



# BEETHOVEN / KEMPF TRIo

Op. 97 'Archduke' & Op. 1 No. 3 in C minor



SUPER AUDIO CD

## VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770-1827)

### PIANO TRIO IN C MINOR, Op. 1 No. 3

30'11

- |   |                                             |      |
|---|---------------------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i>                  | 9'45 |
| 2 | II. <i>Andante cantabile con Variazioni</i> | 8'59 |
| 3 | III. Menuetto. <i>Quasi Allegro</i> – Trio  | 3'48 |
| 4 | IV. Finale. <i>Prestissimo</i>              | 7'29 |

### PIANO TRIO IN B FLAT MAJOR, *ARCHDUKE*, Op. 97

40'54

- |   |                                                                    |       |
|---|--------------------------------------------------------------------|-------|
| 5 | I. <i>Allegro moderato</i>                                         | 13'20 |
| 6 | II. Scherzo. <i>Allegro</i>                                        | 6'31  |
| 7 | III. <i>Andante cantabile, ma però con moto</i> – <i>attacca</i> – | 14'03 |
| 8 | IV. <i>Allegro moderato</i> – <i>Presto</i>                        | 6'50  |

TT: 71'28

## KEMPF TRIO

FREDDY KEMPF *piano*

PIERRE BENSARD *violin*

ALEXANDER CHAUSHIAN *cello*

## INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Kenneth Eneberg.

Violin: Giovan Paolo Magini, Brescia 1600

Cello: Anonymous (German)

In Ludwig van Beethoven's output the three piano trios, Op. 1 (1793/94), play an important rôle, not only because of their striking opus number. With these works he took a genre that, despite substantial contributions from Haydn and Mozart, was still essentially associated with entertaining salon music, and raised it up to rival the string quartet, 'the most demanding form of chamber music' (Guido Adler). In so doing he propelled himself, a 24-year-old pupil of Haydn, into the centre of the Viennese School. The works are innovative both in form and in content: the addition of a scherzo (or minuet) increases the number of movements from three to four; the cello – an instrument to which scant attention had been paid in the past – grew from the status of a bowed keyboard bass line into a fully independent part within a considerably denser musical texture; and the last movement, formerly just a valediction, gained dramatic weight. In addition, a compositional characteristic of the late Beethoven is already discernible: a tendency towards thematic unity – or, to put it another way, the use of a single fundamental motivic figure as a point of departure, the varied metamorphoses of which really act as the motive force for the entire work (or, in the case of the late quartets, a whole series of works).

It is above all the third trio that gathers these features together, with passionate boldness and astonishing mastery, and goes much further than its predecessors. It is, moreover, in a key that would become a trademark of the composer: C minor. The slow, dreamy introduction (in fact it could be thought of as the 'first part of the main theme' of the *Allegro con brio*) not only features the essential motivic material with its intervals of a third but also incorporates a rebellious gesture that rises up in the motoric writing of the cheerful piano *staccato* ('second part of the main theme'). And yet Beethoven would not be Beethoven (and C minor would not be C minor) if the mysterious introduction did not recur in some form – and, indeed, in the course of the movement it is the arena for dramatic new interpretations; in particular it makes its presence felt in the weighty development section. The *cantabile* E flat major theme of the variation movement (*Andante cantabile con Variazioni*) is fol-

lowed by five variations and a coda; the distinctive *pizzicato* variation (No. 3) and the expressive minor-key variation (No. 4) are especially impressive. The *Menuetto quasi Allegro* lends the C minor world a more conciliatory touch; the C major trio, with its downward-rushing scales, forms an obvious pendant to the upwardly hastening runs of the minuet section. The stormy finale (*Prestissimo*), meanwhile, with its brusque, dotted C minor gestures, calls the first movement to mind; it is slightly surprising that the subsidiary theme is played *dolce* in the development. The main theme compensates for this by coming very much into its own in the coda. Admittedly the price to be paid for this is that it must undertake an adventurous harmonic journey, at the end of which there is such a casual turn to C major that the piece, as though pausing in surprise, dies away *pianissimo* – or, as Beethoven's biographer Joseph von Wasielewski put it much more poetically, 'seems to dissolve into the ether'.

