch geschätzter Musiker, der sich am 2. November 1792 auf die Reise nach Wien machte. Aber eben ein Musiker, kein Komponist, und das sollte sich in Wien zunächst auch nicht ändern. Der Unterricht bei dem berühmten Haydn erwies sich als Enttäuschung. Der ältere Herr unterwies seinen jungen Studenten im Strengen Satz nach Johann Joseph Fuchs, erregte aber dessen Unmut unter anderem dadurch, dass er Fehler übersah oder diese nicht ausreichend gründlich korrigierte. Seinem Adlatus Ferdinand Ries erzählte Beethoven später, er habe zwar «einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt». Im Gegenzug verpasste Haydn ihm, der offensichtlich Mühe mit Beethovens eigenwilligem Temperament hatte, den Ehrentitel «Großmogul». Beethoven war es gleichwohl Ernst mit dem Wunsch, die Gradus ad Parnassum zu erlernen, und so nahm er hinter Haydns Rücken so lange Stunden bei dem ausgewiesenen Kontrapunkt-Köner und Dom-Kapellmeister Johann Georg Albrechtsberger, bis er es müde war, «musikalische Gerippe zu schaffen».

Derweil öffneten sich ihm die Häuser der Aristokratie, die mit ihren Opern-, Oratorien-, Kammer- und Solomusik-Aufführungen das Wiener, im Wesentlichen von und für den Adel betriebene Musikleben in Schwung hielt. Eine dieser Adelsfamilien – Graf Carl und Maria Christiane Gräfin Lichnowsky – war von ihrem Bonner Verwandten Graf Waldstein auf den jungen Beethoven aufmerksam gemacht worden, und das Paar begann sogleich, das junge Genie materiell, emotional und künstlerisch auf das Großzügigste zu fördern. Nachdem Beethoven seine ersten zwei Wiener Jahre in bescheidener Unterkunft beim Buchdrucker Strauß in der Alservorstadt verbracht hatte, zog er 1794 bei freier Kost und Logis in das Lichnowskysche Palais ein. Dort genoss er vor allem die liebevolle Fürsorge der Fürstin.

«Sie hätte eine Glasglocke über mich machen lassen wollen», erinnerte er sich später, «damit kein Unwürdiger mich berühre». Diese adlige Ambience blieb nicht ohne Folgen. Bekanntlich war Beethoven keine männliche Schönheit, was eine adlige Musikfreundin so beschrieb: Er war «klein und unscheinbar, mit einem häßlichen rothen Gesicht voll Pockennarben. Sein Haar war ganz dunkel. Sein Anzug sehr gewöhnlich und durchaus nicht von der Gewähltheit, die in [...] unseren Kreisen üblich war. Dabei sprach er sehr im Dialect und in einer etwas gewöhnlichen Ausdrucksweise, wie überhaupt sein Wesen [...] unmanierlich in seinem ganzen Gebahren und Benehmen war.» Beethoven waren diese Defizite bewusst, und in mancher Hinsicht gab er sich Mühe, sich seinen adligen Gastgebern anzupassen. Er verbesserte seine Garderobe, scheint auch eine Perücke gekauft zu haben, besuchte Tanzveranstaltungen, trug sich mit Heiratsabsichten und begann, auf einem eigenen Pferd durch Wien zu reiten. Allerdings scheinen diese Bestrebungen nicht sehr tief gegangen zu sein. Das Pferd vergaß er und wurde erst durch eine hohe Getreiderechnung, die ihm eines Tages präsentiert wurde, an seine Existenz erinnert. Die Heirat mit der Sängerin Magdalena Willmann, die er noch aus Bonn kannte, kam nicht zustande, weil diese der Überlieferung nach meinte, dass «er so hässlich war, und halb verrückt.» Und die wohlmeinenden Erziehungsversuche der Gräfin, wonach er «täglich um halb 4 Uhr zu Hause sein, [...], sich besser anziehen, für den Bart sorgen usw.» sollte, quittierte er mit dem Stoßseufzer «das halt' ich nicht aus» und zog 1796 in eine Mietwohnung.

Neben der materiellen und emotionalen Fürsorge durch die Gräfin erlebte er eine enorme künstlerische Förderung durch den Grafen Lichnowsky. Der war selbst ein großer Musikfreund und ein guter Pianist aus der Schule Mozarts. Er erkannte sofort Beethovens pianistische Meisterschaft und sorgte in der Folge tatkräftig dafür, dass sein Schützling sowohl zu seinen eigenen Matineen und Soireen als auch zu denjenigen anderer musikliebender Adelsfamilien eingeladen wurde, so etwa zu Konzerten von Beethovens späteren Mäzenen, den Fürsten Lobkowitz und Kinsky, oder zu den Musikveranstaltungen des Bach- und Händel-Enthusiasten Gottfried van Swieten. Es währte nicht lange, und Beethoven war Wiens gefragtester und beliebtester Musikstar.

Über all diese konzertanten Betriebsamkeiten vergass Fürst Lichnowsky nicht, Beethovens aufs Komponieren gerichtete Ambitionen zu unterstützen. Er verfügte über ein eigenes Streichquartett, dessen Primarius der damals noch keine zwanzig Jahre zählende und nachmals berühmte Geiger Ignaz Schuppanzigh war. Mit diesem Quartett veranstaltete Lichnowsky jeden Freitag Matinéen in seinem Haus, die Beethoven regelmäßig besuchte und an denen

er – sei es als Pianist, sei es als Bratschist – auch selbst teilnahm. So hatte er die für einen jungen Komponisten unschätzbare Möglichkeit, die drei wichtigsten Streichinstrumente gleichsam von innen kennen zu lernen. Er nahm sogar, obgleich er als Kind Geigenstunden erhalten hatte, bei Schuppanzigh – wie es scheint, drei Mal in der Woche – Violinunterricht, um seine Kompositionen an den herrschenden Standards auszurichten. Allerdings übertrat er diese Standards um der musikalischen Wirkung willen häufig, und so kam es zu Reibereien wie dieser: Als sich Schuppanzigh einmal über eine seiner Meinungen nach unspielbare Passage beklagte, bekam er eine an Selbstherrlichkeit schwer zu übertreffende Antwort: «Glaubt Er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?» Schuppanzigh, dem ein «feines, geistreiches Gefühl» nachgesagt wurde, scheinen derlei Grobheiten nicht weiter irritiert zu haben. Beethoven fand in ihm einen Künstler, der ihn als Mensch und Musiker ein Leben lang verstehen und unterstützen sollte und dem er im Gegenzug, wenn immer möglich, die anstehenden Uraufführungen seiner späteren Streichquartette anvertraute.

Es waren aber nicht die Streichquartette, die diese schöpferische Zusammenarbeit zwischen Komponist und Primgeiger begründeten, sondern dies geschah mit der Uraufführung von Beethovens op. 1, den drei dem Fürsten Lichnowsky gewidmeten Klaviertrios in einer viel beachteten, auch von Haydn besuchten Soirée. Finanziert vom Fürsten erschienen diese Trios 1795 bei Artaria, was einen wichtigen Schritt auf Beethovens Ruhmesleiter zum künftigen Beherrscher des Wiener Musikparnass darstellte. Beethoven verlieh der Gattung hier eine neue Dimension. Hatten Haydn und auch noch Mozart in ihren Trios das Cello eher als schmückendes, den Klavierbass verstärkendes Beiwerk verstanden, so verlieh ihm Beethoven eine eigenständige, das Geschehen aktiv mitgestaltende Stimme. In Abwandlung eines bekannten Goethe-Wortes könnte man sagen: «Man hört drei vernünftige Leute sich unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.» Beethovens Stolz auf diese substantielle Neuerung spiegelte sich darin, dass er die Trios mit der Opuszahl 1 adelte, obgleich er bereits um die fünfzig Werke ganz unterschiedlicher Prägung – Vokal-, Orchester-, Orgel-, Klavier- und Kammermusik – komponiert hatte und Etliches davon bereits publiziert war.

Bevor Beethoven sich – mit seinem Opus 18 – der bedeutsamsten und von ihm lebenslang gepflegten Form des Streichquartetts zuwandte, widmete er sich mit insgesamt fünf Werken dem Streichtrio: dem sechssätzigen Trio für Violine, Viola und Violoncello Es-Dur, op. 3, der in abwechslungsreicher Vielfalt der Satzfolgen gestalteten

Serenade D-Dur, op. 8 und dem Bedeutsamsten, was er in dieser Gattung geschaffen hat, den drei Streichtrios op. 9. Von keinem der Werke ist die genaue Entstehungszeit bekannt. Sie müssen aber alle vor 1798 komponiert worden sein, denn die gedruckte Erstausgabe von op. 9 erschien im Juli 1798 bei Johann Traeg in Wien, und am 23. Dezember desselben Jahres quittierte Beethoven dem Verleger den Erhalt von «Zweihundert fünf und zwanzig Gulden die ich von Herrn Johann Traeg Kunst und Musikalien Händler in Wien für die [...] von mir komponirten 3 Trios à Violino Viola e Vllz° op: 9. baar und richtig empfangen zu haben hiermit bescheinige». Die 225 Gulden waren kein schlechtes Honorar – mit einem Betrag etwa in dieser Höhe erwarb man damals einen Flügel.

8 Beethoven widmete sein op. 9 dem Grafen Johann Georg von Browne-Camus, einem russischen Oberst mit irischen Wurzeln, der das zaristische Russland am Habsburger Hof vertrat und der zu jenen Musikfreunden gehörte, in deren Häusern Beethoven seine umjubelten Auftritte hatte. Für die adligen Kunstfreunde war es ein Prestige-Gewinn, vom Ersten Pianisten Wiens mit einer Widmung geehrt zu werden, und sie pflegten sich für solche Ehrenbezeugungen mit großzügigen Geldgeschenken zu bedanken. Im Übrigen sagt der Widmungstext von op. 9 Substantielleres über den Komponisten als über den Widmungsträger aus: «Monsieur! L'auteur, vivement pénétré de Votre munificence aussi délicate que libérale, se réjouit, de pouvoir le dire au monde en Vous dédiant cette oeuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection Connoisseur dependaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux, l'auteur aurait la satisfaction tant désiré, de presenter au premier Mécène de sa Muse, la melleure des ses oeuvres.» («Mein Herr! Der von Ihrer ebenso taktvollen wie großzügigen Freigebigkeit auf das Lebhafteste erfüllte Autor freut sich, diese vor die Öffentlichkeit bringen zu können, indem er Ihnen diese Werke widmet. Wenn die Kunstwerke, denen Sie die Ehre Ihrer kenntnisreichen Förderung zukommen lassen, weniger von der genialen Inspiration als vom guten Willen, sein Bestes zu geben, abhängen, dann hätte der Autor die so sehr erwünschte Genugtuung, dem ersten Mäzen seiner Muse das Beste seiner Werke vorzulegen»). Während Beethoven den Grafen also ebenso floskelreich wie inhaltsarm als großzügigen Musikkenner preist, stellt er schnörkellos klar, dass sein Opus 9 das Beste ist, was er bislang geschrieben hat.

