

BEETHOVEN

audite

Complete Works for Piano Trio Vol. II



SWISS
PIANO TRIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sämtliche Werke für Klaviertrio

Vol. II

Klaviertrio Nr. 2 G-Dur op. 1,2
Klaviertrio Nr. 5 D-Dur op. 70,I

SCHWEIZER
KLAVIERTRIO

recording: November 24 - 26, 2013 (Op. 70)
January 11 - 13, 2015 (Op. 1)
recording location: Kunsthalle Ziegelhütte, Appenzell, Switzerland
equipment: Schoeps MK2S + MK4, Sennheiser MKH 20 + MKH 8040,
Neumann U87
RME mic-amplifier octamic II, Sequoia II
Dynaudio Air 6, Jecklin headphones
recording format: PCM 96kHz, 24 bit
recording producer: Dipl.-Tonmeister Bernhard Hanke
executive producer: Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff
piano technician: Martin Henn (op.70)
Pascal Monti (op.1)
photos: cover + DPac: Anita Schlaefli
page 12, 21 + 30: Uwe Arens, Berlin
art direction and design: AB-Design

This recording was supported by
• Heinrich Gebert Kulturstiftung Appenzell
• Myriam Gebert
• Stiftung Beatrice and Marcel Fuchs
• Gönnerverein Schweizer Klaviertrio

audite



e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>
© 2015 + © 2015 Ludger Böckenhoff

Gesamteinspielung der Werke für Klaviertrio von Beethoven

Nachdem das Schweizer Klaviertrio – Swiss Piano Trio für seine bisherigen Einspielungen aller Klaviertrios von Mendelssohn, Tschairowsky und von Robert und Clara Schumann beim Label audite mit viel Lob und zahlreichen Auszeichnungen bedacht worden ist, widmet sich das Ensemble seit Januar 2015 seinem bisher größten Aufnahmeprojekt mit der Einspielung sämtlicher Werke für Klaviertrio von Ludwig van Beethoven. Nach der erfolgreichen Veröffentlichung des ersten Bandes folgt nun Vol. II der fünfteiligen Reihe. Dabei ergibt sich eine faszinierende Gesamtschau über die ganze Entwicklung der Musiksprache Beethovens, von den erstaunlichen drei Trios des op. 1 aus seiner ersten, klassischen Schaffensperiode über die der mittleren Periode zuzurechnenden Trios op. 70 bis hin zum *Erzherzog-Trio* op. 97, das am Beginn seines Spätwerks steht.

Das Schweizer Klaviertrio spielt neben den bekannten Werken auch das Trio op. 38 ein, eine von Beethoven selber stammende

Umarbeitung seines Septetts op. 20 zum Klaviertrio, das in vielen Gesamtaufnahmen fehlt. Ebenso soll das Tripelkonzert für Klaviertrio und Orchester op. 56 nicht fehlen, das Beethovens geniale Verwendung des Kammerensembles Klaviertrio als Solistenensemble im Dialog mit Orchester dokumentiert.

Die Philosophie dieser Aufnahme ist es, die Werke nicht chronologisch anzuordnen, wie es die meisten Gesamtaufnahmen tun, sondern auf jeder der insgesamt 5 CDs ein kontrastreiches Programm mit einer Mischung aus früheren und späteren Werken sowie der Variationen zu vereinen, das für sich genommen ein spannungsreiches Konzertprogramm sein könnte und dem Hörer unmittelbare Vergleiche zwischen Beethovens verschiedenen Schaffensphasen ermöglicht.

Beethovens Trios bilden einen eigenen musikalischen Kosmos, dessen stilistische Bandbreite eine enorme Herausforderung für die Interpretation darstellt. So erfordern die frühen, noch ganz im klassischen Stil gehaltenen Trios eine viel schlankere, durchsichtigere Klanggebung als das schon beinahe symphonisch gesetzte *Erzherzog-Trio* op. 97 oder das sogenannte *Geister-*

trio op. 70 Nr. 1, das mit seinen neuartigen Klangeffekten im zweiten Satz bereits in die Romantik vorausweist.

Als eine inspirierende Fundgrube für die Interpretation erwiesen sich auch Carl Czernys *Erinnerungen an Beethoven* (Wien 1842), in denen sich im Kapitel „Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano mit Begleitung“ zu allen Klaviertrios zahlreiche Kommentare und Interpretationshinweise finden. Der Schüler und spätere Freund Beethovens studierte fast alle Werke für und mit Klavier unter Anleitung des Komponisten ein und war daher auch mit der Klavierkammermusik intim vertraut. Dabei überraschen verschiedene seiner Tempoangaben durchaus und fallen in einigen langsamen Sätzen fließender, in anderen aber auch gehaltener als erwartet aus, wie beispielsweise im dritten Satz des *Geistertrios*. Dies führt in den betreffenden Sätzen zu Resultaten, die diese grandiose Musik in neuem Lichte zeigen. Ganz bewusst stellt das Schweizer Klaviertrio mit diesen Einspielungen nicht den enzyklopädischen Ansatz in den Vordergrund, sondern die Lust und Freude

an Beethovens unerschöpflichem Ideenreichtum und seiner auch heute noch taufischen Musik.