After the first performance of the three trios at a soirée in late 1793 or early 1794 given by Prince Carl von Lichnowsky (1761-1814) – the works' dedicatee and a generous Viennese music-lover – Beethoven's teacher, Haydn, had many words of praise but, to the considerable disgruntlement of his pupil – advised against the publication of the last trio. As Beethoven's pupil Ferdinand Ries later discovered, Haydn had doubted that this trio 'would be understood so quickly and easily, and would be taken up by the public so favourably'.

But that is exactly what happened. And thus the third trio also marks what might be termed the commencement of a new era, the boisterous creative urgency of a 'Romantic' generation – even if in the process 'Papa Haydn' was 'thrown onto the scrapheap', albeit often less for musical reasons than through the demands of generational psychology. According to Wasiliewski: 'The musical freedom that, one may say, Beethoven here used for the first time must have disturbed the old gentleman increasingly, the more he came to regard it as injurious to his ideal of beauty'.

As Haydn's words of warning pointed out, the ambivalence between awareness of

tradition and going beyond the established limits would continue to determine the reception of Beethoven's works. In the words of one reviewer (in another context) from 1798, for instance, Beethoven could, 'by means of his unusual harmonic knowledge and his love for serious turns of phrase, produce many a good result, putting the insipid platitudes of often famous gentlemen firmly in the shade, if only he would agree to write in a manner more natural than affected'. Beethoven's 'affected' (seen in a positive light: 'original') writing is one of the reasons for his greatness – in his early works just as much as in his symphonies or late quartets.

Beethoven himself regarded the *Piano Trio in C minor* as his most successful work to date. As late as 1817 he presented a version for string quintet (Op. 104), which was intended to replace a clearly inferior arrangement. On the title page of the score we find the humorous yet proud words: '[arranged] for a three-part quintet by Mr. Good Will, and brought forth from the appearance of five parts to the reality of five parts, and also raised up from the greatest wretchedness to some respectability'.

By that time he had already turned his attention to pure string chamber music. His last piano trio – disregarding the *Variations on the Song 'Ich bin der Schneider Kakadu'*, Op. 121a – which despite its high opus number was probably composed before 1810 – dates from 1811: the *Piano Trio in B flat major*, Op. 97, which owes its nickname 'Archduke' to its dedication to Archduke Rudolph of Austria (1788-1831). The exposed, sometimes even concerto-like piano part was to some extent made to measure for the dedicatee, who was one of Beethoven's piano and composition pupils.

It is no coincidence that the 'Archduke' Trio begins in the piano, with a *dolce* main theme that determines the songful character not just of the *Allegro moderato* but of the entire work. The subsidiary theme (G major!) prompts another characteristic idea before the development section focuses upon the beginning of the main theme and, with an imaginative web of trills, *pizzicato* and *staccato*, leads into the recapitulation. In second place (unusually) is the joyful scherzo (*Allegro*); this time the movement begins contrapuntally in the strings and skilfully turns the scale into a

thematic element. A trio in B flat minor follows on from this scale motion, meandering chromatically, and the music becomes more intense until it reaches a grandiose theme in D flat major. As in Op. 1 No. 3, the slow movement (*Andante cantabile, ma però con moto*) is a set of variations; it starts off in the piano, and the condensed structure of its heartfelt melodic writing seems to be derived from the previous movement's preoccupation with scales. There follow four faster variations, characterized by a multitude of dialogue-like figurations, after which the introductory theme once again provides material for motivic and harmonic deliberation. The exuberant, cranky final rondo (*Allegro moderato – Presto*), with its 'wrong' *sforzato* accents, follows without a break. These, admittedly, are only the up-beat to an effervescent sequence of spirited curiosities by means of which Beethoven must have drawn many a smile from his archduke – the 'illustrious patron of music [...] who, with his most sublime princely virtues, combines the purest artistic sensitivity and the rarest of practical talents, and to whom, in consequence, one may only bring the choicest of offerings, worthy of such phoenix-like abilities', as the *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* admonished in 1817, before observing more calmly 'that the Orpheus of our time has indeed fulfilled these demands is proved not only by the unanimous judgment of all connoisseurs, but also by the gracious acceptance of his offering'. And in 1823 the *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* found the trio to be 'incontestably one of the brightest green leaves in the laurel wreath that Beethoven long ago earned; he did not call it "great" (Grand Trio, etc.), although it is more worthy of this title than a hundred of its fellows, in which such epithets refer at best to the number of bow strokes.'

