

BIS

Wien

**BEETHOVEN Piano Trios**  
**VOL. 3 · OP. 1/1 & 70/1 'Ghost'**  
**SITKOVETSKY TRIO**

Wien feli

Wien fe.

## van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

### Piano Trio in D major, 'Ghost', Op. 70 No. 1 (1808)

28'41

- 1 I. *Allegro vivace e con brio* 9'56
- 2 II. *Largo assai ed espressivo* 10'35
- 3 III. *Presto* 7'57

### Piano Trio in E flat major, Op. 1 No. 1 (c. 1793–95)

29'29

- 4 I. *Allegro* 9'34
- 5 II. *Adagio cantabile* 7'21
- 6 III. Scherzo. *Allegro assai* 4'44
- 7 IV. Finale. *Presto* 7'34

### 8 **Schöne Minka, ich muss scheiden ('Air cosaque')**

1'56

WoO 158a 1XVI (c. 1816) *(Manuscript)*

*Andante amoroso con moto*

arranged for piano trio by Isang Enders

TT: 61'12

## Sitkovetsky Trio

Alexander Sitkovetsky *violin*

Isang Enders *cello*

Wu Qian *piano*

Plenty of good music for violin, cello and piano had been written by the time the young Beethoven began to tackle the form. His teacher Joseph Haydn had composed some remarkable piano trios, but in these (as cellists have often complained) the cello is largely reduced to reinforcing the piano's bass line, rather like a relic of the old baroque continuo. Mozart gave the cello a little more freedom in his mature piano trios but, when it comes to a truly democratic texture, with each instrument playing a more-or-less equal part, those fall some way sort of his two magnificent piano quartets; it may be that it was those two masterpieces above all that opened Beethoven's eyes to what might be achieved in the trio format.

It was in the two Op. 70 piano trios (the fourth and fifth to be composed) that Beethoven finally arrived at a trio texture in which each instrument can claim to be 'first amongst equals', but in this respect the three Op. 1 trios already show a considerable advance on anything written before. They were published in the summer of 1795 as Beethoven's 'Oeuvre I<sup>re</sup> [Premiere]' ('First Work'), which shows what a milestone they were for him in his development as a composer – 'My creative work starts here.' The other two trios, in G major and C minor, were composed in 1794–95, but Op. 1 No. 1 appears to have existed in an earlier version as early as 1792, or even 1791 – in other words, before Beethoven's decisive move from his native Bonn to Haydn and Mozart's Vienna.

It is a shame that earlier attempt has not survived, as would be fascinating to compare the two versions, not least to see how Beethoven's understanding of the medium's potential developed in those two or three event-rich years. If one compares the published version of Op. 1 No. 1 with the three piano trios Haydn was composing at the same time (Hob. XV: 24–26, dedicated to Rebecca Schroeter), the Haydn may emerge as the more musically interesting – especially the impassioned No. 26 in F sharp minor – but in Beethoven's Op. 1 the emancipation of the cello has already begun. Typically for a late 18th-century trio, it is the piano that

sets the scene in the opening *Allegro* of Op. 1 No. 1. But after only eight bars the cello takes up the piano's 'skyrocket' ascending motif, and one begins to sense how instrumental dialogue could become a key element in the musical argument. Admittedly, the cello still finds itself in a Haydnish support role for a lot the first movement, yet a new possibility has been foreshadowed; and in the *Adagio* that follows, lyrical exchange between the two string instruments, and then between both and the piano, adds to the music's beauty and pathos.

It is in the scherzo and finale that we hear the voice of Beethoven most distinctly, especially the lightning wit and impish, sometimes tigerish playfulness every bit as integral to his musical personality as Promethean heroics. Though it is often hushed, the scherzo conveys a sense of power held at bay, cards played close the chest, especially in the micro-exchanges between piano and violin near the beginning. In the even more restrained central trio section (*pianissimo* throughout) the cello takes over the bass line entirely, freeing the piano to add liquid dancing figures higher up on the keyboard. The scurrying momentum and rapid folk-dance character of the finale theme are very Haydnish, but the opening repeated wide leap for the piano right hand (a deliciously improbable tenth) is pure Beethoven, as is the moment near the end where the violin takes this up, the cello responding with a reprise of its 'skyrocket' interjection from the Trio's beginning, creating the tightest and most delicious dialogue in the entire work.

In the words of Beethoven's biographer Lewis Lockwood, the two Op. 70 trios 'raise the genre to a level from which the later piano trio literature could move forward'. The trios of Schumann, Brahms and Tchaikovsky would have been very different without the example of Op. 70. No. 1 in particular. This Trio has a long-established nickname, 'Ghost', deriving from an 1842 article by Beethoven's pupil Carl Czerny, which compares the central slow movement to the first appearance of the Ghost in Shakespeare's *Hamlet*. It turns out that Beethoven may indeed have

had Shakespeare and the supernatural in mind, at least in the early stages of composition: sketches for this movement feature alongside ideas (also in D minor) for a Witches' Chorus intended for an opera on *Macbeth*.