Martin Lucas Staub

Werke für Klaviertrio von Ludwig van Beethoven Klaviertrios op. 1, 2 und op. 70, I

Die spannungsvolle Gegenüberstellung der Trios op. 1 Nr. 1 und op. 97, die den Auftakt der Gesamteinspielung von Beethovens Werken für Klaviertrio durch das Schweizer Klaviertrio bildeten (audite 97.692), bestimmt auch das Programm der zweiten Folge. Durch den Vergleich des 1795 als Teil des Opus Primum veröffentlichten Trio op. 1 Nr. 2 mit dem 13 Jahre später entstandenen op. 70 Nr. 1 werden abermals unterschiedliche Kompositionskonzepte und -ideen aus verschiedenen Schaffensphasen Beethovens kontrastreich aufgezeigt. Bereits der flüchtige Vergleich der Werke zeigt, dass Beethoven den beiden Klaviertrios, obwohl sie zur selben Gattung gehören, unterschiedliche Formkonzepte zugrunde legt. So nimmt op. 1 Nr. 2 mit seiner Viersätzigkeit und der langsamen Einleitung zum ersten Satz Gattungstraditionen aus der Sinfonie bzw. des Streichquartetts auf. Im Gegensatz dazu löst sich das dreisätzigste op. 70 Nr. 1 von festen Formkon-

zepten und beschreitet den Weg einer konsequenten Individualisierung, den Beethoven vor allem in der Klaviersonate skizziert hatte.

Unterstützt wurde dieser Weg durch die rasanten Fortschritte im Klavierbau zu Beginn des 19. Jahrhunderts, bei dem sich nicht nur der Ambitus erweiterte, sondern vor allem die Basslage volltönender wurde. Dies hatte auch Auswirkungen für das Klaviertrio, denn die colla-parte-Verwendung des Violoncellos als Unterstützung der tiefen Lage des Klaviers kann somit entfallen. Weist op. 1 Nr. 2 noch einige Unisonostellen von Violoncello und Klavierbass auf, ist bei op. 70 Nr. 1 ein starker Rückgang der Bassverdopplung festzustellen. Vielmehr wird hier das Violoncello der Violine als ebenbürtig-emanzipierter Partner gegenübergestellt. Dem Komponisten eröffnen sich so im Klaviertrio ganz neue Möglichkeiten in der Themenverarbeitung.

Trio für Klavier, Violine und Violoncello in G-Dur op. 1 Nr. 2

Das Klaviertrio in G-Dur op. 1 Nr. 2 beginnt gewichtig mit einer 27-taktigen *Adagio*-Einleitung, deren Habitus an eine Ouvertüre im französischen Stil erinnert. Die Violine nimmt das Hauptthema des anschließenden *Allegro vivace*, bestehend aus Tonwiederholungen und einem Doppelschlagmotiv, vorweg, jedoch erklingt es im langsamen Tempo stark gedehnt und wird zusätzlich durch eine absteigende Dreiklangsbrechung am Ende als Überleitung erweitert. Der zu erwartende Einsatz der Haupttonart G-Dur fällt jedoch wider Erwarten nicht mit dem Beginn des schnellen Teils zusammen, sondern die Tonart wird erst im 16. Takt des *Allegro vivace* durch die Kadenz etabliert. Dadurch intensiviert Beethoven den abermaligen Themeneinsatz in der Violine acht Takte später, nun in G-Dur. Nach einer schulmäßigen Kadenz in der Dominanttonart D-Dur erklingt das Seitenthema in der Violine. Das Thema beginnt auftaktig, besteht aus durchgehenden Sechzehntelnoten und wirkt durch den Wechsel zwischen gebundenen Noten und Staccato beschwingt tänzerisch. Die Exposition und

Durchführung sind durch viele Imitationen zwischen den Instrumenten geprägt. Den Beginn der Durchführung bildet ein Vierton-Motiv, bestehend aus einer chromatisch eingefassten Quinte, das bereits im Barock als eine weit verbreitete Figur für kontrapunktische Verarbeitungstechniken verwendet wurde. Dieses Vierton-Motiv leitet sich aus der geschickt versteckten und zuerst etwas trivial klingenden Begleitfigur der ersten 16 Takte der Exposition ab. Beethoven setzt es ganz im Sinne alter Satztechniken als Gegenthema ein und stellt es somit dem Hauptthema gleichwertig gegenüber. Die Durchführung folgt daher nicht der Zergliederung vormals intakter thematischer Gebilde, sondern mehr einer kontrapunktischen und harmonischen Zusammenführung von Gestalten, die zu Beginn des Satzes noch unverbunden sind. Das 16-taktige Gebilde zu Beginn der Exposition war freilich nicht als Satzbeginn geeignet, eine langsame Einleitung musste vorangestellt werden. Über dies hinaus kann das Vierton-Motiv auch als melodische Entfaltung der expressiven Energie der verminderten Septakkorde in der Einleitung gehört werden. An dieser Kernstelle, dem Beginn der Durchführung,

werden also rückblickend sowohl die ersten 16 Takte des *Allegro vivace* als auch die daraus resultierende Notwendigkeit einer (langsamen) Einleitung plausibel. Der enge musikalische Zusammenhang zwischen den Teilen erfordert ein perspektivisches und vergleichendes Hören.