© Horst A. Scholz 2004

The young, internationally renowned pianist Freddy Kempf has collaborated with two of his award-winning close friends, the French violinist Pierre Bensaid and the Armenian cellist Alexander Chaushian, to form the **Kempf Trio**, which is already regarded as one of Europe's most exciting ensembles. These London-based musicians, all in their twenties, are passionately committed to chamber music, and have given highly acclaimed performances at such venues as the Wigmore Hall and Purcell Room in London as well as at numerous British festivals including King's Lynn, Bath and Wyastone. The trio has performed Beethoven's *Triple Concerto* with the London Mozart Players under Matthias Bamert at the Fairfield Halls, Croydon, the Anvil, Basingstoke, and at Exeter Cathedral. Internationally, the Kempf Trio has appeared at the prestigious Flanders Festival in Belgium and has performed in France as resident artists at the Orpheus & Bacchus Festival. The ensemble made its United States début in the chamber music series at La Jolla, California, and in Scottsdale, Phoenix.

---

Die drei Klaviertrios op. 1 aus den Jahren 1793/94 spielen nicht nur wegen der markanten Opuszahl eine besondere Rolle im Schaffen Ludwig van Beethovens. Mit diesen Kompositionen hob er eine Gattung, die – selbst in den maßgebenden Beiträgen Haydns und Mozarts – noch im wesentlichen der Sphäre unterhaltender, für den Salon bestimmter Kammermusik verhaftet war, in die Nähe des Streichquartetts, „der heikligsten Kammermusikart“ (Guido Adler). Und sich selber, den 24jährigen Schüler Haydns, ins Zentrum der „Wiener Schule“. Sowohl Form wie Inhalt der Werke sind neuartig: Die Anzahl der Sätze ist durch Einschub eines Scherzos (bzw. Menuetts) von drei auf vier erweitert, das einstmals stiefmütterlich behandelte Cello avanciert vom gestrichenen Klavierbaß zur selbständigen Stimme in einem erheblich verdichteten Satzgefüge und der letzte Satz, der einstige „Kehraus“, gewinnt an dramaturgischem Gewicht. Darüber hinaus zeichnet sich bereits ein kompositionstechnisches Charakteristikum des späten Beethoven ab: der Hang zur motivisch-thematischen Vereinheitlichung, oder, anders gesagt, der Ausgang von einer motivischen Grundgestalt, deren vielgestaltige Metamorphosen das jeweilige Werk (oder, wie in den späten Streichquartetten, ganze Werkgruppen) recht eigentlich aus sich heraustreiben.

Es ist vor allem das dritte Trio, das mit leidenschaftlicher Kühnheit und verblüffender Souveränität diese Züge bündelt und weit über seine Vorgänger hinausgeht – und dies in der Tonart, die das Signet seines Komponisten werden sollte: c-moll. Der langsamen, schwärmerisch ausklingenden Einleitung (eigentlich handelt es sich um den „ersten Hauptthementeil“ des *Allegro con brio*) ist neben der zentralen Terzmotivik denn auch ein aufbegehrender Gestus eingeschrieben, der erst einmal in der Motorik des munteren Klavier-Stakkatos („zweiter Hauptthementeil“) aufgeht. Doch Beethoven wäre nicht Beethoven (und c-moll nicht c-moll), wenn die geheimnisvolle Einleitung sich nicht wieder zu Wort meldete – und in der Tat: sie wird im weiteren Verlauf des Satzes zum Schauplatz dramatischer Umdeutungen und prägt insbesondere die gewichtige Durchführung. Dem kantablen Es-Dur-Thema des Variationen-



