

**BIS**

die Cognacce der Haupt- und Landeshauptstadt Wien mit allen einschließlich geschätzten  
Herrn Schäffern, Rittern Hof- und anderen Gelehrten  
C Aufgezeichnet in einer Monatsschrift 1 August 1857 D

**BEETHOVEN Piano Trios**  
*J. N. Svetlanov*  
**VOL. 1 · OP. 1/3 & 70/2**  
*J. N. Svetlanov*  
**SITKOVETSKY TRIO**

## van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

Piano Trio in C minor, Op. 1 No. 3	28'48
① I. <i>Allegro con brio</i>	9'19
② II. <i>Andante cantabile con Variazioni</i>	8'24
③ III. <i>Menuetto. Quasi Allegro – Trio</i>	3'33
④ IV. <i>Finale. Prestissimo</i>	7'26
 ⑤ Allegretto in B flat major, WoO 39	6'02
 Piano Trio in E flat major, Op. 70 No. 2	30'28
⑥ I. <i>Poco sostenuto – Allegro ma non troppo</i>	10'17
⑦ II. <i>Allegretto</i>	5'28
⑧ III. <i>Allegretto ma non troppo</i>	6'55
⑨ IV. <i>Finale. Allegro</i>	7'38

TT: 66'17

Sitkovetsky Trio

Alexander Sitkovetsky *violin*

Isang Enders *cello*

Wu Qian *piano*

In Ludwig van Beethoven's output the three piano trios, Op. 1 (1794–95), play an important role, 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 fundamental motivic figure as a point of departure, letting the entire work (or, in the case of the late quartets, a whole group of works) emerge out of its manifold metamorphoses.

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 opening (in fact it is 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 contrasting gesture that is unleashed 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 followed 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 found out, 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 more for reasons of fashion than for the quality of the music itself. According to Wasielewski: 'The compositional 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 highlight, 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, 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 nonetheless one of the reasons for his greatness – in his early works just as much as in his symphonies or late quartets.

Among those who had a significant impact on the reception of Beethoven's music was the author and composer Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, who wrote a perceptive review of Beethoven's Fifth Symphony in 1810; he also penned a long review praising the two piano trios, Op. 70, that Beethoven composed in 1808: 'These two splendid trios, too, prove once again how Beethoven carries the Romantic spirit of music deep within his soul, and with what great genius, with what discretion he enlivens his works with it.'

The second of these trios, in E flat major, begins with an introduction (*Poco sostenuto*), with a *dolce* theme that is introduced by the instruments in canon; in almost identical form it is heard as a transition to the second theme of this sonata-form movement and, as a reminiscence, at the end. The main part of the movement (*Allegro ma non troppo*) is in 6/8-time but, as Hoffmann remarked, instead of the 'leaping, jesting' quality usually associated with that metre, it displays a 'noble character'. There follows an *Allegretto* alternating between C major and C minor: for the late-middle period Beethoven it was by no means self-evident that a work of this kind should contain a 'proper' slow movement (cf. especially Symphonies Nos 7 and 8). The *Allegretto ma non troppo* in 3/4-time, described by the composer

and critic Johann Friedrich Reichardt as ‘such a delightfully songful movement’ proves to be a minuet that captivates us with numerous characteristic idiosyncrasies – from the striking alternation of violin/cello and piano writing in the trio to its expansion into a five-part texture. The finale (*Allegro*) is a virtuoso conclusion full of unbridled mastery – or, as E. T. A. Hoffmann put it, more romantically: ‘a persistent, always intensifying thrust and urgency – thoughts, images chase past in a restless flight, lighting up and disappearing like flashes of lightning... And yet this movement is... woven together from a few short ideas, from figures that are intimately related to each other.’