Dieses problemorientierte Komponieren lässt sich auch in der Biographie Beethovens begründen: Ab 1794, also zur Zeit der Entstehung von op. 1, studierte Beethoven Kontrapunkt bei Johann Georg Albrechtsberger in Wien. Als schriftlicher Niederschlag dieses Unterrichts sind neben kleinen Fugen auch Skizzenblätter erhalten, unter anderem auch eines, das den Anfang des langsamen Mittelsatzes von op. 1 Nr. 2 zeigt.

Dieser Satz steht in der Medianten E-Dur, ist mit *Largo con espressione* überschrieben und als große dreiteilige Liedform mit Coda im 6/8-Takt angelegt. Beide Themen des Satzes erinnern in ihrer Kantabilität an vokale Themen, die durch kontrapunktische Satztechnik miteinander kombiniert werden. Bereits in Beethovens Opus Primum lassen sich also Kompositionstechniken älteren Stils finden, die ab 1815 mit der Entstehung der *Missa*

solemnis verstärkt wieder auftreten werden. Es folgt ein kurzes Scherzo im *Allegro*, das ebenfalls stark kontrapunktisch geprägt ist. Dem Trio des dritten Satzes in h-Moll haftet mit seinen Oktavsprüngen, den langen Trillern, dem Drehmotiv im Klavier und der eigentümlichen Bassstimme des Violoncellos etwas Exotisch-Fremdartiges an. Der Finalsatz des Klaviertrios – *Presto* – wirkt mit den repetierenden Sechzehntel und der anschließenden Dreiklangsbrechung nach oben sowie dem 2/4-Takt, der durch mehrere betonte Zählzeiten die *Presto*-Wirkung verstärkt, beschwingt fröhlich und heiter. Obwohl Beethoven sich hier streng an die Form des Sonatensatzes mit wiederholter Exposition, Durchführung, Reprise und Coda hält, weckt der Satz durch die 48-taktige Hauptmotivgruppe, den durchgängigen Achtelpuls und das rasante Tempo Rondo-Fantasien. Das Spannungsfeld zwischen Form und Virtuosität, das in diesem Satz klar im Vordergrund steht, sowie die ausgedehnte Durchführung veranlasste den Beethoven-Forscher Alexander L. Ringer dazu, den Finalsatz als „fast bildhaft sommernächtlichen Spuk“ zu charakterisieren.

Trio für Klavier, Violine und Violoncello in D-Dur op. 70 Nr. 1

Dem Namen nach geht es auch in Beethovens Klaviertrio op. 70 Nr. 1 spukhaft zu. Carl Czerny, ein Schüler Beethovens, schreibt über den zweiten Satz: „Der Charakter dieses, sehr langsam vorzutragenden *Largo* ist geisterhaft schauerlich, gleich einer Erscheinung aus der Unterwelt“. Dadurch hat sich der Beinamen „Geistertrio“ etabliert. Nachdem es im Sommer 1808 fertiggestellt wurde, also in unmittelbarer Nähe zur 5. und zur 6. Sinfonie, widmete Beethoven das Werk einer Gönnerin, der Gräfin Anna Marie von Erdödy. Auf ihrem Anwesen fand auch die Erstaufführung statt. Der langsame Mittelsatz *Largo assai ed espressivo* beschwört in d-Moll düstere Stimmungen: Ein in Violine und Violoncello unisono vorgetragenes und lang gedehntes Motiv (absteigende Quarte mit anschließendem Sextsprung nach oben) wird viermal aufsteigend wiederholt, begleitet von pulsierenden Akkorden des Klaviers. Es schließt eine kantabile Melodie in hoher Cellolage an, die unmittelbar von der Violine imitiert wird, wodurch ein kleines Duett entsteht. Neben überraschenden

dynamischen Kontrasten ist vor allem die Verwendung des Klaviertremolos als Klangflächeneffekt, der eine ungewöhnliche Klangfarbe erzeugt, ein wesentlicher Grund für Czernys Beschreibung des Mittelsatzes. Auch E. T. A. Hoffmann hob in seiner berühmten Rezension des Klaviertrios op. 70 Nr. 1 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1813 den besonderen Klangeffekt hervor: „Es ist dies fast die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraschende, wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden kann. Werden nämlich diese Sextolen, mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug, mit geschickter, leichter Hand gespielt, so entsteht ein Säuseln, das an Aeolsharfe und Harmonica erinnert“.