TRIO I. G-DUR

Im Gegensatz zu op. 3 und op. 8, den beiden anderen Werken für Streichtrio, sind die drei Trios op. 9 viersätzig, und die meisten dieser Sätze sind nach Maßgabe der Sonatensatzform mit Exposition, Durchführung, Reprise und

Coda gestaltet. Schon diese formalen Aspekte signalisieren, dass op. 9, anders als die vorangegangenen Streichtrios, nicht als gehobene Unterhaltungsmusik, sondern als anspruchsvolle «Ernste Musik» verstanden werden sollen. Dieser Anspruch bestätigt sich auch inhaltlich bereits in den ersten Takten von Trio I, G-Dur, Adagio – Allegro con brio. Der Satz beginnt mit einem machtvollen, in gravitätischem Adagio voranschreitenden Unisono aller drei Instrumente im Fortissimo, das sogleich das von Beethoven gehandhabte Kompositionsprinzip der grundsätzlichen Gleichberechtigung aller drei Stimmen zum Ausdruck bringt. Beantwortet wird dieser im Fortissimo anhebende Beginn mit einem jener für Beethoven so typischen Kontraste: Die Geige führt in sequenzierenden Sechzehntelfiguren im Pianissimo zu einer ersten Kadenz, die den Weg öffnet zu einem feinen polyphonen Miteinander der drei Instrumente, zu einem leisen, nur kurz von einer den Anfang zitierenden Unisono-Passage unterbrochenem Suchen, das bald mit einer ebenso kunstvollen wie anrührenden Überleitung sein Ziel findet: Das Hauptthema des alla breve vorgetragenen Allegro con brio setzt mit drei anmutigen, abwärtsgewandten Gruppierungen von jeweils drei Achteln ein, die die suchende Aufwärtsbewegung des Introduktionsschlusses beantworten. Sehr bald aber wird diese Idylle durch ein Emporschießen der Violine über zwei Oktaven beendet, gefolgt von einem gewaltigen, von allen drei Instrumenten ausgeführten Fortissimo-Akkordgefüge, einer Passage, die sogleich vom Cello wiederholt wird. Nun erst erklingt – wieder im Cello – der Nachsatz, eine marschartige Melodiefolge, die von der Violine übernommen wird und die es in kontrastierender Staccato-Legato-Artikulation und ebensolcher Fortissimo-Pianissimo-Dynamik ausbreitet und zum Seitenthema führt. Hier erwartet die Hörer ein weitere Überraschung: Dem im wesentlichen polyphonen G-Dur-Hauptthema antwortet ein im Pianissimo einsetzendes, homophones Seitenthema in h-Moll, das den Charakter suchender Vorsicht und Zartheit aus der Introduction aufnimmt. Und tatsächlich erscheint in der Überleitung zu Reprise im Dialog zwischen Geige und Cello ein Motiv aus der Introduction – dort war es ein kurzes Zwiegespräch zwischen Bratsche und Cello gewesen. Die Coda ergeht sich dann ihrerseits in einigen moludatorische Ambivalenzen, beschert diesem in Gegensätzen sich tummelndem Satz dann aber doch eine effektvolle Stretta in reinem G-Dur.

9
War im ersten Satz das Spiel mit Kontrasten das Mittel der Wahl, so überwiegt im Adagio eher die Homogenität. Ganz in diesem Sinne beginnt der Satz mit dem leise in Triolen daherkommende, von der Violine vorgetragene und von Bratsche und Cello wiederholten lieblich-sehnsüchtige Hauptthema in E-Dur. Ein imitatorischer Dialog zwischen Geige und Bratsche leitet zum Seitenthema über, das die Violine in weit ausholenden Bögen zwar dominiert, in dem aber Viola und Cello durch jeweils eintaktige Antworten das Dreiergespräch aufrecht erhalten. Dieses Wechselspiel

führt zu einer überraschend früh einsetzenden Reprise, der – gleichfalls überraschend – eine Art Durchführung mit einer Verdichtung und chromatischen Verdunkelung des harmonischen Gefüges folgt. Der Satz klingt mit einem lyrisch hingehauchten Coda-Abgesang im Pianissimo aus.

Mit seinem drei Achtelnoten-Auftakt erinnert der Beginn des Scherzos an die auftaktigen Dreiachtel-Figuren des Allegro con brio. Hier ist dieser Auftakt das «besondere Kennzeichen» des Scherzo-Teils, der mit seinen aufwärts geführten Sekundschritten für eine Stimmung schwebender Heiterkeit sorgt und damit wiederum ein Gegenstück zum verträumten Adagio darstellt. Im Trio sorgt Beethoven dadurch für zusätzliche Abwechslung, dass er den zweiten Trio-Teil nicht wiederholen lässt und auch kein exaktes Da Capo vorschreibt, sondern den Satz mit einer ausgeschrieben Variante des ersten Scherzo-Teils beschließt.

Das Finale beginnt mit einem rasanten perpetuum mobile-Presto, in dem ungeachtet eines von der Violine angestimmten lieblich-lichthafte Motives der Eindruck der auf alle drei Instrumente wechselweise verteilten, durchgehenden Achtelreihungen dominiert. Abgelöst wird dieses virtuose Filigranwerk durch ein abermals hochgradig kontrastierendes Seitenthema – eine liedhafte, in ruhigen Werten auf- und wieder absteigende Episode, von Violine und Viola im Unisono ausgeführt. Diese im Legato artikuliert Ruhepause ist nicht von Dauer. Nach einer Wiederholung werden die beiden Achttakt-Perioden sogleich wieder vom atemberaubenden Achtel-Staccato abgelöst, das schließlich die Exposition beendet und in fast unmerklichem Übergang zur Durchführung überleitet. Diese führt das liedhafte Motiv der Exposition im wahrsten Sinne des Wortes durch, indem Beethoven es durch alle drei Instrumente wandern lässt. Es folgt ein ruhiger, von Terzfall- und Synkopenketten bestimmter Passus in geheimnisvollen Pianissimo, der sich zur Reprise hin verdichtet, die das unbändige Temperament der Exposition nochmals aufleben lässt. Dieses Presto ist ein Feuerwerk, aufregend und mitreißend in seinem Klang- und Ideenreichtum. Der große Beethoven-Biograph Paul Bekker schrieb zu Beginn des letzten Jahrhunderts, der Satz sei «ein Finale, wie es so mannigfaltig in Form und Erfindung nur dem Musiker gelingen konnte, der einst die Finali der Siebenten und Achten Symphonie schreiben sollte.»

TRIO II, D-DUR

Das zweite Trio beginnt – verursacht durch Doppelgriffe der Bratsche – im vierstimmigen, in intemem Pianissimo gehaltenen Satz, den die Violine im Alleingang zu einem runden, freundlichen Achttakt-Motiv abschließt. Diese Periode wird im Sekundabstand wiederholt und weitergeführt zu einer kleinen Zweiunddreißigstel-Doppelschlag-Figur, die zunächst obsessiv in der Violine auftaucht, dann aber geradezu identitätsstiftend für den Satz wird, indem sie mal in einem der drei Instrumente oder auch im virtuoseren Wechselspiel zwischen Bratsche und Cello auftritt. So vorbereitet, tritt das Seitenthema in der Dominanttonart A-Dur auf – eine anrührende, durch Quintfälle charakterisierte, von Geige und Bratsche in Terzparallelen ausgeführte Melodiefolge, wobei das Cello diese idyllische Zweisamkeit durch anhaltende Liegetöne untermalt. In der Durchführung werden Haupt- und Seitenthema nach Moll gewendet, was der eben noch heiteren Stimmung einen Hauch von Wehmut verleiht. Schließlich schleichen sich in der Violine die ersten beiden Takte des kleinen Violinosolos des Hauptthemas ein, das Cello vervollständigt das Motiv, und damit ist der Beginn der Reprise markiert.

Wie das Adagio des G-Dur-Trios weist auch das Andante quasi Allegretto in d-Moll eine dreiteilige Form auf, eine Exposition, einen zweiten Teil, der weder eine Durchführung noch eine Reprise ist und eine ausgedehnte Coda. Und wie das Allegretto des Kopfsatzes beginnt auch dieser Satz vierstimmig, so dass zunächst der Eindruck eines Quartettsatzes entsteht: durch das in Achteln und Achtelpausen zögerlich hingetupften Thema entsteht dank der Doppelgriffe in der Bratsche eine reiche, gleichwohl feingespinnene Klanglichkeit. Dieses Thema mutiert zu einer Melodieführung von lyrischer, in den Händen der Geige liegender Gesanglichkeit, «serenadenhaft» begleitet vom Pizzicato des Cellos. In einer kurzen Episode werden die Rollen vertauscht – das Cello übernimmt die Melodieführung, die Geige das Pizzicato –, woraufhin alle drei Instrumente diesen ersten Teil beenden. Wie im Adagio des G-Dur-Trios folgt auch hier überraschend schnell erneut das Hauptthema, aber daraus wird wiederum keine klassische Reprise. Vielmehr verwebt Beethoven Elemente des Achtel-Hauptthemas und seine lyrischen Fortspinnungen zu einem Klangbild von wundersam melancholischer Schönheit. Die Coda trumpft zwar mit einem kurzen dynamischen Höhepunkt im Fortissimo auf, führt den Satz dann aber zu einem d-Moll-Schluss in verhaltenem Pianissimo.

Neuen Schwung bringt das Menuett, nun wieder in D-Dur, von der Violine unternehmungslustig mit einem aufwärts geführten Quintsprung mit prägnantem Vorschlag eingeleitet. Der zweite Teil wirkt durch mancherlei

chromatische Rückungen etwas verschattet, aber bald ankert er wieder im sicheren Hafen der Grundtonart. Ein Bijou der besonderen Art ist das Trio mit seinen auftaktig hingetupften Viertelnoten in abwärts geführten Quint- und Sextsprüngen. Nachdem die Violine diese Struktur in einem kleinen Solo vorgegeben hat, wird sie vom Cello übernommen, während Geige und Bratsche darüber einen aus einem stehenden D-Dur-Akkord gewirkten Klangteppich ausbreiten – ein Klanggebilde von zart-verschmitztem Charme. Eine weitere Überraschung hält Beethoven mit dem dominantischen Schluss des zweiten Trioteils «calando» (nachlassend) bereit, der freilich sogleich seine Auflösung im D-Dur-Grundakkord des Da Capo-Beginns erfährt.

Das Thema des abschließenden Rondos ist dem Cello anvertraut. Im reinsten und schönsten D-Dur strahlt es wohlige Zufriedenheit aus, die durch die mit beharrlichen Synkopen begleitenden Bratsche nur geringfügig gebrochen wird. Das Thema erscheint insgesamt drei Mal vollständig, wobei das dritte Ritornell eine wörtliche Wiederholung des ersten und das dritte Couplet eine fast wortgetreue – nämlich eine Sekunde abwärts transponierte – Wiederholung des ersten Couplets ist. Der Themenkopf wird schließlich in der Schlussphase – diesmal von Violine und Viola – mit einer solchen Gewichtigkeit ins Rampenlicht gestellt, dass man meinen könnte, hier folge noch ein viertes Ritornell. Aber Beethoven erlaubt nur ein kurzes Wiedererkennen, denn gleich darauf finden sich die Streicher zu einer wirkungsvollen Schlussformulierung zusammen.