satzes (*Andante cantabile con Variazioni*) antworten fünf Variationen und eine Coda, unter denen namentlich die aparte Pizzicato-Variation Nr. 3 und die expressive Minore-Variation Nr. 4 hervorstechen. Das *Menuetto quasi Allegro* gibt der c-moll-Sphäre einen versöhnlicheren Anstrich, wobei das C-Dur-Trio mit seinen abwärts rauschenden Skalen ein sinnfälliges Pendant zu den emporschnellenden Läufen der Menuett-Teile darstellt. Das stürmische Finale (*Prestissimo*) indes knüpft in seiner pointierten, barschen c-moll-Gestik an den Kopfsatz an; daß seine Durchführung sich dann aber seinem *dolce*-Seitenthema verschreibt, ist eine gelinde Überraschung. Dafür kommt das Hauptthema in der Coda zu besonderer Geltung – freilich um den Preis, daß es eine abenteuerliche harmonische Reise durchzumachen hat, an deren Ende eine so beiläufige Wendung nach C-Dur steht, daß das Werk, verblüfft innehaltend, im *pianissimo* verklingt – oder, wie Beethovens Biograph Joseph von Waselewski ungleich poetischer schrieb, „gleichsam im Äther sich auflöst“.

Nach der Uraufführung der drei Trios in einer Soirée Ende 1793 oder Anfang 1794 bei Fürst Carl von Lichnowsky (1761-1814) – dem Widmungsträger und generösen Wiener Musikfreund – fand Beethovens Lehrer Haydn viel lobende Worte, riet seinem Schüler zu dessen nicht geringer Verstimmung aber, von der Veröffentlichung des letzten Trios abzusehen. Er bezweifelte, wie Beethovens Schüler Ferdinand Ries später erfuhr, daß dieses Trio „so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde“.

Genau dies aber war der Fall. Und so markiert das dritte Trio denn auch so etwas wie den Anbruch einer neuen Zeit, den unbändigen Gestaltungswillen einer „romantischen“ Generation – wenngleich „Papa Haydn“ dabei oft mehr aus generationspsychologischen denn aus musikalischen Gründen zum „alten Eisen“ geworfen wurde. „Die tondichterische Freiheit“, so Waselewski, „von der Beethoven hier, man darf wohl sagen, zuerst Gebrauch macht, wird den alten Herrn um so mehr gestört haben, je mehr sie ihm als eine Verletzung seines Schönheitsideals erschien.“

Fortan wird die Ambivalenz zwischen Traditionsbewußtsein und Grenzüber-

schreitung, die in Haydns mahnenden Worten anklingt, die Beethoven-Rezeption bestimmen. Beethoven könne, schrieb etwa ein Rezensent im Jahr 1798 in anderem Zusammenhang, „bey seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnis und Liebe zum ernsteren Satze, viel Gutes liefern, das unsere faden Leyersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurückließe, wenn er immer mehr natürlich als gesucht schreiben wollte.“ Daß Beethoven allerdings oft „gesucht“ (positiv gewendet also: „originell“) schrieb, ist einer der Gründe für seine Größe – in seinem ersten Wurf nicht anders als in den Symphonien oder den späten Streichquartetten.

Beethoven selber hielt das *c-moll-Klaviertrio* für sein bis dato gelungenstes Werk. Noch 1817 legte er eine Fassung für Streichquintett (op. 104) vor, die eine offenbar minderwertige Bearbeitung ersetzen sollte. Auf dem Titelblatt der Partitur stehen die so humorvollen wie stolzen Worte: „zu einem 3 stimmigen quintett vom Hr:Gutwillen u. aus dem schein von 5 stimmen zu wirklichen 5 Stimmen ans Tagslicht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität zu einigem Ansehn erhoben“.