Die unheimliche Stimmung des zweiten Satzes könnte auch programmatisch gedeutet werden. Jedenfalls finden sich just auf einem Skizzenblatt zu diesem Satz auch einige Gedanken zu einer von Beethoven geplanten *Macbeth*-Oper nach dem blutig-düsteren Shakespeare-Drama notiert.

Eingerahmt wird der langsame Satz von zwei stark kontrastierenden schnellen Sätzen *Allegro vivace e con brio* und *Presto*.

Eigentlich hatte Beethoven die früher übliche Dreisätzigkeit des Klaviertrios bereits in op. 1 durch eine viersätzigte Konzeption ersetzt. Doch bei op. 70 Nr. 1 ging er bewusst zu der dreisätzigen Anlage zurück. Sie ist hier die ideale Form, um die Kontrastwirkung zwischen den Sätzen zu intensivieren. Der formale Rückschritt erweist sich so als Gewinn für die Expressivität im Klaviertrio.

Der erste Satz ist eigentümlich konzipiert: Er beginnt mit einer schnellen, brüsken Abwärtsgeste im vierfachen Unisono und Fortissimo, die fünfmal ansteigend wiederholt wird und so einen Tonraum von vier Oktaven durchschreitet. Holzschnittartig schließt ein kantables piano-dolce-Thema im Legato an. Dreh- und Angelpunkt der beiden Themen ist ein langgezogener Orgelpunkt des Violoncellos auf dem Ton f, der aus der Tonart herausfällt und mit dem der Lauf des ersten Themas endet. Wie bereits die Satzanlage im Großen zeigt, werden auch hier die zwei zentralen Themen einander gegenübergestellt, obwohl sich Parallelen zwischen beiden finden lassen. Ein kontrastierendes Seitenthema wird deshalb nicht benötigt – Beethoven spart es ein-

fach aus. In der Durchführung werden beide Themen erst getrennt für sich, später gleichzeitig motivisch-thematisch verarbeitet. Der dritte Satz, das Finale, ist von ausgesprochener Virtuosität geprägt. Bereits in den ersten Takten lassen sich harmonisch extravagante Wendungen und Ausweichungen erkennen, deren „Lösung“ im Verlauf des ganzen Finalsatzes immer wieder neu ausprobiert wird. Auch hier verzichtet Beethoven auf einen Seitensatz, um nicht zwei Themen, sondern kontrastierende Harmonieverbindungen in den Mittelpunkt zu stellen. Diese harmonische Experimentierfreudigkeit und auch das satzübergreifende Gegenüberstellen kontrastierender musikalischer Ideen schafft neben einer engen Verbindung der Sätze untereinander auch eine Intensivierung des Ausdrucks. Beide Aspekte bilden Grundkonzepte für Beethovens Spätwerk.

Florian Amort



Das Schweizer Klaviertrio hat sich seit seiner Gründung 1998 in der Fachwelt und beim Publikum einen bemerkenswerten Ruf als Ensemble von außergewöhnlicher Homogenität, technischer Perfektion und großer Ausdruckskraft erworben. Es zählt heute zu den interessantesten Kammerensembles seiner Generation.

Beim Internationalen Kammermusikwettbewerb in Caltanissetta (Italien) 2003 und beim österreichischen Johannes-Brahms-Wettbewerb 2005 gewann das Schweizer Klaviertrio I. Preise. Im selben Jahr wurde dem Trio in der Wigmore Hall London der Swiss Ambassador's Award verliehen. Wichtige künstlerische Impulse erhielt das Ensemble von Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), Valentin Berlinsky (Borodin Quartett), vom Wiener Altenberg Trio, dem Trio di Milano und dem Amadeus-Quartett.

Das Schweizer Klaviertrio hat zahlreiche Konzerte in mehr als 40 Ländern auf allen Kontinenten gegeben. Dabei konzertierten die Musiker in Konzertsälen wie der Tonhalle Zürich, der Victoria Hall Genève, der Wigmore Hall London, dem Concertgebouw Amsterdam, dem Teatro Teresa Carreño Caracas, dem Teatro Coliseo Buenos Aires, dem QPAC Brisbane oder dem National Centre for the Performing Arts in Beijing.

Bei Aufführungen von Tripelkonzerten tritt das Schweizer Klaviertrio als Solistenensemble mit Orchestern wie dem Russischen Nationalorchester, dem Orchestre Philharmonique de Liège, dem Nationalen Symphonieorchester der Ukraine, dem

Queensland Orchestra Brisbane, dem Scottish Chamber Orchestra und vielen anderen auf. Das Ensemble folgt regelmäßig Einladungen zu renommierten Festivals wie dem Menuhin Festival Gstaad, dem Ottawa Chamberfest, dem Canberra International Music Festival, dem Esbjerg International Chamber Music Festival oder dem Kammermusikfestival Schloss Laudon in Wien. Überdies leitet das Schweizer Klaviertrio Meisterklassen in verschiedenen Ländern.