Whatever one thinks of the Shakespeare comparison, when it comes to its expressive essence, the music of this central *Largo* doesn't leave much room for doubt. After the eerily hushed opening, with its uneasy, halting exchanges between strings and piano, we have a virtuosic display of psychological 'horror' writing: extreme dynamic contrasts and widely-spaced high-low piano writing, abundant nervous or shocked dissonant tremolos, some deep in the bass of the piano, downward slithering 'gooseflesh' piano scales and figurations and, towards the end, breathless silences. Although the instruments share the musical material to some extent, it often seems to be the piano that takes the role of the supernatural visitant, whilst the strings are its awestruck audience. Czerny's comparison with the Ghost's narrative in *Hamlet* is the one that makes the most emotional sense:

*I could a tale unfold whose lightest word  
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,  
Make thy two eyes like stars start from their spheres,  
Thy knotted and combined locks to part,  
And each particular hair to stand on end  
Like quills upon the fretful porpentine.*

No wonder that the writer, composer and critic E. T. A. Hoffmann, creator of some of the most enduringly popular uncanny tales in 19th-century literature, was also deeply impressed. Writing about the two Op. 70 trios in his essay 'Beethoven's Instrumental Music' from *Kreisleriana* in 1813, four years after they were first published, Hoffmann asserts that Beethoven stands revealed as the first true romantic in music. But he also notes the sense of elevated cheerfulness and friendliness conveyed in the outer movements. The lively but civilised discourse, developed and

perfected by Haydn in his string quartets, takes on a new elemental tone in the *Allegro vivace e con brio* and *Presto* movements. After the arresting beginning, with all three instruments in muscular unison, a surprise harmonic twist (F natural instead of F sharp, foreshadowing the slow movement's D minor tonality) brings a moment of polyphonic flowering, exquisitely shared amongst the three instruments. Particularly striking is the role of the cello in all this: marginalised by Haydn, allowed a secondary, or rather a tertiary part in Beethoven's Op. 1, the cello proclaims its independence almost immediately, seizing on the surprise F natural, and bending it elegantly into the first of the lyrical phrases that follows. Haydn's dialogue can blossom melodically too, but here the melodic element is more long-breathed, romantically open-hearted, and at the same time superbly integrated into the larger harmonic-rhythmic-motivic argument. As Hoffmann rightly says, at every stage it is the sense of the living organised whole, the *Gestalt*, that justifies everything. This music may be deeply felt, but at the same time it is its profound thoughtfulness ('Besonnenheit') which reveals Beethoven's 'true genius' ('wahres Genie').

Briefly, at the beginning of the *Presto* finale, the listener may wonder how this sudden change of character fits into that greater organised whole. It can take a moment or two to adjust to this sudden shaft of bright sunlight after the high-intensity chills and sepulchral gloom of the *Largo*. With time, though, this begins to make sense. The *Presto* is another brilliantly inventive movement, and perhaps it isn't stretching a point to suggest that the piano's teasingly chromatic rapid solos, especially the rising scale just before the end, can be heard as a playful reinvention of some of the slow movement's vivid 'horror' writing. The best way of exorcising ghosts, the music seems to say, may in the end be to laugh at them.

Beethoven's most famous musical responses to Slavic folk songs occur in his three 'Razumovsky' String Quartets, Op. 59, in which traditional Russian melodies launch the finale of Quartet No. 1 and the third movement trio section of No. 2.

*Schöne Minka, ich muss scheiden* ('Beautiful Minka, I must leave you') is based on a simple but very catchy Ukrainian Cossack tune, which tells of a warrior's sadness at leaving his beloved to fight in foreign parts. It was published in the collection *Songs of Various Nations* (1816), one of an impressive number of folk song arrangements Beethoven provided for the Edinburgh publisher George Thomson, almost all of them scored for voice and piano plus optional violin and cello. Thomson found Beethoven a lot less easy to work with than Haydn, who had done some of the earlier arrangements for him, and he particularly riled Beethoven when, after acknowledging that his versions were 'marked with the stamp of genius, science and taste', he complained that some of them were too difficult and needed reining-in technically.

Slightly surprisingly, given his normal hostility to criticism, Beethoven did eventually agree to alter some of them, but *Schöne Minka* remained unchanged. Listening to it, one begins to understand why Beethoven so resented Thomson's comments: *Schöne Minka, ich muss scheiden* is a model of eloquent simplicity, most of all in its short but poignant winding-down coda. If Beethoven's younger contemporary Franz Schubert knew this, he would surely have loved it.