Sometimes known as Beethoven’s ‘Trio No. 7’, the little *Allegretto* in B flat major, WoO 39, which he composed in June 1812 for Maximiliane Brentano, the ten-year-old daughter of Franz and Antonie Brentano – or, as it says on the title page of the autograph manuscript, ‘for my little friend Maxe Brentano, to encourage her piano playing’. The work, which was published only posthumously, is Beethoven’s last contribution to the piano trio genre. It is significant that Beethoven encouraged her not with a solo piano piece but with a trio – albeit one in which the very talented dedicatee gets to present both the themes in a light and airy sonata form piece (in which, moreover, she was guided by fingerings by the composer himself). Upon seeing the first edition in 1831 the reviewer of the magazine *Caecilia* was totally charmed: ‘How wonderfully appealing, melodious and heartfelt Beethoven can be when he wants to – who has not felt it? – How natural, therefore, that this sweetness is particularly to the fore here, where he...took up his pen with the thought: let the little ones come to me.’

© Horst A. Scholz 2019

Since it was formed in 2007, the **Sitkovetsky Trio** has emerged as one of the outstanding trios of today, receiving numerous awards and critical acclaim.

The Sitkovetsky Trio has performed in the leading concert halls across Europe, including the Concertgebouw Amsterdam, Alte Oper in Frankfurt, Palais des Beaux Arts in Brussels, Laeisz Halle Hamburg, Sociedad Filarmónica in Bilbao, L'Auditori Barcelona, St George's Bristol, the Purcell Rooms and the Wigmore Hall in London. The Trio has also appeared at major European Festivals including the Menuhin Festival in Gstaad and the Bergen International Festival and has toured Asia, Australia, the USA and Latin America. The Trio's first two recordings for BIS Records, of works by Dvořák, Smetana and Suk and of Mendelssohn's Piano Trios, were released to great critical praise.

The Trio has premiered new works by Carl Vine and Charlotte Bray and has strong links to other contemporary composers such as Dobrinka Tabakova and Erkki-Sven Tüür.

From 2012 until 2014 the Trio held a Fellowship at the Royal Northern College of Music, having previously held fellowships at Trinity Laban College of Music from 2007–10. It has also been a recipient of the International Schumann Chamber Music Award (2008) and the NORDMETALL Chamber Music Award at the Mecklenburg-Vorpommern Festival (2009).

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

Die drei Klaviertrios op. 1 aus den Jahren 1794/95 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 heiligsten 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 langsam, 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 Hauptthemen teil“) 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 kan-tablen Es-Dur-Thema des Variationensatzes (*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 Pen-dant 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*-Seiten-thema verschreibt, ist eine gelinde Überraschung. Dafür kommt das Hauptthema in der Coda zu besonderer Geltung – freilich um den Preis, dass es eine abenteuer-liche 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 Ludwig van Beethovens Biograph Joseph von Wasielewski 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 ver-standen 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 genera-tionspsychologischen denn aus musikalischen Gründen zum „alten Eisen“ ge-worfen wurde. „Die tondichterische Freiheit“, so Wasielewski, „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 Grenzüberschreitung, 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.

Zu denjenigen, die die Beethoven-Rezeption maßgeblich prägten, gehört der Schriftsteller und Komponist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der 1810 eine hellsichtige Rezension von Beethovens Symphonie Nr. 5 vorlegte; die beiden Klaviertrios op. 70, die Beethoven 1808 komponierte, pries er ebenfalls in einer umfänglichen Rezension. „Auch diese beyden herrlichen Trios“, so resümierte er, „beweisen aufs Neue, wie Beethoven den romantischen Geist der Musik tief im Gemüthe trägt und mit welch hoher Genialität, mit welcher Besonnenheit, er damit seine Werke belebt.“

Das zweite Trio in Es-Dur beginnt mit einer Einleitung (*Poco sostenuto*), deren *dolce*-Thema von den Instrumenten kanonisch eingeführt wird; in fast identischer Gestalt wird es als Überleitung zum 2. Thema des Sonatensatzes sowie, als Reminiszenz, am Ende des Kopfsatzes erklingen. Dieser Sonatensatz (*Allegro ma non troppo*) steht im 6/8-Takt, der, wie Hoffmann fand, weniger dem ihm eigen-tümlichen „Hüpfernden, Scherhaftnen“ fröne als vielmehr „adelichen Charakter“ bekunde. Es folgt ein zwischen C-Dur und c-moll changierendes *Allegretto*; dass eine Sonatenform einen eigentlichen langsamen Satz enthalten müsse, war gerade