Zahlreiche Radio- und Fernsehaufnahmen und CD-Einspielungen mit Werken von Mozart, Mendelssohn, Robert und Clara Schumann, Tschaikowsky, Dvořák und Eduard Franck sowie mit Klaviertrios der Schweizer Komponisten Paul Juon, Frank Martin und Daniel Schnyder dokumentieren das künstlerische Schaffen des Ensembles. Seit 2010 veröffentlicht das Schweizer Klaviertrio seine Einspielungen beim Label audite. Die bislang erschienenen Aufnahmen wurden mehrfach ausgezeichnet.

Zum Jubiläum 10 Jahre Schweizer Klaviertrio wurde 2008 das Festival KAMMER-MUSIK BODENSEE ins Leben gerufen, dessen künstlerische Leitung dem Pianisten des Ensembles Martin Lucas Staub obliegt.



The Complete Works for Piano Trio by Beethoven

Following great critical acclaim – as well as numerous awards for their complete recordings of the Piano Trios by Mendelssohn, Tchaikovsky and Robert and Clara Schumann for the audite label – the Swiss Piano Trio have, since January 2015, been working on their most significant recording project to date: that of the complete Beethoven Piano Trios. After the successful release of the first volume, they now present the second instalment of their five-part series, revealing fascinating insights across the entire development of Beethoven's musical language, from the astonishing three Trios Op. 1 from his early, Classical period, through his middle period, to which the Trios Op. 70 can be attributed, to the *Archduke* Trio Op. 97, marking the beginning of his late oeuvre.

Alongside the famous works, the Swiss Piano Trio are also recording the Trio Op. 38, an original arrangement for piano trio of Beethoven's Septet Op. 20 which has been left out of many complete recordings. The Triple Concerto for Piano Trio and Orchestra Op. 56 is also

not to be missed: here, Beethoven ingeniously employs the chamber formation of the piano trio as an ensemble of soloists in dialogue with the orchestra.

Rather than issuing the works in chronological order, as is the case with most complete recordings, it is our philosophy to present each of the five CDs as a diverse programme, combining early and later works as well as the variations, creating five exciting concert programmes which allow the listener directly to compare Beethoven's different creative periods.

Beethoven's trios make up their own musical cosmos whose stylistic spectrum represents an enormous challenge to their interpreters. The early trios in the Classical style demand a much slimmer and more transparent tone than the almost symphonic *Archduke* Trio Op. 97 or the so-called *Ghost* Trio, Op. 70 No 1, whose novel sound effects in the second movement already anticipate the Romantic style.

Carl Czerny's *Reminiscences of Beethoven* (Vienna, 1842) has proved to be an inspiring treasure trove with regard to interpretation – in the chapter "Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beet-

hoven'schen Werke für das Piano mit Begleitung" (On the correct performance of Beethoven's complete works for piano with accompaniment), he comments on all the piano trios and adds suggestions for interpretation. As Beethoven's pupil, and later also friend, Czerny had studied nearly all works for, and with, piano under the guidance of the composer and was thus also intimately familiar with the chamber works. His tempo markings, however, are surprising at times, in some slow movements revealing themselves to be more flowing, whilst others are more held back than expected, as for instance in the third movement of the *Ghost* Trio. This leads to results which show this wonderful music in a new light.

In these recordings the Swiss Piano Trio deliberately steer away from the encyclopaedic approach and instead concentrate on the pleasure and delight in Beethoven's inexhaustible creativeness and his ever-fresh music.

Martin Lucas Staub

Translation: *Viola Scheffel*

Works for Piano Trio by Ludwig van Beethoven Piano Trios Op. 1,2 and Op. 70,1

The exciting contrasting of the Trios, Op. 1, No. 1 and Op. 97 which formed the upbeat to the complete recording of Beethoven's works for piano trio by the Swiss Piano Trio (audite 97.692), also determines the programme of the second volume. By comparing the Trio, Op. 1 No. 2, published in 1795 as part of the *Opus Primum*, with the Trio, Op. 70, No. 1 of thirteen years later, the contrasts are again shown between differing compositional concepts and ideas from Beethoven's different creative periods. Already a fleeting comparison of the works shows that Beethoven based the two trios on different formal concepts, although they belong to the same genre. Thus Op. 1, No. 2, with its four-movement design and the slow introduction to the first movement, takes up genre traditions from the symphony and string quartet. Contrasting with this, the three-movement Op. 70, No. 1 frees itself from fixed formal concepts and embarks upon the path of a consistent individualisa-

tion upon which Beethoven had already embarked, above all, in the realm of the piano sonata.

This path was supported by the rapid advances in piano-building during the early 19th century in which not only the range was expanded, but, above all, the bass register became fuller in tone. This also had consequences for the piano trio, for the *colla-parte* use of the violoncello to support the low register of the piano was no longer needed. Although Op. 1, No. 2 still reveals several unison spots between the violoncello and piano bass range, we notice a great reduction in bass doubling in the case of Op. 70, No. 1. Here, the violoncello is instead confronted with the violin as an emancipated partner on an equal footing. Completely new possibilities in the piano trio are thus opened up to the composer for the purposes of thematic processing.