© *Stephen Johnson 2024*

The **Sitkovetsky Trio** has established itself as an exceptional piano trio, with a thoughtful and committed approach that has brought the ensemble much recognition and invitations to renowned concert halls including the Amsterdam Concertgebouw, Frankfurt Alte Oper, Palais des Beaux Arts in Brussels, Musée du Louvre in Paris, L'Auditori Barcelona, Wigmore Hall in London and Lincoln Center in New York.

The Sitkovetsky Trio has won first prize at the International Commerzbank Chamber Music Awards and has received the NORDMETALL Chamber Music

Award at the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Philharmonia/Martin Musical Scholarship Fund Chamber Music Award and many others. The ensemble has also received generous funding from Initiative Musik as part of the Neustart Kultur programme launched by the German government. This has allowed the Trio to commission multiple new works that have significantly enlarged the trio repertoire.

In 2014, the Trio began its collaboration with BIS Records with a recording of works by Smetana, Suk and Dvořák. This has led to further releases of trios by Mendelssohn, Beethoven, Ravel and Saint-Saëns. These recordings have been met with universal acclaim, receiving for example a Diapason d'Or and the *BBC Music Magazine*'s Chamber Music Award.

*[www.sitkovetskytrio.com](http://www.sitkovetskytrio.com)*



Zu der Zeit, als der junge Beethoven begann, sich mit dieser Form zu befassen, war bereits viel gute Musik für Violine, Cello und Klavier geschrieben worden. Sein Lehrer Joseph Haydn hatte einige bemerkenswerte Klaviertrios komponiert, aber in diesen (wie Cellisten oft beklagt haben) ist das Cello weitgehend darauf reduziert, die Basslinie des Klaviers zu verstärken, eher wie ein Relikt des alten barocken Continuos. Mozart gab dem Cello in seinen reifen Klaviertrios etwas mehr Freiheit, aber wenn es um eine wirklich demokratische Textur geht, bei der jedes Instrument einen mehr oder weniger gleichberechtigten Part spielt, fallen diese in gewisser Weise hinter seine beiden großartigen Klavierquartette zurück; vielleicht waren es vor allem diese beiden Meisterwerke, die Beethoven die Augen dafür öffneten, was im Trioformat erreicht werden kann.

Erst in den beiden Klaviertrios op. 70 (dem vierten und fünften, die er komponierte) gelangte Beethoven schließlich zu einer Triostruktur, in der jedes Instrument für sich beanspruchen kann, „Erster unter Gleichen“ zu sein, aber in dieser Hinsicht zeigen die drei Trios op. 1 bereits einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber allem zuvor Geschriebenen. Sie wurden im Sommer 1795 als Beethovens „Oeuvre I<sup>re</sup> [Première]“ („Erstes Werk“) veröffentlicht, was zeigt, was für einen Meilenstein sie für ihn in seiner Entwicklung als Komponist darstellten – „Hier beginnt meine schöpferische Arbeit“. Die beiden anderen Trios, G-Dur und c-moll, wurden 1794–95 komponiert, aber op. 1 Nr. 1 scheint in einer früheren Fassung bereits 1792 oder sogar 1791 existiert zu haben – mit anderen Worten, vor Beethovens entscheidendem Wechsel von seiner Heimatstadt Bonn zu Haydn und Mozart nach Wien.

Es ist schade, dass dieser frühere Versuch nicht überlebt hat, denn es wäre faszinierend, die beiden Fassungen zu vergleichen, nicht zuletzt um zu sehen, wie sich Beethovens Verständnis der Möglichkeiten des Mediums in diesen zwei oder drei ereignisreichen Jahren entwickelte. Vergleicht man die veröffentlichte Fassung von op. 1 Nr. 1 mit den drei Klaviertrios, die Haydn zur gleichen Zeit komponierte

(Hob. XV: 24–26, Rebecca Schroeter gewidmet), mag Haydn als der musikalisch interessantere erscheinen – insbesondere die leidenschaftliche Nr. 26 in fis-moll –, aber in Beethovens op. 1 hat die Emanzipation des Cellos bereits begonnen. Typisch für ein Trio des späten 18. Jahrhunderts ist es das Klavier, das im eröffnenden *Allegro* von op. 1 Nr. 1 den Ton angibt. Doch schon nach acht Takten greift das Cello das aufsteigende Motiv des Klaviers auf, und man beginnt zu ahnen, wie der instrumentale Dialog zu einem Schlüsselement der musikalischen Auseinandersetzung werden könnte. Zugegeben, das Cello befindet sich während des ersten Satzes immer noch in einer Haydn'schen Nebenrolle, aber eine neue Möglichkeit hat sich angedeutet; und im folgenden *Adagio* trägt der lyrische Austausch zwischen den beiden Streichinstrumenten und dann zwischen beiden und dem Klavier zur Schönheit und zum Pathos der Musik bei.