für den sozusagen „späten“ mittleren Beethoven (vgl. insbesondere die Symphonien Nr. 7 und 8) keineswegs selbstverständlich. Das *Allegretto ma non troppo* im 3/4-Takt, „ein so himmlischer kantabler Satz“ (Johann Friedrich Reichardt), erweist sich als Menuett, das durch zahlreiche charakteristische Eigentümlichkeiten besticht – vom aparten Wechsel zwischen Streicher- und Klaviersatz im Trio bis hin zur Ausdehnung zur Fünfteiligkeit. Das Finale (*Allegro*) schließlich ist ein virtuoser Kehraus voll unbändiger Meisterschaft – oder, wie E. T. A. Hoffmann ungleich romantischer befand, „ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen – Gedanken, Bilder jagen im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden, wie zuckende Blitze [...] Und doch ist dieser Satz [...] aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt.“

Als Beethovens „Trio Nr. 7“ firmiert gelegentlich das kleine *Allegretto* B-Dur WoO 39, das er im Juni 1812 für Maximiliane Brentano, die zehnjährige Tochter von Franz und Antonie Brentano, komponierte – oder, wie es auf dem Titelblatt des Autographs heißt: „für meine kleine Freundin Maxe Brentano zu ihrer Aufmunterung im Klavierspielen“. Das erst postum veröffentlichte Werk ist Beethovens letzter Beitrag zur Gattung „Klaviertrio“ – bezeichnend, dass Beethoven seine junge Freundin gerade nicht mit einem Klaviersolowerk, sondern mit einem Triostück aufmunterte. Gleichwohl darf die sehr begabte Adressatin in diesem luftig-leichten Sonatensatz (in dem sie übrigens von Fingersätzen des Meisters geführt wird) beide Themen vorstellen. Der Rezensent der Zeitschrift *Caecilia* war 1831 angesichts des Erstdrucks ganz verzaubert: „Wie wundersam lieblich, wohlklingend und herzig Beethoven zu sein versteht, wenn er will, – wer hat es nicht empfunden! – Wie natürlich also, dass diese Lieblichkeit sich ganz vorzugweise hier entwickelt, wo er [...] die Feder mit dem Gedanken ansetzte: Lasset die Kleinen zu mir kommen.“

Seit seiner Gründung im Jahr 2007 hat sich das **Sitkovetsky Trio** zu einem der herausragenden Trios unserer Zeit entwickelt und zahlreiche Auszeichnungen und Kritiken erhalten.

Das Sitkovetsky Trio spielt in den führenden Konzertsälen Europas, darunter das Concertgebouw Amsterdam, die Alte Oper in Frankfurt, das Palais des Beaux Arts in Brüssel, die Laeiszhalle Hamburg, die Sociedad Filarmónica in Bilbao, L'Auditori Barcelona, St. George's Bristol, die Purcell Rooms und die Wigmore Hall in London. Zu den bedeutenden europäischen Festivals, bei denen das Trio gastiert, zählen das Menuhin Festival in Gstaad und das Bergen International Festival; Konzertreisen haben es nach Asien, Australien, die USA und Lateinamerika geführt. Die ersten beiden Einspielungen des Trios für BIS Records – Werke von Dvořák, Smetana und Suk sowie Mendelssohns Klaviertrios – erhielten großen Beifall der Kritik.

Das Trio hat neue Werke von Carl Vine und Charlotte Bray uraufgeführt und pflegt enge Beziehungen zu anderen zeitgenössischen Komponisten wie Dobrinka Tabakova und Erkki-Sven Tüür.

Von 2012 bis 2014 war das Trio Stipendiat des Royal Northern College of Music, nachdem es bereits von 2007 bis 2010 Stipendien des Trinity Laban College of Music erhalten hatte. Darüber hinaus wurde es mit dem Internationalen Schumann-Kammermusikpreis (2008) und dem NORDMETALL-Kammermusikpreis (2009) der Festspiele Mecklenburg-Vorpommern ausgezeichnet.