TRIO 3, C-MOLL

Das c-Moll-Trio gilt als das bedeutendste der drei Werke, und es ist sicher auch das aufregendste. Ebenso prominent wie beunruhigend beginnt der erste Satz, Allegro con spirito, mit der abwärts gerichteten, von den drei Instrumenten im Unisono vorgetragenen Sekundschrittfolge c-h-as-g. Obgleich im Piano wie aus dem Nichts auftauchend, entwickelt diese jedoch eine kompakte Klanglichkeit, die sogleich durch eine bis zur Doppeloktave emporschießende Melodieführung beantwortet wird und – abebbend – in eine Wiederholung der Unisono-Passage mündet. Die wiederum findet eine Fortsetzung von noch gesteigerter Intensität und wird recht brutal abgeschlossen durch drei Akkorde im Fortissimo mit nachfolgender Pause in allen Stimmen. Was für eine geballte Dramatik in gerade einmal 20 Takten! Es folgt – der Kontrast könnte nicht größer sein – ein zartes Seitenmotiv in Es-Dur, erst von der Violine, dann von der Viola und schließlich vom Cello vorgetragen und von den jeweils anderen Instrumenten umspielt. Doch die Ruhe währt nicht lange. In der Geige meldet sich ein in Sekundschritten aufsteigendes Seiten-

thema, das erst von der Bratsche und dann vom Cello imitiert wird, um wenig später in einem geisterhaften, den Satz nahezu zum Stillstand bringenden Akkordgefüge zu verschwinden. Die Durchführung beginnt mit der Vierton-Folge des Hauptthemas in martialischem Sforzato und fährt mit im Vergleich zur Exposition noch gesteigerter Dramatik fort, indem sie – um es mit den Worten Paul Bekkers auszudrücken – durch «erregte Staccatomotive, einschneidende Sforzati, schroff abbrechende Akkordschläge [...] die düstere Lebendigkeit des Bildes» erhöht. In fließendem Übergang verändert sich dieses Bild, indem – umspielt von Sechzehntelläufen der Violine – Bratsche und Cello im Unisono das Hauptmotiv c-h-as-g hören lassen und damit den Beginn der Reprise anzeigen. Die Coda bringt nochmals das bekannte Vierton-Motiv, jetzt von allen Instrumenten kraftvoll im unisonen Fortissimo gespielt und nach des-Moll moduliert, aber es ist ein letztes Aufbäumen. Klagend abwärts geführte chromatische Gänge lassen keinen Zweifel darüber zu, dass Beethoven hier nicht den Weg «vom Kampf zum Sieg» weist, sondern seine Hörer dazu einlädt, durch sein «düsteres Bild» den eigenen dunklen, verschatteten Seelenanteile nachzuspüren.

Das Adagio con espressione in C-Dur gilt als ein Höhepunkt im gesamten Beethovenschen Kammermusikwerk. So betrachtet Alexander Wheelock Thayer es als einen «der schönsten Sätze, die [Beethoven] geschrieben hat, und nach Paul Bekker gebührt ihm «eine hervorragende Stellung unter den schönsten Adagio-Gesängen Beethovens». Zu dem aufwühlenden ersten Satz steht es im denkbar wirksamsten Kontrast. Das erste Thema stellt sich mit einer filigranen, durch Sechzehntelpausen bewirkten Auf- und Abwärtsbewegung vor, der es – auf Grund des sonoren, weitgehend fünfstimmigen Satzes bei aller Zartheit nicht an Zielstrebigkeit fehlt. Es führt zu einem dreimaligen, prominent von der Violine ausgeführten Aufschwung über mehr als zwei Oktaven, woraufhin sich die drei Instrumente zur Gestaltung des Seitensatzes anschicken. Diesen gestaltet Beethoven als einen ohrenfälligen Kanon zwischen Violine und Viola, und er bereitet seinen Hörern das Vergnügen, diesen Kanon in der Reprise – diesmal zwischen Geige und Cello – nochmals erklingen zu lassen. In der Coda erinnert die Bratsche abermals an das Hauptthema – jetzt nach F-Dur gewendet –, und der Satz klingt leise in C-Dur aus, nicht ohne dass der Komponist mit zwei dissonanten Sforzato-Akzenten im dritt- und vorletzten Takt daran erinnert, dass der Schmerz auch in Zeiten von Ruhe und Frieden seinen Platz beansprucht.

Das Scherzo. Allegro molto vivace knüpft nicht nur mit seiner Grundtonart c-Moll und seinem 6/8el-Takt, sondern auch mit dem Ausdruck von gepresster Spannung, die kaum je eine Auflösung findet, an den ersten Satz an.

Atemlos durchquert zunächst die Geige, später sekundiert von Bratsche und Cello, mit einer prägenden Achtel-Sechzehntel-Figur eine bizarre Klanglandschaft, die von jähren Aufschwüngen, Absprüngen, Synkopierungen und von Sforzati geprägt ist, die die betroffenen Klänge nahezu zum Explodieren bringen. Ein wenig Wärme bringt das Trio mit seinen sanglichen Oktav-Gängen im ersten und seiner Posthornmelodik im zweiten Teil. Doch die Reprise spielt – wie sollte es anders sein – den Grundton des Scherzos wieder in den Vordergrund und die Coda baut mit ihren exzessiven Wiederholungen der themenbestimmenden Achtel-Sechzehntel-Figur und dem im Pianissimo hingehauchten Schlussklängen auf unisonem C eine stimmige Brücke zum Finale.

Dieses steht gleichfalls in c-Moll, womit es die vier Sätze des Trios, die alle auf C basieren, zu einer tonalen Einheit verschweisst. In Presto und Piano schießt die Violine in unruhigen Triolen zwei Oktaven in die Tiefe, aufgefangen von einem gleichsam um Beruhigung bemühten, rhythmisch ebenmäßigem Nachsatz in C-Dur. Davon unbeeindruckt wiederholt die Geige ihre Talfahrt, in ihrem zweitem Teil bestätigt durch eine Unisono-Wiederholung dieses Verlaufs in allen Instrumenten. In weiten Bögen schwingt sich die Violine anschließend in Sekundläufen auf- und abwärts, um gleich darauf in markanter Gegensätzlichkeit einen gemütvollen, wiederum um Ausgleich bestrebten Seitensatz anzustimmen. Aber schnell ändert sich der Duktus, indem der Satz zurückkehrt zu der triolenträchtigen, unruhig-nervösen Stimmung des ersten Themas. In der Durchführung wird das Spiel mit den Gegensätzen weitergespielt: Ein neues, gesangliches Motiv in Des-Dur tritt auf und wird in schönen Legato-Bögen ausgespielt, aber auch dieser Friede ist von nur kurzer Dauer. In ungestümem Fortissimo drängen sich wieder die rastlosen Triolen an die Front und beherrschen das Feld bis zum Eintritt der Reprise.

Das Spiel mit Gegensätzen – nicht nur Beethovens Wiener Publikum musste sich daran gewöhnen, sondern auch mancher Kenner und Köhner. So riet Haydn Beethoven davon ab, das c-Moll-Klaviertrio op. 1 zu publizieren, weil er meinte, es würde vom Publikum nicht verstanden werden. Und der böhmische Komponist Wenzel J. Tomaschek, der 1796 in Prag gehört hatte, wie Beethoven über das Thema «Ah vous dirai-je Maman» improvisierte, schrieb später darüber: «Ich bewunderte zwar sein kräftiges und glänzendes Spiel, doch entgingen mir nicht seine öfteren kühnen Absprünge von einem Motiv zum anderen, wodurch dann die organische Verbindung, eine allmähliche Ideenentwicklung aufgehoben wird. [...] Das Sonderbare und Originelle schien ihm bei der Komposition die Hauptsache zu sein». Demgegenüber erwies sich das Urteil des Wiener Komponisten Johann B. Schenk als die eigentliche Stimme



LIZA KEROB violin

der Zukunft. In seinen Lebenserinnerungen berichtet er, wie er Beethoven beim Phantasieren zuhörte: «Nach einigen Anklängen und gleichsam hingeworfenen Figuren, die er unbedeutend so dahingleiten ließ: entschleierte der selbstschaffende Genius so nach und nach sein tiefempfundenes Seelengemälde. [...] Während er sich ganz seiner Einbildungskraft dahingegeben, verlieb er allgemach den Zauber seiner Klänge und mit dem Feuer der Jugend, trat er kühn (um heftige Leidenschaften auszudrücken) in weit entfernte Tonleitern. [...] Nun begann er unter mancherlei Wendungen, mittelst gefälliger Modulationen, bis zur himmlischen Melodie hinzugleiten, jenen hohen Idealen, die man oft in seinen Werken vorfindet. Nachdem der Künstler seine Virtuosität so meisterhaft beurkundet: verändert er die süßen Klänge in traurig wehmütige, sodann in zärtlich rührende Affecte, dieselben wieder in freudige bis zur scherzenden Tändelei. Jeder dieser Figuren gab er einen bestimmten Charakter, und sie trugen das Gepräge leidenschaftlicher Empfindung, in denen er das Eigene selbstempfundene rein aussprach. [...] In der Ausführung dieser Phantasie herrschte die größte Richtigkeit; es war ein heller Tag, ein volles Licht.»

Dagmar Hoffmann-Axthelm

16

After our first two recordings for ARS Produktion, where we explored the rare gems of the string trio repertoire, we're now circling back to Beethoven's works, which have been a central part of our musical journey from the very beginning.

The three Op. 9 trios we're talking about were, according to himself, Beethoven's crowning achievements during their time of creation. What's truly remarkable is that he had already composed several timeless masterpieces at his young age. The first trio is grand and symphonic in its scope, the second is more intimate and playful, and the third embodies the dramatic and powerful Beethoven that we associate with his beloved key of C minor. These three works shine with extraordinary virtuosity and striking contrasts, continuing our exploration of themes from our previous albums (De l'Ombre à la Lumière and Paris-Moscow), even though they all come from a single composer.

Get ready to immerse yourself in Beethoven's captivating musical world and uncover the depth and richness of these compositions. We're thrilled to share these musical treasures with you!

LUDWIG VAN BEETHOVEN, OP. 9

“Dear Beethoven! You are now travelling to Vienna to fulfil the wishes you have so long been denied. Mozart's genius is still in mourning, lamenting the death of its protégé. It found refuge, but no occupation, with the indefatigable Haydn; through him, it wishes once more to be united with another. Through tireless application, you will receive: Mozart's spirit from the hands of Haydn.” Beethoven's Bonn patron, Count Ferdinand von Waldstein, inscribed this adieu in the 22-year-old artist's album in the autumn of 1792. Beethoven had been awarded a scholarship by Maximilian Franz, the Elector and Archbishop of Cologne, and was about to set out for Vienna to study composition with Joseph Haydn. As Count Waldstein's admiring farewell testifies, Bonn's music lovers were well aware that they were parting with a young genius. Beethoven had been instructed in music by his father, a singer, from an early age, and by the time he was eleven, the renowned Bonn composer and court organist Christian Gottlob Neefe had taken him under his wing. Neefe had studied with the Leipzig Bach connoisseur Adam Hiller, who later became the cantor of St. Thomas's Church, and it was through Neefe that the young Beethoven became acquainted with the works of Johann Sebastian and Carl Philipp Emanuel Bach almost at first hand, as well as with the compositions of Haydn and Mozart. Above all, however, it was under Neefe that Beethoven became a brilliant pianist. His teacher praised him effusively: “Louis van Betthoven plays the piano most admirably and powerfully, is an excellent sight reader, and to put it in a nutshell: he plays most of the Well-Tempered Clavier by Sebastian Bach.” Neefe was also responsible for the publication of his student's early compositions, which appeared in print from 1783 onwards. In that year, Beethoven was appointed to the salaried position of second court organist alongside Neefe, and became involved in court musical life, which included church and chamber music as well as operas and singspiels, as a continuo player, organist and viola player.

Beethoven thus embarked on his journey to Vienna on 2 November 1792 as a superbly trained musician held in high esteem by his peers. But it was precisely as a musician that he was regarded, not as a composer – and that was not about to change in Vienna, at least not at first. His lessons with the famous Haydn proved a disappointment. The elderly gentleman instructed his young student in the “Strict Style” (Strenger Satz) of Johann Joseph Fuchs, but aroused Beethoven's dissatisfaction by failing to spot mistakes or not correcting them thoroughly enough. Beethoven later told his assistant Ferdinand Ries that he had “taken some lessons with Haydn, but never learned anything from him”. In return, Haydn, who obviously had trouble dealing with Beethoven's headstrong temperament, referred to

17

him as the “Grand Mogul”. Beethoven's desire to learn the Gradus ad Parnassum was nevertheless genuine, and so, behind Haydn's back, he took lessons with the well-known counterpoint expert and cathedral Kapellmeister Johann Georg Albrechtsberger, until he tired of “creating musical skeletons”.