Im Scherzo und im Finale hören wir die Stimme Beethovens am deutlichsten, vor allem den blitzenden Witz und die schelmische, manchmal tigerhafte Verspielt-heit, die ebenso zu seiner musikalischen Persönlichkeit gehören wie die prometheischen Heldentaten. Obwohl es oft leise ist, vermittelt das Scherzo ein Gefühl von Macht, die in Schach gehalten wird, wobei die Karten auf den Tisch gelegt werden, besonders in den Mikrowechseln zwischen Klavier und Violine zu Beginn. Im noch zurückhaltenderen zentralen Trioteil (durchgängig im Pianissimo) übernimmt das Cello die Basslinie vollständig, was dem Klavier die Möglichkeit gibt, flüssige Tanzfiguren weiter oben auf der Tastatur hinzuzufügen. Der huschende Schwung und der schnelle Volkstanzcharakter des Finalthemas sind sehr Haydn-artig, aber der wiederholte weite Sprung der rechten Hand des Klaviers zu Beginn (eine köstlich unwahrscheinliche Dezime) ist reiner Beethoven, ebenso wie der Moment gegen Ende, in dem die Violine diesen aufgreift, worauf das Cello mit einer Wiederholung seines „Höhenflug“-Einwurfs vom Beginn des Trios antwortet, wodurch der engste und köstlichste Dialog des gesamten Werks entsteht.

In den Worten von Beethovens Biograf Lewis Lockwood heben die beiden Trios op. 70 „die Gattung auf ein Niveau, von dem aus sich die spätere Klaviertrio-Literatur weiterentwickeln konnte“. Die Trios von Schumann, Brahms und Tschaikowsky wären ohne das Beispiel von op. 70 ganz anders ausgefallen. Nr. 1 im Besonderen. Dieses Trio hat seit langem den Spitznamen „Geistertrio“, der auf einen Artikel von Beethovens Schüler Carl Czerny aus dem Jahr 1842 zurückgeht, in dem der zentrale langsame Satz mit dem ersten Auftreten des Geistes in Shakespeares *Hamlet* verglichen wird. Es stellt sich heraus, dass Beethoven in der Tat Shakespeare und das Übernatürliche im Sinn gehabt haben könnte, zumindest in den frühen Phasen der Komposition: Skizzen zu diesem Satz tauchen neben Ideen (ebenfalls in d-moll) für einen Hexenchor auf, der für eine Oper über *Macbeth* vorgesehen war.

Was auch immer man von dem Shakespeare-Vergleich halten mag, die Musik dieses zentralen *Largos* lässt, wenn es um ihre expressive Essenz geht, nicht viel Raum für Zweifel. Nach dem unheimlich stillen Beginn mit seinen unruhigen, stockenden Wechseln zwischen Streichern und Klavier erleben wir eine virtuose Darbietung psychologischer „Horror“-Schriftstellerei: extreme dynamische Kontraste und weit auseinander liegende Hoch-Tief-Klavierläufe, reichlich nervöse oder schockierte dissonante Tremoli, einige davon tief in den Bässen des Klaviers, abwärts schitternde „Gänsehaut“-Klavierskalen und -Figurationen und gegen Ende atemlose Stille. Obwohl die Instrumente das musikalische Material bis zu einem gewissen Grad teilen, scheint es oft das Klavier zu sein, das die Rolle des übernatürlichen Besuchers übernimmt, während die Streicher sein ehrfürchtiges Publikum sind. Czernys Vergleich mit der Geistererzählung in *Hamlet* ist derjenige, der emotional am meisten Sinn macht:

*So hör' ich eine Kunde an, von der  
Das kleinste Wort die Seele dir zermalmte,  
Dein junges Blut erstarrte, deine Augen,*

*Wie Stern' aus ihren Kreisen schießen machte,  
Dir die verworrenen krausen Locken trennte,  
Und sträubte jedes einzle Haar empor,  
Wie Nadeln an dem zorn'gen Stacheltier*