Zu jener Zeit hatte er sich bereits der reinen Streicherkammermusik zugewandt. Das letzte Klaviertrio – sieht man von den *Variationen über das Lied „Ich bin der Schneider Kakadu“* op. 121a ab, das trotz der hohen Opuszahl wohl vor 1810 entstanden ist – stammt aus dem Jahr 1811: das *Klaviertrio B-Dur* op. 97, das seiner Widmung an Erzherzog Rudolph von Österreich (1788-1831) den Beinamen „Erzherzog-Trio“ verdankt. Dem Widmungsträger, der ein Klavier- und Kompositionsschüler Beethovens war, ist denn auch die exponierte, mitunter konzertant anmutende Rolle des Klaviers gewissermaßen ein wenig „auf den Leib geschrieben“.

Nicht von ungefähr beginnt das „Erzherzog-Trio“ im Klavier, mit einem *dolce*-Hauptthema, das nicht nur dem *Allegro moderato*, sondern dem gesamten Werk den Zug zur Sanglichkeit vorgibt. Das Seitenthema (G-Dur!) regt noch einen weiteren charakteristischen Gedanken an, bevor die Durchführung den Anfang des Hauptthemas ins Zentrum rückt und mit einem phantasievollen Klanggespinnst aus Trillern, Pizzikato und Stakkato zur Reprise überleitet. An (ungewöhnlicher) zweiter Stelle

folgt das muntere Scherzo (*Allegro*), das diesmal von den Streichern kontrapunktisch eröffnet wird und in kunstvoller Weise die Tonleiter thematisch werden läßt. Ein b-moll-Trio knüpft chromatisch mäandernd an diese Skalenbewegungen an und verdichtet sich zu einem grandiosen Des-Dur-Thema. Der langsame Satz (*Andante cantabile, ma però con moto*) ist – wie in op. 1 Nr. 3 – ein Variationensatz; vom Klavier eingeleitet, scheint er der Tonleiterbegeisterung des Vordersatzes die engschrittige Faktur seiner innigen Melodik zu entlehnen. Es folgen vier beschleunigte und von mannigfachen dialogischen Konstellationen geprägte figurative Variationen, an deren Ende das Ausgangsthema nochmals Anlaß zu motivischen und harmonischen Erwägungen gibt. *Attacca* schließt das quirlig-kauzige Final-Rondo (*Allegro moderato – Presto*) mit verqueren *sforzato*-Akzenten an. Diese sind freilich nur der Auftakt zu einer überschäumenden Folge geistreicher Merkwürdigkeiten, mit denen Beethoven seinem Erzherzog so manches Lächeln entlockt haben dürfte – ihm, dem „erlauchten Mäcenat der Tonkunst [...], der mit den erhabensten Fürstentugenden den reinsten Kunstsinn und die seltensten praktischen Talente vereinigt, dem man daher nur das Auserlesenste, solcher Phönix-Gaben Würdige, zum Opfer darbringen darf“, wie die *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* im Jahr 1817 mahnte, um dann beruhigt zu konstatieren: „Dass der Orpheus unserer Zeit diesen Forderungen wirklich Genüge geleistet habe, beweiset, nebst dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, auch die huldvolle Annahme seiner Opfergabe“. Und die *Leipziger Allgemeine musikalischen Zeitung* befand 1823, daß das Trio „unbestritten als eines der hellgrünendsten Blätter in Beethovens schon lange erworbenem Lorbeerkrone glänzt; er nannte es nicht gross [Grand Trio etc.], obschon es dieses Beynamens ungleich würdiger ist, als hundert andere seiner Consorten, bey denen sich solche Epitheta höchstens auf die Bogenzahl beziehen.“