Trio for Piano, Violin and Violoncello in G major, Op. 1, No. 2

The Piano Trio in G major, Op. 1, No. 2 begins weightily with a 27-bar *Adagio* introduction whose habitus is reminiscent of an overture in the French style. The violin anticipates the main theme of the ensuing *Allegro vivace*, consisting of repeated notes and a double-turn motif, but it is greatly expanded in the slow tempo and also extended by a descending arpeggiated triad at the end as a transition. The appearance of the expected principal key of G major does not occur simultaneously with the beginning of the fast section as expected; the key is only established in the 16th bar of the *Allegro vivace* by means of a cadence. Through this, Beethoven intensifies the renewed thematic entrance in the violin eight bars later, now in G major. After an academic cadence, we hear the secondary theme in the violin. The theme begins on an upbeat consisting of passing semiquavers, creating an elated, dance-like effect through the alternation between tied notes and staccato. The exposition and development are characterised by many imitations between the

instruments. A four-note motif forms the beginning of the development, consisting of a chromatically framed fifth that was already extensively used in the Baroque period as a figure for contrapuntal processing techniques. This four-note motif is derived from the skilfully hidden and initially somewhat trivial-sounding accompanying figure of the first 16 bars of the exposition. Beethoven uses it as a counter-subject, completely in the sense of older compositional techniques, thus placing it on an equal level with the principal theme. The development, therefore, does not follow the dissection of formerly intact thematic formation, but is rather a contrapuntal and harmonic unification of shapes that were still unconnected at the beginning of the movement. The 16-bar formation at the beginning of the exposition was, of course, unsuitable as a movement opening, having required a slow introduction to precede it. Moreover, the four-note motif can also be heard as a melodic development of the expressive energy of the diminished seventh chords in the introduction. The first 16 bars of the *Allegro vivace* are now plausible at this crucial point – the beginning

of the development – in retrospect, as is the necessity of a (slow) introduction resulting from it. The close musical connection between the sections requires a comparative and perspective-orientated manner of listening.

One reason for this problem-orientated way of composing can also be found in Beethoven's biography: beginning in 1794, at the time of the composition of Op. 1, Beethoven was studying counterpoint with Johann Georg Albrechtsberger in Vienna. Alongside some short fugues, written testimony to this instruction is found in pages of sketches, one of which shows the beginning of the slow middle movement of Op. 1, No. 2.

This movement is in the mediant E major, superscribed with *Largo con espressione* and cast as a large-scale lied form with coda in 6/8 metre. Both of the movement's themes are reminiscent of vocal themes in their cantabile quality, and are combined with each other by means of contrapuntal compositional techniques. Already in Beethoven's Opus Primus, therefore, one can find compositional techniques of an older style which, beginning in 1815 with the writ-

ing of the *Missa solemnis*, will reappear with greater intensity later on. There follows a brief *Scherzo. Allegro*, which is also strongly contrapuntal. The Trio of the third movement in B minor has somewhat foreign-exotic associations with its octave leaps, long trills, the turning motif in the piano and the violoncello's rather peculiar bass part. The final movement of the Piano Trio – *Presto* – makes an elatedly lively and cheerful impression with the repeated semiquavers and ensuing arpeggiated ascending triads as well as its 2/4 metre, which reinforces the *Presto* effect. Although Beethoven adheres strongly to the sonata-allegro form here with a repeated exposition, development, recapitulation and coda, the movement seems like a rondo with its 48-bar group of principal motifs, continuous quaver pulse and fast-paced tempo. The field of tension between form and virtuosity which is clearly in the foreground in this movement, as well as the extended development, caused the Beethoven scholar Alexander L. Ringer to characterise the final movement as "an almost pictorial summer-night's spectre".

Trio for Piano, Violin and Violoncello in D major Op. 70, No. 1

Beethoven's Piano Trio, Op. 70, No. 1 is also spooky, even in its title. Carl Czerny, a pupil of Beethoven, wrote about the second movement: "The character of this Largo, to be performed very slowly, is spookily unearthly, almost like an apparition from the underworld". Thus the epithet "Ghost Trio" was established. After it was completed in the summer of 1808, in immediate proximity to the Fifth and Sixth Symphonies, Beethoven dedicated the work to a patroness, Duchess Anna Marie von Erdödy. The first performance also took place at her estate. The slow middle movement in D minor, *Largo assai ed espressivo*, conjures up gloomy moods: a long, extended motif played in unison by the violin and violoncello (descending fourths followed by an upward leap of a sixth) is repeated four times ascending, accompanied by pulsing chords in the piano part. A cantabile melody then follows in the cello's upper register, immediately imitated by the violin and thus creating a little duet. Alongside surprising dynamic contrasts, an essential reason for Czerny's description of the middle

movement is, above all, the use of the piano tremolo as a sound effect creating an unusual timbre. E. T. A. Hoffmann also emphasised this special sound effect in his famous review of the Piano Trio, Op. 70, No. 1 in the *Allgemeine musikalische Zeitung* of 1813: "It is almost the only way that the tone of a good grand piano can be brought out in a surprising, effective way. If these sextuplets are played with a skilled, light hand, with raised dampers and the soft pedal, then it creates a rustling reminiscent of an Aeolian harp and harmonica."