Kein Wunder, dass auch der Schriftsteller, Komponist und Kritiker E. T. A. Hoffmann, Schöpfer einiger der populärsten unheimlichen Erzählungen der Literatur des 19. Jahrhunderts, tief beeindruckt war. 1813, vier Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung, schrieb Hoffmann in seinem Essay „Beethovens Instrumentalmusik“ aus der Sammlung *Kreiseriana* über die beiden Trios op. 70, dass Beethoven sich als der erste wahre Romantiker in der Musik erweise. Aber er bemerkt auch den Sinn für gehobene Heiterkeit und Freundlichkeit, der in den Ecksätzen vermittelt wird. Der lebhaft, aber kultivierte Diskurs, den Haydn in seinen Streichquartetten entwickelt und perfektioniert hat, nimmt in den Sätzen *Allegro vivace e con brio* und *Presto* einen neuen, elementaren Ton an. Nach dem fesselnden Beginn, bei dem alle drei Instrumente in muskulösem Unisono spielen, bringt eine überraschende harmonische Wendung (f statt fis, eine Vorahnung der d-moll-Tonalität des langsamen Satzes) einen Moment der polyphonen Blüte, die sich die drei Instrumente auf wunderbare Weise teilen. Besonders auffallend ist die Rolle des Cellos bei all dem: von Haydn an den Rand gedrängt, in Beethovens op. 1 eine zweit- oder eher drittrangige Rolle zugestanden, verkündet das Cello fast sofort seine Unabhängigkeit, ergreift das überraschende fis und führt es elegant in die erste der folgenden lyrischen Phrasen. Haydns Dialoge können auch melodisch aufblühen, aber hier ist das melodische Element langatmiger, romantisch offenherzig und gleichzeitig hervorragend in die größere harmonisch-rhythmisch-motivische Auseinandersetzung integriert. Wie Hoffmann zu Recht sagt, ist es in jeder Phase der Sinn für das lebendige organisierte Ganze, die Gestalt, die alles rechtfertigt. Diese Musik mag tief empfunden sein, aber gleichzeitig ist es ihre tiefe Besonnenheit, die Beethovens „wahres Genie“ offenbart.

Zu Beginn des *Presto*-Finales mag sich der Hörer kurz fragen, wie diese plötzliche Veränderung des Charakters in das größere organisierte Ganze passt. Es kann einen oder zwei Momente dauern, bis man sich an diesen plötzlichen Strahl hellen Sonnenlichts nach der hochintensiven Kälte und der düsteren Stimmung des *Largo* gewöhnt hat. Mit der Zeit ergibt dies jedoch einen Sinn. Das *Presto* ist ein weiterer brillant erfundener Satz, und vielleicht ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass die aufreizend chromatischen schnellen Soli des Klaviers, insbesondere die ansteigende Tonleiter kurz vor dem Ende, als spielerische Neuerfindung einiger der lebhaften „Horror“-Schriften des langsamen Satzes gehört werden können. Der beste Weg, um Geister zu vertreiben, so scheint die Musik zu sagen, ist am Ende vielleicht, über sie zu lachen.

Beethovens berühmteste musikalische Antworten auf slawische Volkslieder finden sich in seinen drei „Razumovsky“-Streichquartetten op. 59, in denen traditionelle russische Melodien das Finale des Quartetts Nr. 1 und den dritten Triosatz von Nr. 2 einleiten. *Schöne Minka, ich muss scheiden* basiert auf einer einfachen, aber sehr eingängigen ukrainischen Kosakenmelodie, die von der Traurigkeit eines Kriegers erzählt, der seine Geliebte verlässt, um in der Fremde zu kämpfen. Es wurde in der Sammlung *Songs of Various Nations* (1816) veröffentlicht, einer beeindruckenden Anzahl von Volksliedbearbeitungen Beethovens für den Edinburgher Verleger George Thomson, die fast alle für Gesang und Klavier sowie optional für Violine und Cello geschrieben sind. Thomson fand, dass es viel schwieriger war, mit Beethoven zu arbeiten als mit Haydn, der einige der früheren Bearbeitungen für ihn angefertigt hatte, und er verärgerte Beethoven besonders, als er zwar anerkannte, dass seine Fassungen „den Stempel des Genies, der Wissenschaft und des Geschmacks“ trugen, sich aber darüber beschwerte, dass einige von ihnen zu schwierig seien und technisch nachgebessert werden müssten.

Ansichts seiner üblichen Feindseligkeit gegenüber Kritik war es etwas über-

raschend, dass Beethoven schließlich zustimmte, einige von ihnen zu ändern, aber die *Schöne Minka* blieb unverändert. Wenn man sich das Werk anhört, beginnt man zu verstehen, warum Beethoven Thomsons Bemerkungen so ablehnend gegenüberstand: *Schöne Minka, ich muss scheiden* ist ein Musterbeispiel an beredter Einfachheit, vor allem in seiner kurzen, aber ergreifenden Schlusscodä. Wenn Beethovens jüngerer Zeitgenosse Franz Schubert es gekannt hätte, hätte er es sicher geliebt.

© *Stephen Johnson 2024*

Das **Sitkovetsky Trio** hat sich als herausragendes Klaviertrio einen Namen gemacht und mit seinem durchdachten, engagierten Ansatz viel Anerkennung sowie Einladungen in renommierte Konzertsäle wie das Amsterdamer Concertgebouw, die Alte Oper Frankfurt, das Palais des Beaux Arts in Brüssel, das Musée du Louvre in Paris, L'Auditori Barcelona, die Wigmore Hall in London und das Lincoln Center in New York erhalten.