© Horst A. Scholz 2004

Mit seinen Freunden, dem französischen Violinisten Pierre Bensaid und dem armenischen Cellisten Alexander Chaushian, hat der junge, international renommierte Pianist Freddy Kempf das **Kempf Trio** gebildet, das schon als eines der spannendsten europäischen Ensembles gilt. Die in London ansässigen Musiker – allesamt in den Zwanzigern – haben sich mit Leidenschaft der Kammermusik verschrieben; ihre Konzerte in der Wigmore Hall und dem Purcell Room in London sowie bei zahlreichen britischen Festivals (u.a. King's Lynn, Bath und Wyastone) sind enthusiastisch aufgenommen worden. Mit den London Mozart Players unter Matthias Bamert hat das Trio Beethovens *Tripelkonzert* in den Fairfield Halls/Croydon, dem Anvil/Basingstoke und der Exeter Cathedral aufgeführt. Das Kempf Trio ist ferner beim Flanders Festival in Belgien aufgetreten und war Artist-in-Residence beim französischen Orpheus & Bacchus Festival. Sein USA-Debüt hat das Ensemble in der kalifornischen La Jolla-Kammermusikreihe und in Scottsdale/Phoenix gegeben.

---

**L**a place importante au sein de la production de Ludwig van Beethoven occupée par les trois trios op. 1 composés en 1793 et 1794 ne tient pas seulement au numéro d'opus déterminant. Avec ces œuvres, il améliore un genre qui, même avec les contributions importantes de Haydn et de Mozart, était fondamentalement prisonnier de la musique de chambre de divertissement destinée au salon, et l'élève au niveau du quatuor à cordes, « le type de musique de chambre le plus exigeant » (Guido Adler). Et il se positionne, lui, l'élève de Haydn âgé de 24 ans, au centre de l'« école viennoise ». Ces œuvres sont novatrices tant au niveau de la forme que du fond : le nombre de mouvements passe de trois à quatre avec l'ajout d'un scherzo (ou d'un menuet), le violoncelle, jusque là confiné au rôle de basse suivant la main gauche du piano gagne son indépendance dans l'élaboration considérablement accrue de la structure des mouvements et le dernier mouvement, l'ancien « envoi », acquiert un poids dramatique. En outre, une caractéristique de la technique de composition typique de la période tardive de Beethoven se profile : la tendance à l'uniformisation motivo-thématique ou encore, autrement dit, l'aboutissement d'un motif fondamental dont les métamorphoses multiples à l'intérieur de chaque œuvre (ou, comme dans le cas des derniers quatuors à cordes, d'ensemble d'œuvres) sont en fait issues de lui-même.

C'est avant tout le troisième trio, avec son audace passionnée et sa stupéfiante souveraineté qui unit ces caractéristiques et dépasse ses prédécesseurs dans une tonalité qui allait devenir la signature de son compositeur, celle de do mineur. L'introduction lente et rêveuse (en fait il s'agit de la première partie du thème principal de l'*allegro con brio*) renferme également, aux côtés du motif fondamental de tierce, un geste de révolte qui s'élèvera seulement dans le jeu motorique du *staccato* vif du piano (seconde partie du thème principal). Mais Beethoven ne serait pas Beethoven (et do mineur pas do mineur !) si l'introduction pleine de mystère ne reprenait la parole : en effet, elle revient un peu plus tard au cours du mouvement comme le théâtre d'une interprétation dramatique différente et sert d'appui à l'important développement. Le

thème *cantabile* en mi bémol majeur du mouvement de variations (*andante cantabile con variazioni*) est assorti de cinq variations et d'une coda dont la troisième en *pizzicato* et l'expressive cinquième en mineur ressortent particulièrement. Le *menuetto quasi allegro* confère à la sphère de do mineur une apparence réjouissante alors que le trio en do majeur avec sa gamme descendante frémissante présente le pendant évident du thème montant en flèche du menuet. Le finale tumultueux (*prestissimo*) renvoie au mouvement initial avec son motif au rythme pointé d'allure bourrue en do mineur. Que dans le développement, le thème secondaire soit joué *dolce*, présente une douce surprise. C'est pourquoi le thème principal repris dans la coda est particulièrement mis en valeur : à vrai dire au prix qu'après l'aventureux voyage harmonique de l'œuvre, sa fin en do majeur apparaisse comme un changement si accessoire qu'il se termine de manière étonnamment retenue dans la nuance *pianissimo* ou, comme le biographe de Beethoven, Joseph von Wasielowski, écrivait avec davantage de poésie : « se dissipe pour ainsi dire dans l'éther ».