The uncanny mood of the second movement could also be interpreted programmatically, for it was on a sketch-page for this movement that the composer notated some ideas for a projected *Macbeth* opera based on the bloody, sombre drama by Shakespeare.

The slow movement is framed by two strongly contrasting movements – *Allegro vivace e con brio* and *Presto*. Beethoven had actually replaced the earlier, customary three-movement design of the piano trio with a four-movement conception in Op. 1. But in Op. 70, No. 1, he consciously returned to the three-move-

ment layout. Here, it is the ideal form in which to intensify the contrasting effect between the movements. This formal retreat is thus shown to benefit the piano trio's expressive quality.

The first movement is idiosyncratically conceived: it begins with a fast, brusque descending gesture in quadruple unison – fortissimo – repeated five times ascending and thereby striding across a distance of four octaves. A cantabile, piano-dolce legato theme then follows like a woodcut. The pivot point and hub of the two themes is a long, drawn-out pedal point in the violoncello on the note F, which is outside the key and ends with the passing of the first theme. As the movement design already shows, on a large scale, the two central themes are contrasted with each other here as well, although parallels between the two can also be found. A contrasting secondary theme is therefore not necessary – Beethoven simply dispenses with it. In the development, both themes are then processed, each one by itself first and then simultaneously, motivically and thematically. The third movement, Finale, is marked by a pronounced virtuosity. Already in the

first bars, one can recognise harmonically extravagant turns of phrase and modulations, the "solutions" of which are repeatedly attempted anew during the course of this final movement. Here, too, Beethoven dispenses with a secondary theme so as to focus on contrasting harmonic progressions rather than on two themes. This zest for harmonic experimentation, as well as the juxtaposition of contrasting musical ideas extending beyond individual movements, creates an intensification of expression combined with a closer linking of the movements to each other. Both aspects constitute fundamental concepts for Beethoven's late works.

Florian Amort

Translation: David Babcock



Since its foundation in 1998 the Swiss Piano Trio has gained a remarkable reputation both among experts and audiences as an ensemble of extraordinary homogeneity, technical perfection and great expressiveness. Today, the Swiss Piano Trio is one of the most acclaimed chamber ensembles of its generation.

The Swiss Piano Trio won first prize at the International Chamber Music Competition in Caltanissetta (Italy) in 2003 and at the Johannes Brahms Competition (Austria) in 2005. In the same year, the Trio won the Swiss Ambassador's Award at Wigmore Hall. The Swiss Piano Trio has received important artistic impulses from Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), Stephan Goerner (Carmina Quartet), Valentin Berlinsky (Borodin Quartet), the Vienna Altenberg Trio, the Trio di Milano and the Amadeus Quartet.

The ensemble has given many concerts in more than 40 countries on all continents. The concert venues include music centers such as the Zurich Tonhalle, Victoria Hall Geneva, London's Wigmore Hall, the Concertgebouw Amsterdam, the Teatro Teresa Carreño Caracas, the Teatro Coliseo Buenos Aires, the QPAC Brisbane or the National Centre for the Performing Arts Beijing.

In performances of triple concertos, the Swiss Piano Trio performs as soloists' ensemble together with orchestras such as the Russian National Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Liège, the National Symphony Orchestra Ukraine, the Queensland Orchestra Brisbane, the Scottish Chamber Orchestra and many more. The ensemble regularly follows invitations to renowned festivals such as the Menuhin

Festival Gstaad, Ottawa Chamberfest, Canberra International Music Festival, Esbjerg International Chamber Music Festival and the Kammermusikfestival Schloss Laudon in Vienna. Moreover the Swiss Piano Trio gives master classes in many countries.

Numerous radio, television and CD recordings with works by Mozart, Mendelssohn, Robert and Clara Schumann, Tchaikovsky, Dvořák and Eduard Franck as well as piano trios by the Swiss composers Paul Juon, Frank Martin and Daniel Schnyder document the artistic activities of the ensemble. Since 2010, the Swiss Piano Trio issues its recordings on audite. All previously released recordings received several awards and distinctions.

Celebrating the 10th anniversary of the Swiss Piano Trio, the festival KAMMERMUSIK BODENSEE was created in 2008. Its artistic director is the pianist of the ensemble, Martin Lucas Staub.



Version intégrale des œuvres pour trio avec piano de Beethoven

Après bien des éloges reçus pour ses enregistrements des trios de Mendelssohn, de Tchaïkovski et de Robert et Clara Schumann, le Schweizer Klaviertrio – Swiss Piano Trio se voue depuis janvier 2015 à son plus grand projet discographique dans le cadre d'une version intégrale des œuvres pour trio de Ludwig van Beethoven.