Das Sitkovetsky Trio hat den ersten Preis bei den Internationalen Commerzbank-Kammermusikpreisen gewonnen und wurde u.a. mit dem NORDMETALL-Kammermusikpreis der Festspiele Mecklenburg-Vorpommern und dem Philharmonia/Martin Musical Scholarship Fund Chamber Music Award ausgezeichnet. Außerdem erhielt das Ensemble eine großzügige Förderung durch die Initiative Musik im Rahmen des von der Bundesregierung ins Leben gerufenen Programms Neustart Kultur. Dies ermöglichte es dem Trio, mehrere neue Werke in Auftrag zu geben, die das Repertoire des Trios erheblich erweitert haben.

Im Jahr 2014 begann das Trio seine Zusammenarbeit mit BIS Records mit einer Aufnahme von Werken von Smetana, Suk und Dvořák. Dies führte zu weiteren Veröffentlichungen von Trios von Mendelssohn, Beethoven, Ravel und Saint-Saëns.

Diese Aufnahmen wurden von allen Seiten gelobt und erhielten beispielsweise einen Diapason d'Or und den Chamber Music Award des *BBC Music Magazines*.  
[www.sitkovetskytrio.com](http://www.sitkovetskytrio.com)

Il existait déjà beaucoup d'œuvres pour violon, violoncelle et piano de haute tenue au moment où le jeune Beethoven s'attaqua à ce genre. Son professeur Joseph Haydn avait composé quelques remarquables trios avec piano, mais dans ceux-ci, le violoncelle était le plus souvent réduit à renforcer la ligne de basse du piano, un peu comme une relique de l'ancienne basse continue baroque ce dont, du reste, les violoncellistes se plainquirent souvent. Mozart avait accordé un peu plus d'autonomie au violoncelle dans ses trios avec piano de la maturité, mais en termes de texture véritablement démocratique dans laquelle chaque instrument joue un rôle plus ou moins égal, ces trios se situent quelque peu en deçà de ses deux magnifiques quatuors avec piano. Il est possible que ce soit principalement ces deux chefs-d'œuvre qui aient révélé à Beethoven tout le potentiel du trio.

C'est dans les deux trios avec piano de l'opus 70 (le quatrième et le cinquième composés) que Beethoven est finalement parvenu à une texture de trio dans laquelle chaque instrument peut prétendre être « le premier parmi ses pairs », mais à cet égard, les trois trios de l'opus 1 constituaient déjà une avancée considérable par rapport à tout ce qui avait été composé auparavant. Ils ont été publiés au cours de l'été 1795 sous le titre de « Œuvre 1<sup>re</sup> », ce qui montre à quel point ils ont représenté une étape importante dans son développement en tant que compositeur : « Mon travail créatif commence ici ». Les deux autres trios, en sol majeur et en ut mineur, ont été composés en 1794–95, mais l'opus 1 n° 1 semble avoir existé dans une version antérieure dès 1792, voire 1791, c'est-à-dire avant le déménagement définitif de Beethoven de sa ville natale de Bonn vers la Vienne de Haydn et de Mozart.

Il est dommage que cette première tentative ne nous soit pas parvenue car il aurait été fascinant de comparer les deux versions, notamment pour étudier de quelle manière Beethoven avait perçu le potentiel du médium et son développement au cours de ces deux ou trois années riches en événements. Si l'on compare la version publiée de l'opus 1 n° 1 avec les trois trios avec piano que Haydn a écrits à la



même époque (Hob. XV: 24–26, dédiés à Rebecca Schroeter), les compositions de Haydn peuvent sembler les plus intéressantes au point de vue musical – en particulier le Trio n° 26, passionné, en fa dièse mineur – mais dans l’opus 1 de Beethoven, l’émancipation du violoncelle a déjà commencé. Typiquement pour un trio de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, c’est le piano qui plante le décor dans l’*Allegro* initial de l’opus 1 n° 1. Mais après seulement huit mesures, le violoncelle reprend le motif en fusée du piano, et l’on commence à comprendre comment le dialogue instrumental peut devenir un élément clé du discours musical. Dans l’*Adagio*, les échanges lyriques entre les deux instruments à cordes, puis entre les deux et le piano, ajoutent à la beauté et au pathos de la musique.

C’est dans le scherzo et le finale que la voix de Beethoven se fait entendre le plus distinctement, en particulier avec sa vivacité et son espièglerie, parfois sans merci, qui font partie intégrante de sa personnalité musicale au même titre que l’héroïsme prométhéen. Bien que son expression soit en majeure partie retenue, le scherzo transmet une impression de puissance comme tenue à distance, en cachant son jeu, en particulier dans les micro-échanges entre le piano et le violon vers le début. Dans la section centrale du trio, encore plus sobre (*pianissimo* tout au long), le violoncelle prend entièrement en charge la ligne de basse, ce qui permet au piano d’ajouter des figurations fluides et dansantes plus haut sur le clavier. L’élan fébrile et le caractère de danse folklorique rapide du thème final sont très haydnien, mais le grand saut répété de la main droite du piano (une dixième délicieusement improbable) est du pur Beethoven, tout comme le moment, vers la fin, où le violon le reprend, le violoncelle répondant par une reprise de son interjection en fusée du début du trio, créant ainsi le dialogue le plus serré et le plus savoureux de toute l’œuvre.