In the meantime, the houses of the aristocracy had opened their doors to Beethoven. Vienna's musical life – performances of opera, oratorio, chamber and solo music – was essentially run by and for the nobility. One of these noble families – Count Carl Lichnowsky and his Countess Maria Christiane – had had the young Beethoven brought to their attention by their Bonn relative Count Waldstein, and the couple immediately began to shower the young genius with material, emotional and artistic support. Having spent his first two years in Vienna renting modest lodgings in the Alservorstadt district from the book printer Strauß, in 1794 Beethoven moved into the Palais Lichnowsky, where he was offered free bed and board. He particularly enjoyed the loving care the Countess lavished upon him. “She would have liked to put a bell jar over me,” he later recalled, “so that no unworthy person could touch me.” These aristocratic surroundings left their mark. As is well known, Beethoven could hardly be called handsome; in the words of an upper-class music lover, he was “small and homely, with an ugly red face full of pockmarks. His hair was very dark. His suit was extremely common-looking and possessed none of the elegance usual in our circles. He spoke in a strong dialect and with a somewhat common manner of expression; indeed, his entire manner and demeanour expressed a coarse nature.” Beethoven was aware of these shortcomings, and in some respects made an effort to fit in with his aristocratic hosts. He upgraded his wardrobe, seems to have purchased a wig, attended dances, entertained thoughts of marriage, and began riding around Vienna on his own horse. However, these changes do not seem to have been very profound. He forgot about the horse and was only reminded of its existence one day by the arrival of a large grain bill. His marriage to the singer Magdalena Willmann, whose acquaintance he had made in Bonn, did not take place because – as the story goes – she thought that “he was so ugly, and half mad.” And the Countess's well-meaning attempts to educate him, according to which he was to “be home every day by half past four, [...] dress better, take care of his beard, etc.”, were met with the ejaculation “I can't stand it!”. In the end, Beethoven moved into a rented apartment in 1796.

In addition to the Countess's material and emotional support, the Count vigorously promoted Beethoven as an artist. Lichnowsky was a great music lover and was himself a good pianist of the Mozart school. He recognized

Beethoven's mastery of the piano at once and subsequently ensured that his protégé was invited both to his own matinéés and soirées and to those of other music-loving aristocratic families – for example to the concerts of Beethoven's later patrons, the Princes Lobkowitz and Kinsky, or to the music events of the Bach and Handel enthusiast Gottfried van Swieten. It was not long before Beethoven had become Vienna's most sought-after and popular music star.

Amid this bustling concert activity, Count Lichnowsky did not forget Beethoven's ambitions as a composer. Lichnowsky had his own string quartet led by the teenage Ignaz Schuppanzigh, who would later become known as a famous violin virtuoso. This quartet gave matinées every Friday at the Palais Lichnowsky; Beethoven regularly attended these events and sometimes took part himself on the piano or viola. He thus had an invaluable opportunity to get to know the three most important string instruments “from the inside out”, as it were. And although he had already been taught the violin as a child, he took lessons on it with Schuppanzigh (three times a week, it seems) to align his compositions with the prevailing musical standards. However, he often flouted these standards for the sake of musical effect, leading to incidents such as the following: when Schuppanzigh complained about what he considered an unplayable passage, Beethoven gave the supremely conceited reply: “Does he believe that I think of his wretched violin when the spirit speaks to me?” Schuppanzigh, who was said to have a “fine wit”, does not seem to have been bothered overmuch by this rudeness. In the violinist, Beethoven found an artist who would understand and support him both as a person and as a musician throughout his life, and to whom in return he entrusted, whenever possible, the premieres of his later string quartets.

However, it was not the string quartets that established the creative partnership between composer and lead violinist. Their first collaboration was the premiere of Beethoven's Op. 1, the three piano trios dedicated to Count Lichnowsky, at a soirée that was attended by Haydn among others and attracted a lot of attention. These trios were published by Artaria in 1795 with the Count's financial backing, marking an important step in Beethoven's ascent of Vienna's musical Parnassus. Beethoven's works added an entirely new dimension to the genre. Whereas Haydn's and Mozart's trios had seen the cello more as an ornamental accessory reinforcing the bass line in the piano, Beethoven gave the instrument a much more independent role that actively shaped the music. To paraphrase a well-known quote by Goethe, one could say: “One hears three reasonable people talking to one another; one feels one can gain from listening to their conversation and acquaint oneself with the instruments' particular traits.” Beethoven's pride

in this substantial innovation is reflected in the fact that he chose to make these trios his Opus 1, although he had already composed around fifty works in a variety of genres – vocal, orchestral, organ, piano and chamber music – and quite a number of these had already been published.

Before Beethoven turned to the string quartet, one of the genres in which he was most prolific, in his Opus 18, he dedicated a total of five works to the string trio: the six-movement Trio for Violin, Viola and Violoncello in E-flat Major, Op. 3; the Serenade in D Major, Op. 8 with its assortment of movements; and his most significant work in this genre, the Three String Trios, Op. 9. It is not known when precisely he wrote any of these works. However, they must all have been composed before 1798, since the printed first edition of Op. 9 was published by Johann Traeg in Vienna in July 1798, and on 23 December of the same year, Beethoven confirmed to the publisher that he had taken delivery of “Two hundred and twenty-five guilders, the correct receipt of which in cash from Mr. Johann Traeg, art and music dealer in Vienna, for the [...] 3 Trios à Violino Viola e Vllz° op. 9. composed by myself I hereby acknowledge.” 225 guilders were not a bad fee – at that time, a grand piano could be purchased for about that amount.

20 Beethoven dedicated his Op. 9 to Count Johann Georg von Browne-Camus, a Russian colonel with Irish roots who was a Russian ambassador to the Habsburg court and one of the music lovers in whose houses Beethoven gave his acclaimed performances. A dedication by Vienna's leading pianist increased the prestige of aristocratic friends of the arts, and they usually acknowledged the compliment with generous gifts of money. Incidentally, the dedication of Op. 9 says more about the composer himself than about the dedicatee: “Monsieur! L'auteur, vivement pénétré de Votre munificence aussi délicate que libérale, se réjouit, de pouvoir le dire au monde en Vous dédiant cette oeuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection Connoisseur dépendaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux, l'auteur aurait la satisfaction tant désiré, de présenter au premier Mécène de sa Muse, la meilleure des ses oeuvres.” (“My Lord! The author, filled with the liveliest of emotions by your munificence, which is as thoughtful as it is generous, is delighted to be able to tell the world of this quality by dedicating these works to you. If the works of art to which you do the honour of your sagacious patronage depended less on the genius of inspiration than on the good will to do one's best, then the author would have the much-desired satisfaction of presenting the best of his works to the first patron of his muse.”). While Beethoven uses flowery language and vapid clichés to praise the Count as a generous connoisseur of music, he makes it clear – without any verbal frills – that his Opus 9 is the best thing he has written to date.

TRIO I, G MAJOR

Unlike Op. 3 and Op. 8, the other two works for string trio, the three trios of Op. 9 are in four movements, and most of these movements follow sonata form with an exposition, development, recapitulation and coda. These formal aspects in and of themselves signal that Op. 9, unlike the earlier string trios, should be understood not as light music for mere entertainment but as sophisticated “serious music”. This claim is already audible in the first bars of Trio I, G major, Adagio – Allegro con brio. The movement begins with a powerful fortissimo unisono of all three instruments, moving forward in a solemn adagio, immediately expressing Beethoven's compositional maxim that all three parts are fundamentally equal. This fortissimo opening is then followed by one of those contrasts that are so typical of Beethoven: the violin plays a series of semiquaver figures in pianissimo, leading to a first cadenza that opens out into a delicate polyphonic exchange between the three instruments. This quiet searching is interrupted only briefly by a quotation of the opening unisono passage, finally arriving at a transition that is both artful and poignant: the main theme of the Allegro con brio, performed alla breve, sets in with three gracefully descending groups of three quavers each, responding to the questing rising line that concludes the introduction. Very soon, however, this idyll comes to an abrupt end – the violin shoots upwards in a statement that spans two octaves, followed by a row of mighty fortissimo chords played by all three instruments. This passage is then repeated with the cello taking the lead. It is only now – again in the cello – that we hear the answering statement, a march-like tune taken over by the violin, which expands it with staccato-legato and fortissimo-pianissimo contrasts, leading to the second theme. Here, another surprise awaits us: the essentially polyphonic main theme in G major is answered with a homophonic second theme in B minor, which begins in pianissimo and takes up the cautiously questing and tender expression already encountered in the introduction. And indeed, in the bridge to the recapitulation, a motif from the introduction appears in the dialogue between violin and cello – earlier, it had featured as a brief exchange between viola and cello. The coda, for its part, indulges in a certain modulatory ambivalence, but then brings the movement, so rich in contrasts, to a close with a compelling stretta in pure G major.

21 While in the first movement variety and contrast were Beethoven's means of choice, in the Adagio homogeneity prevails. The movement begins with the sweet and wistful triplet-based main theme in E major, presented by the violin and then repeated by the viola and cello. An imitative dialogue between violin and viola leads to the second theme. This section is dominated by the sweeping lines of the violin, but the viola and cello keep the three-

way conversation going with their one-bar responses. This interplay leads to a surprisingly early recapitulation, which – equally surprisingly – is followed by a kind of development in which the harmonies become denser and more chromatic. The movement concludes with a lyrical coda in a soft pianissimo.

With its three-quaver upbeat, the opening of the Scherzo is reminiscent of the three-quaver figures in the Allegro con brio. This upbeat is the “hallmark” of the Scherzo movement; rising stepwise up the scale, it creates a sense of buoyant serenity, a counterpart in turn to the dreamy Adagio. In the Trio, Beethoven creates additional variety by not repeating the second part of the Trio and not prescribing an exact da capo; instead, he concludes the movement with a written-out variant of the first part of the Scherzo.

The Finale begins with a rapid perpetuum mobile presto dominated by continuous quavers that are distributed across all three instruments, although the violin also intones a sweet and songlike motif. This intricate filigree of quavers is followed by another strongly contrasting second theme – a lilting melody rising and falling in longer, calmer note values, played legato by violin and viola in unison. This lull is only short-lived. After a repetition, the two eight-bar periods are succeeded by the breathless staccato quavers, which finally end the exposition and lead almost imperceptibly into the development. In this section, the songlike motif of the exposition moves through all three instrumental parts. This is followed by a mysterious pianissimo section dominated by groups of falling thirds and syncopated rhythms, becoming denser as it draws closer to the recapitulation, which rekindles the boisterous mood of the exposition. This Presto is full of musical fireworks and displays a stunning range of ideas. The great Beethoven biographer Paul Bekker wrote at the beginning of the last century that “only the musician who was to write the finales of the Seventh and Eighth Symphonies could have succeeded in creating a finale so ingenious and so richly varied in form.”

TRIO II, D MAJOR

The second trio begins with a four-part harmony (thanks to the double stops in the viola part) in an intimate pianissimo, which the solo violin then rounds off to create a pleasant eight-bar motif. This period is repeated a note higher and leads into a little demisemiquaver figure with a descending turn that is at first played insistently by the violin, but then comes to shape the entire movement, sometimes appearing in one alone of the three instrumental

parts, sometimes also in the intricate interplay of the viola and cello. This lays the ground for the second theme in the dominant key of A major – a poignant melody characterized by falling fifths, played by violin and viola in parallel thirds. The cello's sustained pitches underpin this idyllic duet. In the development, the main and the second theme shift from major to minor, allowing a touch of melancholy to creep into the movement's formerly cheerful mood. Finally, the first two bars of the main theme's little violin solo reappear in the violin part and the cello completes the motif, marking the beginning of the recapitulation.