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

La place importante au sein de la production de Ludwig van Beethoven occupée par les trois trios op. 1 composés en 1794 et 1795 ne tient pas seulement à leur numéro d'opus décisif. 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, « la forme la plus complexe de musique de chambre » (Guido Adler). Et il se positionne, lui, l'élève de Haydn âgé de 24 ans, au cœur de l'« école de Vienne ». 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 doublant 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 motivico-thématische ou encore, dit autrement, à l'utilisation d'une seule figure motivique fondamentale en tant que point de départ et dont les métamorphoses constituent la véritable dynamique au sein de l'ensemble de l'œuvre (ou, dans le cas des quatuors tardifs, d'une série d'œuvres).

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, do mineur, qui allait devenir la signature de son compositeur. L'introduction lente et rêveuse (qui pourrait en fait être perçue comme 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 en tant que 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 toute 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 et à l'allure bourrue en do mineur et il est quelque peu surprenant que, dans le développement, le thème secondaire soit joué *dolce*. Le thème principal repris dans la coda est particulièrement mis en valeur mais au prix qu'il doit maintenant entreprendre un périple harmonique aventureux avant de parvenir à la tonalité de do majeur. L'œuvre se termine de manière étonnamment retenue dans la nuance pianissimo ou, comme le biographe de Beethoven, Joseph von Wasielewski, écrivait avec davantage de poésie : « en semblant se disiper 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 mélomane viennois – 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 Wasielewski, 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 œuvres de jeunesse comme ses premières symphonies aussi bien que dans ses quatuors à cordes tardifs.

L'écrivain et compositeur Ernst Theodor Amadeus Hoffmann qui aura une influence décisive sur la réception de l'œuvre de Beethoven, a présenté en 1810 une critique éclairée de la Symphonie n° 5 de Beethoven ; il a par ailleurs également louangé les deux Trios pour piano op. 70, que Beethoven composa en 1808, dans un long article. « Ces deux splendides trios, résuma-t-il, prouvent une fois de plus à quel point Beethoven renferme au plus profond de son esprit l'esprit romantique de la musique et avec quel grand génie, avec quel soin, il donne vie à ses œuvres. »

Le deuxième Trio en mi bémol majeur commence par une introduction (*Poco sostenuto*), dont le thème *dolce* est introduit de manière canonique par les instruments. Cette introduction reviendra sous une forme presque identique en tant que transition vers le deuxième thème du mouvement de la sonate et, en guise de souvenir à la fin du premier mouvement. Ce mouvement de sonate (*Allegro ma non troppo*) est dans une mètre à 6/8, mais, ainsi qu'Hoffmann le soulignera, ne se

livre pas aux « bondissements et à la plaisanterie » qui sont propres à celle-ci mais affiche plutôt ici un « caractère noble ». Il est suivi d'un *Allegretto* qui alterne entre do majeur et do mineur. Il n'était nullement évident qu'une forme sonate devait contenir un véritable mouvement lent, en particulier chez Beethoven à l'époque de son style intermédiaire « tardif » (comme c'est le cas notamment des Symphonies n° 7 et 8). L'*Allegretto ma non troppo* dans une métrique à 3/4, « un mouvement *cantabile* si paradisiaque » (Johann Friedrich Reichardt), se révèle être un menuet dont les nombreuses particularités nous captivent, de l'alternance originale entre l'écriture pour cordes et pour piano dans le trio jusqu'à son déploiement à cinq voix. Enfin, le Finale (*Allegro*) présente une conclusion virtuose caractérisée par une maîtrise débridée – ou, pour reprendre encore une fois les mots d'Hoffmann qui le trouva davantage romantique, « une agitation continue et sans cesse croissante – des pensées, des images qui défilent et brillent et disparaissent, comme des éclairs frénétiques [...] Et pourtant ce mouvement [...] est tissé de quelques courtes pensées, de figures intimement liées les unes aux autres. »