Selon la musicologue spécialiste de Beethoven, Lewis Lockwood, les deux trios de l’opus 70 « élèvent le genre à un niveau à partir duquel la littérature ultérieure

du trio avec piano a pu progresser ». Les trios de Schumann, Brahms et Tchaïkovski auraient été très différents sans l'exemple de ceux de l'opus 70, en particulier le premier. Celui-ci porte depuis longtemps le surnom de « Les esprits » suite à un article de Carl Czerny, un élève de Beethoven, publié en 1842 et qui compare le mouvement lent central à la première apparition du fantôme dans *Hamlet* de Shakespeare. Il s'avère en effet que Beethoven a pu avoir Shakespeare et le surnaturel à l'esprit, du moins dans les premières étapes de la composition : des esquisses pour ce mouvement figurent aux côtés d'idées (également en ré mineur) pour un chœur de sorcières destiné à un opéra autour du personnage de *Macbeth*.

Quoi que l'on pense de la comparaison avec Shakespeare, la musique de ce *Largo* central ne laisse pas beaucoup de place au doute en ce qui concerne son contenu expressif. Après l'ouverture sinistrement feutrée, avec ses échanges inquiets et hésitants entre les cordes et le piano, nous assistons à une démonstration virtuose d'effets « horribles » au point de vue psychologique : contrastes dynamiques extrêmes et écriture très « espacée » de la partie de piano, abondants trémolos nerveux avec des dissonances choquantes, certains profondément logés dans le registre grave du piano, gammes et effets « frissonnants » descendant au piano et, vers la fin, silences étouffants. Bien que les instruments partagent dans une certaine mesure le matériau musical, c'est souvent le piano qui semble jouer le rôle du visiteur surnaturel, tandis que les cordes représentent son auditoire sous le choc. La comparaison de Czerny avec le récit du fantôme dans *Hamlet* est celle qui a le plus de sens sur le plan émotionnel :

*S'il ne m'était pas interdit de dire les secrets de ma prison, je ferais un récit dont le moindre mot labourerait ton âme, glacerait ton jeune sang, ferait sortir de leur sphère tes yeux comme deux étoiles, déferait le nœud de tes boucles tressées, et hérissierait chacun de tes cheveux sur ta tête comme des aiguillons sur un porc-épic furieux.*

*Hamlet*, acte I, scène 5 ; traduction de François-Victor Hugo)

Il n'est pas étonnant que l'écrivain, compositeur et critique E. T. A. Hoffmann, l'auteur de certains des récits étranges les plus populaires de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, ait été lui aussi profondément impressionné. Dans son essai intitulé « La musique instrumentale de Beethoven » publié dans le *Kreisleriana* en 1813, quatre ans donc après la première publication des deux trios de l'opus 70, Hoffmann affirme que Beethoven se révèle le premier véritable romantique en musique. Mais il souligne également la joie et la gaieté qui se dégage du premier et du troisième mouvements. Le discours vif mais policé, développé et perfectionné par Haydn dans ses quatuors à cordes, adopte un ton nouveau et basique dans les mouvements marqués *Allegro vivace e con brio* et *Presto*. Après un début saisissant, avec les trois instruments réunis dans un unisson musclé, un revirement harmonique surprenant (fa naturel au lieu de fa dièse, préfigurant la tonalité de ré mineur du mouvement lent) apporte un épanouissement polyphonique, délicieusement partagé entre les trois instruments. Le rôle du violoncelle dans tout cela est particulièrement frappant : marginalisé par Haydn, autorisé à jouer un rôle secondaire, ou plutôt tertiaire, dans l'opus 1 de Beethoven, il proclame ici presque immédiatement son indépendance, s'emparant de la surprise du fa naturel et l'insérant élégamment dans la première des phrases lyriques qui suivent. Le dialogue de Haydn peut aussi s'épanouir mélodiquement, mais ici l'élément mélodique est plus longuement respiré, romantiquement ouvert, et en même temps superbement intégré dans le discours harmonique-rythmique-motivique de plus grande ampleur. Comme Hoffmann le dit à juste titre, à chaque étape, c'est le sens du tout vivant et organisé, la *Gestalt*, qui justifie tout. Cette musique peut être profondément ressentie, mais c'est en même temps sa « haute réflexion » (« Besonnenheit ») qui révèle le « vrai génie » de Beethoven (« wahres Genie »).