Like the Adagio of the G major trio, the Andante quasi Allegretto in D minor uses a three-part form – an exposition, a second part that is neither a development nor a recapitulation, and an extended coda. And like the Allegretto opening movement, this movement, too, begins in four-part harmony, initially creating the impression of a quartet setting. Even though the theme is tentative, with a series of staccato quavers and quaver rests, the double stops in the viola create a rich, finely textured sound. This theme evolves into a lyrical melody in the violin, accompanied somewhat in the manner of a serenade by the pizzicato cello. For a brief episode, the roles are reversed – the cello takes the melodic lead, the violin the pizzicato – after which all three instruments bring this first section to a close. As in the Adagio of the G major trio, the main theme reappears surprisingly quickly, but once again this does not turn into a classic recapitulation. Rather, Beethoven weaves elements of the main quaver theme and its lyrical development together into an achingly beautiful passage. The coda then rises to a brief fortissimo climax but quickly subsides once more, and the movement ends in a restrained pianissimo in D minor.

The Minuet, back in D major, brings an injection of fresh momentum as the violin intrepidly leaps up a fifth, embellishing this move with a striking appoggiatura. The movement's second part contains various chromatic shifts that make it seem somewhat more obscure, but it soon returns to the safe harbour of the main key. The trio with its upbeat staccato crotchets in descending fifths and sixths is a particular gem. Once the violin has presented this motif in a small solo, the cello takes over the theme, while the violin and viola weave an accompanying backdrop from a sustained D major chord – a musical tapestry full of delicate, mischievous charm. Beethoven then has another surprise in store: the second trio section, “calando” (slackening), ends in the dominant, although this is of course immediately resolved in the basic D major triad at the beginning of the da capo.

The theme of the final rondo is entrusted to the cello. In a pure and radiant D major, it exudes a blissful contentment that is only slightly disrupted by the viola's insistent syncopated accompaniment. The theme appears in full three times in total; the third ritornello is a verbatim repetition of the first ritornello, and the third episode an almost verbatim repetition – merely transposed down a second – of the first episode. The final section places such emphasis on the opening part of the theme – now played by the violin and viola – that one could be forgiven for thinking this a fourth ritornello. But Beethoven allows us only a brief moment of recognition, and immediately thereafter the strings come together in a compelling concluding statement.

TRIO III, C MINOR

The C minor trio is considered the most significant of the three works that make up Op. 9, and it is certainly the most exciting. The first movement, *Allegro con spirito*, begins with a downward sequence of seconds, c-b-a flat-g, played by the three instruments in unison, at once striking and disconcerting. Although the motif begins piano, appearing as if from nowhere, the sound soon becomes more solid. In answer, we hear a melodic line that surges up to the double octave and – ebbing once more – leads to a repetition of the unisono passage. This repetition in turn flows into a passage of even greater intensity and is concluded almost brutally by three fortissimo chords, followed by a general rest. Such intense drama concentrated into a mere 20 bars! This is followed – the contrast could not be greater – by a delicate second motif in E-flat major, played first by the violin, then by the viola and finally by the cello, with the other instruments providing a playful counterpoint. However, this calm interlude is short-lived. The violin introduces a second theme that ascends stepwise and is imitated first by the viola and then by the cello, only to dissolve a short time later into an eerie set of chords that brings the movement to a virtual standstill. The development begins with the four-note sequence of the main theme in a martial *sforzato* and continues even more dramatically than the exposition, heightening, to quote Paul Bekker, “the sombre vitality of the picture [Beethoven paints]” with “agitated staccato motifs, incisive *sforzati*, percussive chords that break off abruptly [...]”. In a flowing transition, this picture changes as the viola and cello – accompanied by the violin's rippling semiquavers – play the main motif c-b-a flat-g in unison, indicating the beginning of the recapitulation. The familiar four-note motif returns in the coda, now played vigorously fortissimo by all instruments in unison and modulated to D-flat minor, but this is a last outburst. Plaintive downward-moving chromatic passages leave no doubt that Beethoven is not pointing the way “from battle to victory”, but is inviting his listeners to trace the dark, shadowy parts of their own souls in his “sombre picture”.

The *Adagio con espressione* in C major is considered a high point of Beethoven's chamber music oeuvre. Thus Alexander Wheelock Thayer considers it “one of the most beautiful movements [Beethoven] ever penned”, and according to Paul Bekker, it deserves to take “pride of place among Beethoven's most beautiful *adagio* melodies.” It creates a compelling contrast to the turbulent first movement. The first theme consists of a graceful upward and downward line interspersed with semiquaver rests, which for all its delicacy still has a clear sense of direction, thanks to the sonorous, largely five-part harmony. This leads to a striking scale ascending more than two octaves, played three times by the violin, after which the three instruments turn to the second subject and the second part of the exposition. Beethoven composes this section as a catchy canon played by the violin and viola that – to his listeners' delight – reappears in the recapitulation, this time played by the violin and cello. In the coda, the viola once again recalls the main theme – now modulated to F major – and the movement fades out quietly in C major, albeit not without the composer adding two dissonant *sforzato* accents in the third and second last bars, reminding us that pain remains present even in times of peace and quiet.

The *Scherzo. Allegro molto vivace* picks up where the first movement left off; not only does it have the same main key of C minor and the same 6/8 time, but it also conveys a similar sense of tightly coiled tension. With a striking quaver-semiquaver motif, the violin – later seconded by the viola and cello – breathlessly traverses a bizarre soundscape characterized by abrupt surges, downward leaps, syncopations and *sforzati* that are veritable explosions of sound. The trio adds some warmth with the lyrical octave passages of its first and the post-horn melodies of its second part. But the recapitulation – how could it be otherwise? – brings the basic tone of the *Scherzo* back to the fore, and the coda, with its insistent repetitions of the prominent quaver-semiquaver motif and final notes in a whispered *pianissimo* on a unisono C, builds a bridge to the *Finale*.

The *Finale* is likewise in C minor, thus melding the trio's four movements, all of which are based on C, into a tonal unity. Played *presto* and in piano, the violin's restless triplets plummet two octaves, countered by the even rhythm of the answering statement in C major. Unimpressed by this effort to establish calm, the violin repeats its descending line, the second part of which is confirmed by the other instruments joining in unisono. The violin then soars up and down the scale, only to embark upon a tender theme that once again seeks to create a sense of balance. But the manner of expression quickly changes once more as the movement returns to the triplet-based, nervous

mood of the first theme. The development continues to play with these contrasts: a new, lyrical motif in D flat major emerges, with the instruments luxuriating in beautiful legato lines – but this peace, too, is of only brief duration. In an impetuous fortissimo, the restless triplets again push their way to the fore, where they remain until the recapitulation sets in.

Playing with contrasts – it was not just Beethoven's Viennese audience, but many connoisseurs and experts, too, who took some time to become accustomed to this. Haydn, for example, advised Beethoven against publishing his C minor Piano Trio Op. 1 because he thought the public would not understand it. And the Bohemian composer Vaclav J. Tomaschek, who had heard Beethoven improvise on the theme "Ah vous dirai-je Maman" in Prague in 1796, later wrote of the experience: "I admired his powerful and brilliant playing, but I could not fail to miss his frequent daring leaps from one motif to another, which wiped out the organic connection, the gradual development of ideas [...] For him, the peculiar and original seemed to be the main point of composing". But it was the Viennese composer Johann B. Schenk who proved to be the real voice of the future. In his memoirs, he recounts how he listened to Beethoven improvise a fantasia: "After tossing out a few first notes and figures, which he let drift along as if they were inconsequential, the self-creating genius little by little unveiled the deeply felt portrait of his soul [...] Given over completely to his imagination, he gradually shifted away from the magic of his sounds and, with youthful ardour, boldly (in order to express fierce passion) moved into distant keys [...] Now, with various twists and turns, by means of pleasing modulations, he began to glide up to a heavenly melody, to those high ideals that one often finds in his works. After the artist had demonstrated his virtuosity in this masterly manner, he changed the sweet sounds into sad, wistful ones, then into tender, poignant emotions, and these in turn into joy and playful jest. To each of these figures he gave a particular character, and they each bore the stamp of the passionate emotion in which he gave pure expression to his inmost self, to that which he himself was feeling [...] This fantasia was executed with consummate perfection; it was a bright day, a full light."

Dagmar Hoffmann-Axthelm (D) – Margaret Hiley (E)



FEDERICO HOOD viola

Après nos deux premiers enregistrements pour ARS Produktion dédiés aux perles rares du répertoire pour trio à cordes, nous revenons maintenant aux œuvres de Beethoven qui occupent une place centrale dans notre répertoire depuis le début de notre carrière.

Les trois trios op. 9 dont il est question ici étaient considérés par Beethoven lui-même comme ses compositions les plus abouties à l'époque de leur création. C'est d'autant plus remarquable lorsque l'on sait qu'il avait déjà signé plusieurs chefs-d'œuvre qui ont résisté à l'épreuve du temps. Le premier trio est symphonique et large dans sa conception, le deuxième plutôt intime et enjoué, alors que le troisième incarne le Beethoven dramatique et puissant qu'on reconnaît si bien dans sa tonalité fétiche de do mineur. Ces trois œuvres se distinguent par leur virtuosité exceptionnelle et leurs contrastes saisissants, s'inscrivant ainsi dans la continuité de nos thématiques précédentes (De l'Ombre à la Lumière et Paris-Moscou), malgré le fait qu'il ne s'agit que d'un seul compositeur.

Préparez-vous à être transportés dans l'univers musical intense de Beethoven et à découvrir toute la richesse de ces compositions. Nous sommes impatients de partager ces merveilles avec vous !

28

LUDWIG VAN BEETHOVEN. OP. 9

« Cher Beethoven ! Vous allez maintenant à Vienne pour réaliser un souhait exprimé depuis longtemps. Le génie de Mozart est toujours en deuil et pleure la mort de son élève. Il a trouvé un refuge mais non une occupation en l'inépuisable Haydn ; par lui, il souhaite encore une fois s'unir avec un autre. Par une application incessante, recevez l'esprit de Mozart des mains de Haydn. » Avec cette inscription dans l'album de Beethoven, à l'automne 1792, son protecteur, le comte Ferdinand von Waldstein, faisait ses adieux au jeune artiste de 22 ans. Doté d'une bourse octroyée par le prince-électeur Maximilian Franz, Beethoven était sur le point de partir pour Vienne afin d'étudier la composition avec Joseph Haydn. Les mélomanes de Bonn, comme en témoigne l'adieu empreint de respect du comte Waldstein, étaient tout à fait conscients de devoir se séparer d'un jeune génie. Beethoven avait commencé très tôt son éducation musicale auprès de son père musicien et chanteur. À 11 ans, Christian Gottlob Neefe, célèbre compositeur et organiste de la cour, l'avait pris sous son aile. Neefe avait étudié à Leipzig sous la direction de Adam Hiller, grand connaisseur de Bach et cantor de l'église Saint-Thomas. Auprès de Neefe, le jeune

Beethoven apprit à connaître (de première main, pour ainsi dire) les œuvres de Bach et de son fils Carl Philipp Emanuel, ainsi que les compositions de Haydn et Mozart. Mais surtout, sous la houlette de Neefe, il devint un brillant pianiste. Son professeur ne tarissait pas d'éloges : « Louis van Bethhoven (sic) joue très bien du piano et avec vigueur, déchiffre parfaitement, en un mot : il joue principalement le Clavier bien tempéré de Sebastian Bach. » C'est également Neefe qui s'occupa de la publication des premières compositions de son élève, parues dès 1783. En 1783, Beethoven obtint le poste rémunéré de second organiste de la cour, aux côtés de Neefe. En qualité de continuiste, organiste et altiste, il participait par ailleurs à la vie musicale de la cour dont le répertoire englobait la musique sacrée, la musique de chambre, l'opéra et le Singspiel.