À la suite de la création des trois trios lors d'une soirée fin 1793 ou début 1794 chez le prince Karl von Lichnowsky (1761-1814) – le dédicataire de l'œuvre et généreux ami viennois de la musique – le professeur de Beethoven, Joseph Haydn, eut des mots louangeurs mais conseilla, au grand dam de son élève, de ne pas publier le dernier trio. Il craignait, comme l'élève de Beethoven Ferdinand Ries l'apprendra plus tard, qu'il « ne soit pas compris aussi facilement et qu'il ne soit pas accepté par le public. »

C'est d'ailleurs exactement ce qui se passa. Et c'est ainsi que le troisième trio marque le début d'une nouvelle époque, la volonté créatrice indomptable d'une génération « romantique » bien que « papa Haydn » ait été mis au rancart davantage pour des raisons de conflit de générations que pour des raisons musicales. « On pourrait dire que la liberté de composition dont Beethoven fera d'abord usage, écrivait Wasielowski, a d'autant plus dérangé le vieil homme qu'elle lui apparaissait comme une atteinte à son idéal de beauté. »

Dès lors, l'ambivalence entre la connaissance de la tradition et le dépassement des limites, qui sonne comme un avertissement chez Haydn, donne le ton à la réception de la musique de Beethoven. Beethoven, dans un autre contexte, lisait-on dans un compte-rendu de 1798, pourrait « par sa connaissance harmonique inhabituelle et son amour pour les phrases graves apporter beaucoup de bonnes choses qui laisseraient loin derrière les fades rengaines de nos souvent célèbres hommes s'il acceptait d'écrire avec plus de naturel que de recherche. » Que Beethoven en effet écrit souvent de manière « recherchée » (utilisé ici de manière positive, c'est-à-dire dans le sens d'« originale ») est l'une des raisons de sa grandeur – dans ses premiers essais comme dans les symphonies ou les quatuors à cordes tardifs.

Beethoven lui-même tenait son trio avec piano en do mineur pour son œuvre la plus aboutie jusqu'alors. Encore en 1817, il proposait une version pour quintette à cordes (op. 104) qui devait apparemment remplacer un arrangement de valeur inférieure. Sur la page couverture de la partition, on peut lire ces mots, à la fois humoristiques et fiers : « Trio arrangé en un quintette à trois voix par Monsieur Bonne Volonté et ramené à la lumière du jour de l'apparence de cinq voix véritables, et ainsi élevé de la plus grande indigence à un aspect présentable. »

À cette époque, il se concentrait déjà sur la musique de chambre pure. Le dernier trio avec piano – si l'on excepte les *Variations sur l'air « Ich bin der Schneider Kakadu »* [Je suis le tailleur Kakadu] op. 121a qui malgré son numéro d'opus élevé date en fait de 1810 – a été écrit en 1811 : le trio avec piano en si bémol majeur op. 97 qui doit son surnom de *Trio « À l'Archiduc »* à sa dédicace à l'archiduc Rodolphe d'Autriche (1788-1831). On a l'impression que la partie de piano, exposée, de temps à autre concertante même, a été spécialement écrite pour le dédicataire de l'œuvre, un élève de piano et de composition de Beethoven.