Le court *Allegretto* en si bémol majeur WoO 39 que Beethoven composa en juin 1812 pour Maximiliane Brentano, la fille de dix ans de Franz et Antonie Brentano ou, comme le dit la page titre de l'autographe : « pour ma petite amie Maxe Brentano pour l'encourager au piano » est parfois appelé « Trio n° 7 ». Cette œuvre publiée à titre posthume est la dernière contribution de Beethoven au genre du « trio pour piano ». Il est significatif que Beethoven n'ait pas encouragé sa jeune amie avec une œuvre pour piano seul, mais avec une pièce en trio. Néanmoins, la très douée destinataire se voit confier les deux thèmes dans ce mouvement de sonate aérien et léger (dans lequel elle est d'ailleurs guidée par les doigts du maître). Le critique de la revue *Caecilia* fut totalement enchanté au moment de sa publication en 1831 : « Comme Beethoven comprend miraculeusement comment être agréable et mélodieux quand il le veut – qui ne l'a pas ressenti ! – Comme il est donc naturel

que cette beauté se soit développée ici alors qu'en prenant la plume, il a pensé :  
« Laissez venir les petits à moi ». »

© Horst A. Scholz 2019

Depuis sa création en 2007, le **Trio Sitkovetsky** s'est imposé en tant que l'un des trios les plus remarquables d'aujourd'hui et a remporté de nombreux prix et suscité l'acclamation des critiques.

Le Trio s'est produit dans les plus grandes salles de concert d'Europe, notamment au Concertgebouw d'Amsterdam, à l'Alte Oper de Francfort, au Palais des beaux-arts de Bruxelles, à la Laiszhalle de Hambourg, à la Sociedad Filarmónica de Bilbao, à l'Auditori Barcelona, à St George's Bristol, aux salles Purcell et au Wigmore Hall à Londres. Le Trio s'est également produit dans le cadre d'importants festivals en Europe dont le Festival Menuhin à Gstaad et le Festival international de Bergen en plus de réaliser des tournées en Asie, en Australie, aux États-Unis et en Amérique latine. Les deux premiers enregistrements du Trio Sitkovetsky chez BIS consacrés à des œuvres de Dvořák, Smetana et Suk ainsi qu'aux trios de Mendelssohn, ont été salués par la critique.

Le Trio Sitkovetsky a assuré la création d'œuvres de Carl Vine et de Charlotte Bray et entretient des liens étroits avec d'autres compositeurs tels que Dobrinka Tabakova et Erkki-Sven Tüür.

De 2012 à 2014, le Trio a été boursier du Royal Northern College of Music, après avoir été boursier du Trinity Laban College of Music de 2007 à 2010, lauréat du International Schumann Chamber Music Award (2008) et du NORDMETALL Chamber Music Award au Mecklenburg-Vorpommern Festival (2009).

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

## Also from the Sitkovetsky Trio



### Mendelssohn – The Piano Trios No. 1 in D minor, Op. 49 and No. 2 in C minor, Op. 66 BIS-2109 SACD

Supersonic – „Ein homogenes und perfekt interagierendes Trio.“ *Pizzicato.lu*

Recording of the Month – ‘Performances of these great works that equal the best, and in superlative sound.’ *MusicWeb-International.com*

‘These are readings of Mendelssohn’s two piano trios that definitely stand out in a very crowded field, and the recording is to be relished...’ *Fanfare*

‘Magnificent performances by the powerful Sikovetskys...’ *The Sunday Times*

*This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.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.

#### Recording Data

Recording:	May 2018 at Potton Hall, Westleton, Suffolk, England Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
	Piano technicians: Graham Cooke, David Johnson
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: © Horst A. Scholz 2019

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Cover art: Wien Stadt- und Landesarchiv (WStLA), Pläne und Karten: Sammelbestand, P1: 117.1: Esplanade

Photo of the Sitkovetsky Trio: © Vincy Ng

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-2239 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



Sitkovetsky Trio  
Alexander Sitkovetsky · Wu Qian · Isang Enders

BIS-2239