C'est donc un musicien parfaitement formé et hautement apprécié de ses contemporains qui partit pour Vienne le 2 novembre 1792. Mais un musicien, justement, et non un compositeur. Dans un premier temps, rien ne devait changer à Vienne. L'enseignement du célèbre Haydn se révéla décevant. Le grand aîné formait son jeune élève au contrepoint rigoureux dans la lignée de Johann Jacob Fuchs mais suscitait le mécontentement de son disciple, notamment parce que des erreurs lui échappaient ou qu'il ne les corrigeait pas de manière suffisamment approfondie. Beethoven dirait plus tard à son assistant Ferdinand Ries qu'il avait effectivement « pris quelques cours avec Haydn, mais jamais rien appris de lui. » En retour, Haydn, qui avait manifestement du mal à supporter le caractère fantasque de Beethoven, lui avait conféré le titre honorifique de « grand Mogol ». Beethoven souhaitait néanmoins étudier sérieusement le Gradus ad Parnassum et (à l'insu de Haydn) suivit longtemps les cours de Johann Georg Albrechtsberger, maître de chapelle de la cathédrale et grand-maître du contrepoint, jusqu'à ce qu'il se lasse de « fabriquer des squelettes de musique ».

Entre-temps, l'aristocratie lui avait ouvert ses portes. Lieux de représentations d'opéras, d'oratorios, de concerts de musique de chambre et de récitals, les salons de la haute société dynamisaient la vie musicale viennoise, essentiellement gérée par et pour la noblesse. Informés par le comte Waldstein, leur parent de Bonn, le comte Carl et la comtesse Maria Christiane Lichnowsky s'intéressèrent au jeune Beethoven, apportant aussitôt un soutien matériel, émotionnel et artistique des plus généreux au jeune génie. En 1794, après avoir vécu deux ans dans de modestes conditions chez l'imprimeur Strauß, dans le quartier d'Alsenvorstadt, Beethoven fut invité à résider au Palais Lichnowsky. Il y trouva le gîte et le couvert et surtout l'affectueuse sollicitude de la comtesse. « Elle aurait

29

voulu faire élever une cloche de verre autour de moi », se souvenait-il plus tard, « afin qu'aucune personne indigne ne me touche. » Cette ambiance princière ne serait pas sans conséquence. C'est un fait connu que Beethoven n'était pas bel homme. Une aristocrate mélomane en fit la description suivante : « petit et insignifiant, le visage ingrat et rouge, marqué par la petite vérole. Ses cheveux étaient noirs. Son costume, très ordinaire et sans ce souci de recherche, habituel [...] dans nos cercles. Par ailleurs, il parlait beaucoup en dialecte et s'exprimait de manière ordinaire ; de même, tout son être [...] manifestait une absence de savoir-vivre dans toute sa conduite et son comportement. » Conscient de ses lacunes, Beethoven s'efforça dans une certaine mesure de s'adapter aux us et coutumes de ses hôtes aristocratiques. Il améliora sa garde-robe, acheta même une perruque, semble-t-il, fréquenta les bals, envisagea de se marier et se mit à circuler en ville sur son propre cheval. Toutefois, ces efforts furent de courte durée. Il oublia jusqu'à l'existence du cheval et ne s'en souvint qu'à la présentation d'une facture de fourrage assez élevée. Le mariage avec la chanteuse Magdalena Willmann, qu'il connaissait depuis ses années à Bonn, n'eut pas lieu car celle-ci (selon la légende) le trouvait « très laid et à moitié fou ». Quant aux bienveillantes tentatives de la comtesse pour lui inculquer de bonnes manières, afin qu'il « soit revenu tous les jours à trois heures et demie, [...], s'habille mieux, se rase etc. », il les abandonna avec ce cri du cœur : « Je ne peux le supporter ! ». En 1796, il déménagea et loua un logement.

Parallèlement au soutien matériel et affectif de la comtesse, Beethoven bénéficiait du parrainage artistique considérable du comte Lichnowsky. Grand mélomane et bon pianiste de l'école de Mozart, le prince avait immédiatement reconnu la maîtrise instrumentale de Beethoven et veilla activement par la suite à ce que son protégé soit invité à ses propres matinées et soirées ainsi qu'à celles des autres familles aristocratiques mélomanes, comme les princes Lobkowitz et Kinsky, futurs mécènes du compositeur, ou aux manifestations musicales de Gottfried van Swieten, grand amateur de Bach et de Haendel. En peu de temps, Beethoven devint le musicien le plus demandé et le plus populaire de Vienne.

Parallèlement à toute cette effervescence de concerts, le prince Lichnowsky n'oubliait pas de soutenir les ambitions de compositeur de Beethoven. L'aristocrate disposait de son propre quatuor à cordes, dont le premier violon, alors à peine âgé de vingt ans et pas encore célèbre, n'était autre qu'Ignaz Schuppanzigh. Tous les vendredis, Lichnowsky organisait dans sa résidence une matinée pour ce quatuor. Beethoven assistait régulièrement à ces concerts aux-

quels il participait également en qualité de pianiste ou d'altiste, selon le cas. Il avait donc l'occasion inestimable pour un jeune compositeur d'apprendre à connaître de l'intérieur, pour ainsi dire, les trois instruments à cordes les plus importants. Il avait appris le violon dans son enfance mais prit des cours avec Schuppanzigh trois fois par semaine, semble-t-il, afin que ses compositions répondent aux normes violonistiques du temps. Il faisait souvent fi de ces normes au profit de l'effet musical, suscitant des frictions avec le violoniste. Se plaignant d'un passage injouable selon lui, Schuppanzigh s'attira cette réponse d'une suffisance inégalée : « Pensez-vous que je songe à votre misérable violon quand l'Esprit me parle ? » Apparemment, la rudesse de Beethoven ne troublait pas Schuppanzigh, auquel on prête une « sensibilité raffinée, pleine d'esprit ». Le compositeur trouvait en lui un artiste qui devait le comprendre et le soutenir humainement et musicalement toute sa vie, et auquel, en retour et autant que possible, il confierait les prochaines créations de ses quatuors ultérieurs.

Pour autant, les quatuors à cordes ne sont pas à l'origine de la collaboration créative entre le compositeur et le violoniste. Le déclencheur fut la création de l'op. 1 de Beethoven – trois trios avec piano dédiés au prince Lichnowsky – lors d'une soirée musicale très remarquée, à laquelle assistait Haydn. Le prince finança la publication de ces trios, et leur parution chez Artaria en 1795 marqua pour le compositeur une étape importante dans l'ascension du Parnasse musical viennois dont il serait bientôt le futur maître. L'œuvre de Beethoven donnait à ce genre musical une nouvelle dimension. Dans les trios de Haydn et même Mozart, le violoncelle était plutôt un accessoire décoratif, renforçant la partie de basse du piano ; Beethoven lui accordait une voix autonome et une participation active au déroulement du discours musical. Pour paraphraser la célèbre remarque de Goethe, on pourrait dire : « C'est une conversation entre trois personnes raisonnables ; l'auditeur pense trouver du plaisir à leur discours et découvrir les spécificités des instruments. » Beethoven était fier de cette innovation substantielle au point de donner à ses trios le numéro d'opus « 1 », alors qu'il avait déjà composé une cinquantaine d'œuvres de genres très divers – musique vocale, orchestrale, pour orgue, pour piano et musique de chambre – et que nombre d'entre elles étaient déjà publiées.

Avant de se tourner, avec l'op. 18, vers la forme plus importante du quatuor à cordes qu'il cultivera toute sa vie, Beethoven se consacra au trio à cordes et composa cinq œuvres : le Trio en six mouvements pour violon, alto et violoncelle en mi bémol majeur, op. 3 ; la Sérénade en ré majeur, op. 8, d'une remarquable diversité de mouvements

; et l'œuvre la plus importante qu'il ait jamais écrite dans ce genre : les trois Trios à cordes op. 9. Les dates exactes de composition sont inconnues mais elles doivent toutes dater d'avant 1798, car la première édition imprimée de l'opus 9 parut en juillet 1798 chez Johann Traeg à Vienne, et le 23 décembre de la même année, Beethoven signait à l'éditeur un billet « certifiant par la présente avoir reçu de Monsieur Johann Traeg, marchand d'art et de musique à Vienne, la juste somme de deux cent vingt-cinq florins en liquide pour [...] 3 Trios à Violino Viola e Vllz° op: 9. (sic), composés par moi. » Les 225 florins constituaient un honoraire tout à fait respectable ; à l'époque, une telle somme permettait d'acheter un piano à queue.

Beethoven dédia l'op. 9 au comte Johann Georg von Browne-Camus, colonel russe d'ascendance irlandaise et représentant de la Russie tsariste à la Cour des Habsbourg. C'était un de ces mélomanes chez qui Beethoven se produisait avec succès. L'honneur d'une dédicace du plus célèbre pianiste de Vienne conférait un immense prestige aux aristocrates amateurs d'art qui exprimaient alors leurs remerciements pour ces hommages par de généreux dons en argent. Du reste, la dédicace de l'op. 9 en dit plus long sur le compositeur que sur le dédicataire : « Monsieur ! L'auteur, vivement pénétré de Votre munificence aussi délicate que libérale, se réjouit, de pouvoir le dire au monde en Vous dédiant cette œuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection Connoisseur dépendaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux, l'auteur aurait la satisfaction tant désirée, de présenter au premier Mécène de sa Muse, la meilleure des ses œuvres. » Tout en louant la générosité du comte mélomane par des paroles aussi fleuries que creuses, Beethoven précise sans détours que son opus 9 est sa meilleure composition à ce jour.

TRIO I EN SOL MAJEUR

Contrairement aux trios des op. 3 et 8, les trois Trios op. 9 sont en quatre mouvements, la plupart de forme sonate, avec exposition, développement, réexposition et coda. Ces aspects formels signalent d'emblée que l'op. 9, contrairement aux opus antérieurs, est à considérer non pas comme une musique de divertissement raffinée, mais comme une « musique sérieuse » exigeante. Cette exigence se confirme dès les premières mesures de l'Adagio – Allegro con brio du Trio I en sol majeur. Le mouvement s'ouvre sur un puissant unisson fortissimo des trois instruments dans un Adagio plein de gravité, exprimant tout de suite le principe compositionnel de Beethoven : l'égalité fondamentale des trois voix. À ce début fortissimo répond un contraste typiquement beethovénien : dans une

nuance pianissimo, le violon conduit par des séquences de figures de doubles croches jusqu'à une première cadence ouvrant la voie à une polyphonie raffinée des trois instruments. Une transition aussi artistique qu'émouvante mène bientôt cette quête délicate, juste brièvement interrompue par un passage unisono qui cite le début, jusqu'à son but : le thème principal de l'Allegro con brio joué alla breve. Dans un geste descendant et plein de charme, trois groupes de trois croches chacun répondent à la quête ascendante de la fin de l'introduction. Mais le tableau idyllique s'efface bien vite avec l'envolée du violon sur deux octaves, suivie d'une impressionnante texture d'accords fortissimo à tous les instruments, passage immédiatement repris par le violoncelle. Puis s'entend enfin le conséquent, une mélodie aux allures de marche, reprise ensuite par le violon mais d'abord confiée au violoncelle qui la développe en contrastant les articulations staccato-legato et les nuances fortissimo-pianissimo et la conduit au thème secondaire. Une nouvelle surprise attend l'auditeur : au thème principal majoritairement polyphonique en sol majeur répond un thème secondaire homophone en si mineur dans une nuance pianissimo, qui reprend le caractère de quête circospecte et délicate de l'introduction. De fait, au cours du dialogue entre le violon et le violoncelle dans la transition vers la réexposition, apparaît un motif de l'introduction – où il figurait sous forme de bref dialogue entre l'alto et le violoncelle. De son côté, après quelques modulations ambiguës, la Coda offre quand même à ce mouvement où se bousculent les contrastes une strette théâtrale dans une tonalité de sol majeur sans équivoque.