Le *Trio « À l'Archiduc »* commence au piano, ce qui n'est pas le fruit du hasard, avec le thème principal joué *dolce* ce qui donne non seulement à l'*allegro moderato* mais également à toute l'œuvre son caractère chantant. Le thème secondaire (en sol

majeur !) évoque une autre idée caractéristique avant que le développement ne reprenne la tête du thème principal et nous mène à la réexposition avec un entrelacement de sons plein de fantaisie et fait de trilles, de *pizzicati* et de passages joués *staccato*. Le second mouvement est un (inhabituel) scherzo (*allegro*) d'allure allègre qui débute cette fois-ci par un contrepoint aux cordes et présente avec art une gamme qui sert ici de thème. Un trio en si bémol mineur rattache des méandres chromatiques à ces mouvements de gammes et, après s'être développé, mène à un thème grandiose en ré bémol majeur. Le mouvement lent (*andante cantabile, ma però con moto*) est, comme dans le trio op. 1 n° 3, un thème et variations qui s'ouvre par le piano et sa facture serrée semble emprunter son ardente mélodie à l'enthousiasme pour la gamme du mouvement précédent. Quatre variations qui vont en s'accélérant et faites de constellations variées suivent. Après celles-ci, la cinquième variation fait de nouveau entendre le thème initial et donne l'occasion d'une réflexion motivique et harmonique. Le final en rondo (*allegro moderato – presto*) *attacca* et son tourbillon étrange termine l'œuvre avec des accents *sforzato* comme de travers. Il ne s'agit que du début d'une série débordante de curiosités spirituelles avec laquelle Beethoven parvint à arracher les sourires de l'archiduc, « l'illustre mécène de la musique [...] qui avec la vertu princière la plus sublime unit le goût le plus sûr et le talent pratique le plus rare et peut ainsi présenter, telle un phénix, l'offrande la plus recherchée. » comme le rappelait le *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* en 1817, puis constatait, rassuré : « que l'Orphée de notre temps avait véritablement comblé les attentes et avait justifié, avec en plus le jugement unanime de tous les connaisseurs, l'accueil gracieux de son offrande. » Le *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* de son côté, estimait en 1823 que ce trio « brillait d'un éclat particulier dans la couronne existant depuis longtemps de Beethoven ; il l'a qualifié de « grand » (Grand Trio etc.) bien que ce surnom lui soit infiniment plus approprié que chez des centaines de ses confrères pour lesquels une telle épithète ne réfère tout au plus qu'au nombre de pages. »

© Horst A. Scholz 2004



Le jeune pianiste déjà réputé internationalement Freddy Kempf a collaboré avec deux de ses amis proches, également gagnants de concours, le violoniste français Pierre Bensaid et le violoncelliste arménien Alexander Chaushian pour former le **Kempf Trio**, déjà considéré comme l'un des ensembles de chambre les plus excitants d'Europe. Les musiciens, basés à Londres, sont tous dans la vingtaine et se consacrent avec passion à la musique de chambre. Ils ont donné des concerts triomphaux dans des salles aussi prestigieuses que le Wigmore Hall et le Purcell Room à Londres ainsi que dans le cadre de plusieurs festivals britanniques dont celui de King's Lynn ainsi qu'à ceux de Bath et de Wyastone. Le trio a également interprété le concerto triple de Beethoven avec les London Mozart Players sous la direction de Matthias Bamert à Fairfield Halls, Croydon, Anvil, Basingstoke ainsi qu'à la cathédrale Exeter. Sur le plan international, le trio s'est également produit dans le cadre du prestigieux festival de Flandres en Belgique ainsi qu'au Festival Orpheus & Bacchus en France où les musiciens étaient artistes en résidence. L'ensemble a fait ses débuts américains au cours d'une série consacrée à la musique de chambre à La Jolla en Californie ainsi qu'à Scottsdale, à Phoenix en Arizona.

---

Also available:



**Tchaikovsky: Piano Trio in A minor, Op. 50**  
**Rachmaninov: Trio élégiaque No. 1 in G minor**

**Kempf Trio**

BIS-CD-1302

The music on this Hybrid SACD 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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.

#### RECORDING DATA

Recorded in April 2003 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden  
Recording producer and sound engineer: Jens Braun  
Digital editing: Christian Starke  
Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex 8500 MOD recorder; Stax headphones  
Executive producer: Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Horst A. Scholz 2004  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover photograph: © Rio Hashimoto  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs 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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40  
[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-SACD-1172 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



[www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-SACD-1172