Brièvement, au début du *Presto* final, l'auditeur peut se demander comment ce changement soudain de caractère s'inscrit dans ce grand ensemble organisé. Il faut

peut-être un moment ou deux pour s'adapter à ce soudain rayon de soleil après les frissons et la morosité sépulcrale du *Largo*. Avec le temps, cependant, sa signification finit par se révéler. Le *Presto* est un autre mouvement brillamment inventif, et il n'est peut-être pas exagéré de suggérer que les rapides solos chromatiques du piano, en particulier la gamme ascendante juste avant la fin, peuvent être compris comme une réinvention ludique d'une partie de l'écriture « horrificante » du mouvement lent. La meilleure façon d'exorciser les fantômes, semble dire la musique, est peut-être en fin de compte d'en rire.

Les réponses musicales les plus célèbres de Beethoven aux chants folkloriques slaves se trouvent dans ses trois Quatuors à cordes opus 59 dits « Razumovski » dans lesquels des mélodies russes traditionnelles lancent le finale du premier quatuor et le trio du troisième mouvement du second. *Schöne Minka, ich muss scheiden* [Belle Minka, je dois te quitter] est basé sur un air cosaque ukrainien simple mais très entraînant qui raconte la tristesse d'un guerrier quittant sa bien-aimée pour aller se battre à l'étranger. Elle a été publiée dans le recueil *Songs of Various Nations* (1816), qui fait partie d'un nombre impressionnant d'arrangements de chansons folkloriques que Beethoven a réalisés pour l'éditeur d'Édimbourg, George Thomson, presque tous écrits pour voix et piano, avec parties de violon et de violoncelle optionnelles. La collaboration avec Beethoven fut pour Thomson beaucoup plus difficile que celle avec Haydn qui avait réalisé certains des arrangements précédents pour lui. Beethoven fut particulièrement irrité par cet éditeur qui, après avoir reconnu que ses versions étaient « marquées du sceau du génie, de la science et du goût », se plaignit que certaines d'entre elles étaient trop difficiles et avaient besoin d'être tempérées d'un point de vue technique.

Étonnamment, compte tenu de son hostilité habituelle à la critique, Beethoven finit par accepter de modifier certaines d'entre elles, mais *Schöne Minka* demeura inchangé. En l'écoutant, on comprend pourquoi les remarques de Thomson ne

furent pas du goût de Beethoven : *Schöne Minka, ich muss scheiden* est un modèle de simplicité éloquente, surtout dans sa coda courte mais poignante. Si le jeune contemporain de Beethoven, Franz Schubert, avait connu cette pièce, il l'aurait certainement adorée.

© *Stephen Johnson 2024*

Le **Trio Sitkovetsky** s'est imposé en tant que l'un des trios les plus remarquables de la scène actuelle grâce à son approche réfléchie et engagée qui lui a valu le succès ainsi que des invitations dans des salles de concert renommées telles que le Concertgebouw d'Amsterdam, l'Alte Oper de Francfort, le Palais des Beaux Arts de Bruxelles, le Musée du Louvre à Paris, l'Auditori de Barcelone, le Wigmore Hall de Londres et le Lincoln Center de New York.

Le Trio Sitkovetsky a remporté le premier prix de l'International Commerzbank Chamber Music Awards et a reçu le prix de musique de chambre NORDMETALL au festival de Mecklembourg-Poméranie occidentale, le prix de musique de chambre Philharmonia/Martin Musical Scholarship Fund et bien d'autres encore. L'ensemble a également reçu un généreux financement d'Initiative Musik dans le cadre du programme Neustart Kultur lancé par le gouvernement allemand. Ce soutien a permis au trio de commander de nombreuses nouvelles œuvres, élargissant ainsi considérablement le répertoire pour cette formation instrumentale.

En 2014, le trio a publié son premier enregistrement chez BIS, consacré à des œuvres de Smetana, Suk et Dvořák. Il a été suivi par les trios de Mendelssohn, Beethoven, Ravel et Saint-Saëns. Ces enregistrements ont été salués par l'ensemble de la presse musicale, certains se méritant un Diapason d'Or (*Diapason*) et le prix de musique de chambre du *BBC Music Magazine*.

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

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

**Instrumentarium:**

Alexander Sitkovetsky Violin: 'Parera' Stradivarius 1679 (on loan from the J. & A. Beare Violin Society)  
Isang Enders Cello: Carlo Tononi, Venice 1720 (on loan from the J. & A. Beare Violin Society)  
Wu Qian Grand Piano: Steinway D

**Recording Data**

Recording: 24th–26th May 2023 at the Markus-Sittikus-Saal, Hohenems, Austria  
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)  
Piano technician: Frank Schick

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel  
Executive producer: Robert Suff

**Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Stephen Johnson 2024  
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Cover image: Wien Stadt- und Landesarchiv (WStLA), Pläne und Karten: Sammelbestand, P1. 256: Beiläufiger Entwurf der Lage des Wienflusses von seinem Ursprung bis zu seiner Mündung in die Donau (1791)  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-2699 © & © 2024 BIS Records AB, Sweden.