Si le premier mouvement jouait le jeu des contrastes, l'homogénéité l'emporte dans l'Adagio. Le mouvement commence dans cet esprit par un thème principal aimable et nostalgique en mi majeur, énoncé en calmes triolets par le violon et repris par l'alto et le violoncelle. Un dialogue en imitation entre le violon et l'alto conduit au thème secondaire. Si les amples gestes musicaux du violon dominent alors le discours, le violoncelle et l'alto parviennent cependant à maintenir cette conversation à trois par de brèves répliques d'une mesure. Cette interaction conduit à une réexposition d'une précocité surprenante, suivie (de manière tout aussi surprenante) d'une sorte de développement où la structure harmonique se densifie et s'assombrit. Le mouvement s'éteint sur une coda conclusive lyrique dans un susurrement pianissimo.

Les trois croches de levée au début du Scherzo rappellent les figures de trois croches de levée de l'Allegro con brio. Ici, la levée est la « caractéristique particulière » du Scherzo. Les secondes ascendantes font flotter une ambiance de gaieté et forment à leur tour un contraste avec l'Adagio rêveur. Pour plus de diversité, Beethoven

choisit d'enlever la reprise de la deuxième partie du Trio et n'impose pas de strict Da Capo mais conclut le mouvement par une variante écrite de la première partie du Scherzo.

La finale Presto commence par un mouvement perpétuel extrêmement rapide où domine l'impression d'un enchaînement continu de croches d'un instrument à l'autre, malgré un doux motif cantabile au violon. Ce filigrane virtuose est remplacé par un thème secondaire, à nouveau fortement contrasté. Il s'agit d'un épisode cantabile ascendant et descendant, en valeurs tranquilles, énoncé par le violon et l'alto à l'unisson. Cette accalmie *legato* ne dure pas. Les deux périodes de huit mesures sont répétées puis immédiatement remplacées par des croches staccato à couper le souffle qui concluent l'exposition et mènent au développement par une transition subtile. Le motif chantant de l'exposition se développe littéralement car Beethoven le laisse se promener à travers les trois voix instrumentales. Suit un passage tranquille, marqué par des séries de sauts de tierces et de syncopes dans un *pianissimo* plein de mystère qui se densifie jusqu'à la réexposition, où revit le caractère indomptable de l'exposition. Ce Presto est un feu d'artifice d'une passionnante richesse d'invention et d'une envoûtante profusion sonore. Paul Bekker, éminent biographe de Beethoven, écrivit au début du siècle dernier que le mouvement était « un finale que seul pouvait réussir avec une telle diversité de forme et d'invention le musicien qui composerait les finales de la Septième et de la Huitième symphonies. »

TRIO II EN RÉ MAJEUR

L'écriture en doubles cordes de l'alto fait commencer le deuxième Trio dans l'intimité d'une phrase *pianissimo* à quatre voix, que le violon conclut unilatéralement par un aimable motif circulaire de huit mesures. Reprise à la seconde, cette période se poursuit jusqu'à un petit *gruppetto* de triples croches qui réapparaît d'abord de manière obsessionnelle au violon, puis devient véritablement l'image identitaire du mouvement, survenant dans l'une ou l'autre des trois voix mais aussi en interaction virtuose entre l'alto et le violoncelle. Ainsi préparé, le thème secondaire surgit à la dominante, en la majeur – c'est une mélodie émouvante, jouée par l'alto et le violon en tierces parallèles et caractérisée par des sauts de quintes descendantes. Le violoncelle souligne cette complicité idyllique par de longues notes soutenues. Dans le développement, les deux thèmes passent en mineur, ajoutant un soupçon de mélancolie à l'ambiance pourtant sereine. Finalement, les deux premières mesures du petit solo de violon du thème principal se glissent dans la partie de violon et le violoncelle termine le motif, marquant ainsi le début de la réexposition.

Comme l'Adagio du Trio en sol majeur, l'Andante quasi Allegretto en ré mineur est en trois parties : une exposition, une deuxième partie qui n'est ni un développement ni une réexposition, et une coda étendue. Et comme le premier mouvement, celui-ci commence aussi à quatre voix de sorte que se dégage d'abord une impression de quatuor. Dans l'énonciation du thème, la partie d'alto en doubles cordes confère une grande richesse sonore et beaucoup de finesse aux petites touches hésitantes de croches et de demi-soupirs. Le thème se transforme en une mélodie extrêmement lyrique confiée au violon, accompagnée « à la manière d'une sérénade » par le violoncelle en *pizzicato*. Les rôles s'inversent brièvement – le violoncelle prend la mélodie, et le violon joue en *pizz* – puis les trois instruments concluent cette première partie. Comme dans l'Adagio du trio en sol majeur, le thème principal surprend par son retour rapide, mais là non plus, il ne s'agit pas d'une réexposition classique. Beethoven entremêle plutôt divers éléments du thème principal en croches et de ses prolongations lyriques pour composer un tableau sonore d'une magnifique beauté mélancolique. La coda joue le va-tout d'un bref apogée dynamique fortissimo avant de conduire le mouvement vers une fin en ré mineur, dans un *pianissimo* retenu.

Le Menuet retrouve la tonalité de ré majeur et insuffle un nouvel élan, introduit par l'entreprenant violon avec un saut de quinte ascendante et une appoggiature marquée. La deuxième partie est légèrement ombrée de plusieurs transitions chromatiques, mais elle reprend vite pied dans la tonalité principale. Le trio est un bijou exceptionnel avec ses noires en levée comme autant de petites touches en sauts descendants de quintes et de sixtes. Une fois la structure mise en place par le violon dans un bref solo, le violoncelle la reprend à son compte, tandis que le violon et l'alto déploient par-dessus le tapis sonore d'un accord tenu en ré majeur, créant une texture au charme délicat et malicieux. Beethoven réserve encore une autre surprise en terminant la deuxième partie du trio à la dominante et « *calando* » (en baissant), surprise harmonique qui trouve bien entendu sa résolution immédiate dans l'accord parfait de ré majeur au début du Da Capo.

Le thème du Rondo final est confié au violoncelle dans toute la splendeur de ré majeur. Il rayonne d'un agréable contentement que les opiniâtres syncopes de l'alto ne troublent que légèrement. Le thème est exposé trois fois en entier ; la troisième ritournelle reprend note pour note la première, et le troisième couplet est une reprise presque exacte du premier, transposé à la seconde inférieure. La tête du thème sera finalement mise en lumière avec une telle importance dans la phase conclusive (par le violon et l'alto) qu'on pourrait penser que suivrait une

quatrième ritournelle. Mais Beethoven ne permet qu'une brève reconnaissance, car juste après les trois instruments unissent leurs forces dans une puissante conclusion.

TRIO III EN DO MINEUR

Le Trio en do mineur, considéré comme le plus important des trois, est certainement aussi le plus passionnant. Le premier mouvement, Allegro con spirito, commence de manière aussi appuyée qu'inquiétante, avec la suite de secondes descendantes do-si-la bémol-sol jouée à l'unisson par les trois instruments. Surgissant comme du néant dans une nuance piano, le motif développe cependant une sonorité dense, à laquelle répond immédiatement le jaillissement d'une mélodie qui s'élève sur deux octaves puis reflue et aboutit à une reprise du passage à l'unisson. Celui-ci à son tour se poursuit avec encore plus d'intensité et s'achève brutalement sur trois accords fortissimo suivis d'une pause dans toutes les voix. Quel concentré d'intensité dramatique en 20 mesures à peine ! Suit un délicat motif secondaire en mi bémol majeur – le contraste ne saurait être plus grand – énoncé d'abord au violon, puis à l'alto et enfin au violoncelle, chaque instrument étant accompagné des paraphrases des deux autres. La tranquillité est cependant de courte durée. Le violon présente un thème secondaire ascendant et conjoint, imité par l'alto puis par le violoncelle, avant de disparaître peu après dans une fantastique texture d'accords qui met presque le mouvement à l'arrêt. Le développement commence par la suite de quatre notes du thème principal dans un sforzato martial mais l'intensité dramatique accrue par rapport à l'exposition augmente, pour reprendre les mots de Paul Bekker, « par des motifs staccato excités, des sforzati radicaux, des accords brusquement interrompus [...] la sombre vivacité du tableau ». Ce tableau se transforme en un passage fluide où l'alto et le violoncelle jouent à l'unisson le motif principal do-si-la bémol-sol, paraphrasé de traits de doubles croches au violon, et signalent ainsi le début de la réexposition. La Coda reprend le motif bien connu de quatre notes, à l'unisson et fortissimo pour tous les instruments, et en ré bémol mineur, mais c'est un dernier soubresaut. Des passages chromatiques descendants et plaintifs ne laissent aucun doute sur le fait que Beethoven, ici, ne montre pas le chemin « de la bataille à la victoire », mais qu'il invite l'auditeur à rechercher à travers ce « sombre tableau » ses propres sombres fragments d'âme.

L'Adagio con espressione en do majeur est un sommet de la musique de chambre beethovénienne. Pour Alexander Wheelock Thayer, c'est un « des plus beaux mouvements que [Beethoven] a composés ». Selon Paul Bekker, il mérite « une position remarquable parmi les plus belles mélodies d'Adagio de Beethoven ». Le contraste

avec le premier mouvement tourmenté est absolument saisissant. Le premier thème se présente avec un discret mouvement ascendant et descendant, entraîné par des quarts de soupir. Tout en douceur et en délicatesse, il ne manque cependant pas de détermination en raison d'une écriture en grande partie à cinq voix. Le violon prend trois fois son essor sur plus de deux octaves, puis les trois instruments s'apprentent à présenter le thème secondaire, sous forme de canon entre le violon et l'alto. Beethoven donne à l'auditeur le plaisir d'entendre à nouveau ce canon dans la réexposition, mais entre le violon et le violoncelle. Dans la coda, l'alto rappelle une fois de plus le thème principal (en fa majeur) et le mouvement se termine doucement en do majeur, non sans que le compositeur ait rappelé par deux accents dissonants et sforzato dans l'antépénultième et la pénultième mesures, que la souffrance revendique sa place même en périodes de calme et de paix.

Le Scherzo Allegro molto e vivace renoue avec le premier mouvement, non seulement par sa tonalité principale (do mineur) et sa mesure à 6/8, mais aussi par l'expression d'une tension retenue qui ne trouve pratiquement jamais de détente. Le violon hors d'haleine, bientôt suivi de l'alto et du violoncelle, s'élance avec une figure marquante de croches et doubles croches à travers un étrange paysage sonore de brusques élans, de sauts, de syncopes et de sforzati presque explosifs. Le Trio apporte un peu de chaleur avec ses passages chantants en octaves et sa mélodie de cor de postillon, respectivement dans la première et dans la seconde partie. Mais la réexposition (faut-il s'en étonner ?) remet la tonalité de base du Scherzo au premier plan. Avec ses répétitions excessives du motif thématique de croches et doubles croches, et le dernier do à l'unisson, susurré pianissimo, la coda forme un pont cohérent vers le dernier mouvement.

Celui-ci est aussi en do mineur, donnant ainsi aux quatre mouvements du trio une unité tonale puisqu'ils sont tous « en do ». Des triolets tourmentés entraînent le violon Presto et piano deux octaves plus bas, où il est recueilli par un conséquent en do majeur dont le rythme régulier s'efforce, pour ainsi dire, d'apporter un apaisement. Nullement impressionné, le violon réitère sa descente, confirmée dans sa deuxième partie par une répétition de ce passage à l'unisson dans toutes les voix. Il parcourt ensuite de vastes courbes d'une tessiture à l'autre au fil de traits conjoints pour entonner tout de suite après, dans une saisissante opposition, un thème secondaire plein de sensibilité, tendant lui aussi à l'équilibre. Mais le ductus change vite, et la phrase revient à l'ambiance agitée et nerveuse du premier thème chargé de triolets. Le jeu des contrastes se poursuit dans le développement : un

nouveau motif chantant apparaît, en ré bémol majeur, et se déploie en superbes phrasés legato, mais cette paix-là ne dure pas non plus. Les infatigables triolets se pressent à nouveau au premier plan dans un impétueux fortissimo et règnent en maîtres jusqu'au début de la réexposition.

Le public viennois de Beethoven, mais aussi nombre de connaisseurs et d'experts devaient s'habituer à ce jeu de contrastes. Haydn, persuadé que le public ne le comprendrait pas, avait même déconseillé à Beethoven de publier le trio avec piano op. 1 en do mineur. Le compositeur Wenzel J. Tomaschek, originaire de Bohême, qui avait entendu Beethoven improviser sur le thème « Ah vous dirai-je Maman » à Prague en 1796, écrivit plus tard : « J'admire certes son jeu puissant et brillant, mais rien ne m'échappait de ses fréquents sauts audacieux d'un motif à l'autre, ce qui supprime le lien naturel, une évolution progressive des idées. [...] L'étrange et l'original semblaient être pour lui la chose principale de la composition. » En revanche, le jugement du compositeur viennois Johann B. Schenk était la voix de l'avenir. Il rapporte dans ses mémoires avoir écouté Beethoven improviser : « Après quelques notes et figures jetées là, qu'il laissait couler ainsi sans importance, le génie en création de lui-même dévoila peu à peu les profondeurs de son âme. [...] Tandis qu'il se livrait ainsi totalement à son imagination, il abandonnait graduellement la magie de ses harmonies et avec la fougue de la jeunesse, entrait avec audace (pour exprimer de violentes passions) dans des tonalités très éloignées. [...] Ensuite, par diverses tournures, au moyen de modulations agréables, il commença à glisser vers une mélodie céleste, vers ces idéaux élevés que l'on trouve souvent dans ses œuvres. Après avoir montré sa virtuosité de manière aussi magistrale, l'artiste transforme les douces sonorités en affects tristes et mélancoliques puis tendres et émouvants, puis en badineries allant de la gaieté à la plaisanterie. Il donnait à chacune de ces figures un caractère précis, et elles portaient l'empreinte d'une sensibilité passionnée, dans lesquelles il exprimait sans détour son propre sentiment. [...] Dans l'exécution de cette improvisation régnait la plus grande authenticité ; c'était un jour radieux, une pleine lumière. »

Dagmar Hoffmann-Axthelm (D) – Geneviève Bégou (F)



THIERRY AMADI violoncello

TRIO GOLDBERG

ÜBER UNS

Mit einer Goldmedaille beim „Vienna International Music Competition“ im Jahr 2019 ausgezeichnet, wird das Goldberg Trio von internationalen Kritikern nun als eines der besten Streichtrios seiner Generation anerkannt. Mit reichen und vielfältigen Hintergründen haben sich die drei Musiker (Liza Kerob, Solistin; Federico Hood, 1. Solo-Viola; und Thierry Amadi, 1. Solo-Cello) im Monte-Carlo Philharmonic Orchestra zusammengefunden, um dieses dynamische und vielseitige Ensemble zu bilden.

Das Trio Goldberg widmet sich einem breiten Repertoire, das vom Barock bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen reicht. Sie haben mehrere Alben aufgenommen, die von der Fachpresse sehr positiv aufgenommen wurden (darunter der Preis der Deutsche Schallplattenkritik, 5 Diapasons, 5 Sterne von FonoForum, Supersonic Pizzicato, 5 Sterne von HRAudio, Opus d'Or...) und wurden mehrmals für den Opus Klassik-Preis in Deutschland sowie die „International Classical Music Awards“ nominiert.

Die musikalische Zusammenarbeit des Trios mit zeitgenössischen Komponisten führte bereits zu Kooperationen mit namhaften Persönlichkeiten wie Nicolas Bacri, Alain Fourchette, Françoise Choveaux und Lucio Amanti, die dem Trio Goldberg Stücke gewidmet und für sie komponiert haben. Das Trio hat auch an einer Aufnahme der Kammermusik des Schweizer Komponisten Thüring Bräm mitgewirkt.

Das Trio Goldberg arbeitet regelmäßig mit renommierten Musikern auf der Bühne und im Studio zusammen. Unter anderem haben sie die vollständigen Flötenquartette von W.A. Mozart mit Jean Ferrandis und das erste Klavierquartett desselben Komponisten mit David Bismuth aufgenommen. Das Ensemble gibt zahlreiche Konzerte in Frankreich (Salle Gaveau, Salle Cortot, Musée d'Orsay, Opéra de Tours) und in ganz Europa, darunter bei La Folle Journée de Nantes und Ekaterinburg, dem Festival les Concerts du Printemps in der Abbaye de Val-Dieu, dem Festival les Jeudis Musicaux de Royan, dem Festival de Chaillol, dem Festival de Menton, dem Festival des Grandes Heures de Cluny sowie in Wien, Linz, Bratislava, Budapest und London.

ABOUT US

Awarded a gold medal at the 2019 edition of the "Vienna International Music Competition", the Trio Goldberg is now recognized by the international critics as one of the finest string trios of its generation. With rich and diverse backgrounds, the three musicians (Liza Kerob, Principal Soloist; Federico Hood, 1st Solo Viola; and Thierry Amadi, 1st Solo Cello) came together within the Monte-Carlo Philharmonic Orchestra to form this dynamic and eclectic ensemble.

Exploring a broad repertoire ranging from baroque to contemporary compositions, the Trio Goldberg has recorded several albums that have received warm acclaim from the specialized press (including the German Critics' Award "Preis Der Deutschen Schallplatten Kritik", 5 Diapasons, 5 stars from FonoForum, Supersonic Pizzicato, 5 stars from HRAudio, Opus d'Or...), and they have been nominated for the Opus Klassik award in Germany and the "International Classical Music Awards" multiple times.

The three musicians' commitment to contemporary music has led to collaborations with renowned composers such as Nicolas Bacri, Alain Fourchette, Françoise Choveaux, and Lucio Amanti, who have written and dedicated pieces to the Trio Goldberg. The ensemble has also participated in a recording of chamber music by Swiss composer Thüring Bräm.

The Trio Goldberg frequently collaborates with renowned musicians on stage and in the studio. Among others, they have recorded the complete flute quartets by W.A. Mozart with Jean Ferrandis and the composer's first piano quartet with David Bismuth. The trio performs numerous concerts in France (Salle Gaveau, Salle Cortot, Musée d'Orsay, Opéra de Tours), and throughout Europe, including La Folle Journée de Nantes and Ekaterinburg, the festival Concerts du Printemps at Abbaye de Val-Dieu, Festival les Jeudis Musicaux de Royan, Festival de Chaillol, Festival de Menton, Festival des Grandes Heures de Cluny, as well as in Vienna, Linz, Bratislava, Budapest, and London.

À PROPOS

Primé d'une médaille d'or lors de l'édition 2019 du « Vienna International Music Competition » le Trio Goldberg est désormais reconnu par la critique internationale comme étant l'un des meilleurs Trios à cordes de sa génération. Avec des origines aussi riches que variées, c'est au sein de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo que les trois musiciens (Liza Kerob, Supersoliste, Federico Hood, 1er Alto Solo, et Thierry Amadi, 1er Violoncelle Solo) se sont unis pour former cet ensemble dynamique et éclectique.

Abordant un large répertoire allant du baroque à des compositions de nos jours, le Trio Goldberg a enregistré plusieurs albums qui reçoivent un accueil très chaleureux de la presse spécialisée (Prix de la Critique Allemande Preis Der Deutschen Schallplatten Kritik, 5 Diapasons, 5 étoiles FonoForum, Supersonic Pizzicato, 5 étoiles HRAudio, Opus d'or...) en plus d'être nommé pour le prix Opus Klassik en Allemagne et les « International Classical Music Awards » à plusieurs reprises.

L'engagement des trois musiciens pour la musique contemporaine s'est déjà traduit par des collaborations avec des compositeurs de premier plan tels que Nicolas Bacri, Alain Fourchotte, Françoise Choveaux et Lucio Amanti qui ont écrit et dédié des pièces au Trio Goldberg. Le trio a également participé à un enregistrement de la musique de chambre du compositeur suisse Thüring Bräm.

Le Trio Goldberg collabore fréquemment avec des musiciens de renom sur scène ainsi qu'en studio. Entre autres, il a enregistré l'intégralité des quatuors avec flute de W.A. Mozart avec Jean Ferrandis, et le premier quatuor avec piano du même compositeur avec David Bismuth. L'ensemble donne de très nombreux concerts en France (Salle Gaveau, Salle Cortot, Musée d'Orsay, Opéra de Tours), et à travers toute l'Europe, notamment à La Folle Journée de Nantes et d'Ekaterinbourg, au Festival les Judis Musicaux de Royan, au Festival de Chaillol, au Festival de Menton, au Festival des Grandes Heures de Cluny, ainsi qu'à Vienne, Linz, Bratislava, Budapest et Londres.

Produzent: Annette Schumacher • Tonmeister: Karel Valter • Aufnahme: 1.–3. & 5. April 2023, Tonstudio Waldenburg (CH) • Cover: Anja Hoppe • Layout: Annette Schumacher • Fotos: Jean Louis Neveu • Booklettext: Dagmar Hoffmann-Axthelm (D) • Übersetzung: Margaret Hiley (E), Geneviève Bégou (F) • total: 70 • 50 • © 2024

Für die großzügige Unterstützung dieses Projektes danken wir :

Barbara L. BEGELSBACHER • Ellen & Enrico CHIAVES-MARCHESI

Marianne & Paul-Marie JACQUES • Susanne & Helge KUBA

Heartfelt thanks to our generous supporters ! Sincères remerciements à nos généreux mécènes !



ARS 38 263

GIDEON KLEIN – String trio (1944)
ERNŐ DOHNÁNYI – Serenade for String trio Op. 10 (1902)
MIECZYSLAW WEINBERG – String trio Op. 48 (1950)
JEAN CRAS – String trio (1926)



ARS 38 309

SERGEI IWANOWITSCH TANEJEV – Streichtrio in h-moll (1913)
JEAN FRANÇAIX – Streichtrio (1933)
F. JOSEF HAYDN – Streichtrio in G-dur Op. 53 Nr. 1 (1784)
ZOLTÁN KODÁLY – Intermezzo (1905)
FRANZ SCHUBERT – Streichtriosatz in B-dur D 471 (1816)
HANS KRÁSA – Tanz (1943)
GEORGE ENESCU – Aubade (1899)