Après la parution du premier volume, le deuxième volet de la série en cinq parties paraît aujourd'hui. En résulte une vue d'ensemble fascinante englobant toute l'évolution du langage musical de Beethoven, des surprenants trios de l'opus 1, issus de la période classique du compositeur, au trio op. 97 « à l'Archiduc », début de son œuvre tardive, en passant par les trios op. 70.

Pour compléter l'enregistrement de ces célèbres œuvres, le Swiss Piano Trio propose une version du trio op. 38, une transcription du septuor op. 20 réalisée par Beethoven lui-même, et qui fait défaut sur bon nombre de versions intégrales. Dans une même idée, le Triple-

Concerto op. 56 pour trio et orchestre – composition attestant du génie avec lequel Beethoven a su tisser un dialogue entre un ensemble de chambre et un orchestre – ne manquera pas d'être gravé.

La philosophie de cet enregistrement est de proposer les œuvres non pas chronologiquement, comme c'est le cas dans la majorité des enregistrements du type intégrale, mais dans un ordre permettant à chacun des cinq disques de contenir un programme contrasté. Grâce à un mélange d'œuvres incluant les cycles de variations, il s'agit de mettre en avant les différentes périodes créatrices de Beethoven, et d'inviter ainsi l'auditeur à une passionnante comparaison entre elles.

Les trios de Beethoven évoluent dans leur propre univers musical, dont l'immense spectre stylistique représente une gageure lors de leur interprétation. Ainsi les premiers trios, empreints du style classique, demandent des sonorités plus fines et transparentes que le trio op. 97 « à l'Archiduc », ou le trio op. 70 n° 1 « des Esprits » qui, à travers ses effets sonores d'un genre nouveau dans le deuxième mouvement, annonce déjà la période romantique.

Le chapitre « *De l'exposé juste des œuvres de Beethoven pour piano avec accompagnement* » (librement traduit du livre de Carl Czerny *Erinnerungen an Beethoven* – Vienne 1842) et ses nombreux et précieux commentaires et conseils d'interprétation, se sont révélés être une importante source d'inspiration. En qualité d'élève, et plus tard ami de Beethoven, Czerny a étudié la quasi totalité des œuvres avec piano du maître avec les recommandations de ce dernier, ce qui en fait tout naturellement un grand connaisseur de sa littérature de musique de chambre avec piano. Plusieurs de ses indications de tempo surprennent fortement, paraissant plutôt rapides dans certains mouvements, plus retenus dans d'autres, comme en atteste le troisième mouvement du trio « des Esprits », par exemple. Dans les mouvements en question, cela permet à cette grandiose musique d'être redécouverte sous un nouvel éclairage.

Dans les présents enregistrements, c'est volontairement que le Schweizer Klaviertrio ne place pas le développement encyclopédique au premier plan, mais davantage l'envie et la joie qui caracté-

risent les inépuisables idées de la musique de Beethoven de laquelle, hier comme aujourd'hui, émane la même fraîcheur.

Martin Lucas Staub

Traduction: Sébastien Singer

Œuvres pour trio avec piano de Ludwig van Beethoven Trios op. 1 n° 2 et op. 70 n° 1

La passionnante réunion des trios op. 1 n° 1 et op. 97, qui marque le début de la version intégrale des trios de Beethoven par le Swiss Piano Trio (Audite 97.692), annonçait déjà clairement le programme du deuxième volume. A travers la comparaison du Trio op. 1 n° 2, issu de l'*opus primum*, avec le trio op. 70 n° 1, composé treize ans plus tard, différents concepts et idées de composition datant d'époques créatrices distinctes, sont une nouvelle fois mises en exergue. Une première juxtaposition, même superficielle, montre que Beethoven confère des concepts de forme différents aux deux trios, même si tous deux sont destinés à la même formations instrumentale. Par ses quatre mouvements et l'introduction lente du premier mouvement, le trio op. 1 n° 2 puise ainsi dans la tradition de la symphonie, et même du quatuor à cordes. A l'inverse, le trio op. 70 n° 1 avec ses trois mouvements, se distance des concepts de forme rigoureux, et emprunte le chemin d'une individualisation résolue dont

les esquisses apparaissent essentiellement dans la sonate pour piano.

Au début du 19^{ème} siècle, cette voie était soutenue par la rapidité des progrès dans la construction des pianos dont on sut élargir l'ambitus, mais surtout développer la plénitude sonore des basses. Les résultats obtenus se firent également ressentir pour le trio avec piano puisque l'utilisation *colla parte* du violoncelle, qui consistait à soutenir le registre grave du piano, put ainsi être abandonnée. Si l'op. 1 n° 2 contient encore quelques passages à l'unisson entre le violoncelle et la main gauche du piano, on remarque en revanche un fort recul du dédoublement de la basse dans l'op. 70 n° 1. Le violoncelle est bien plus mobilisé comme partenaire du violon, pareillement émané. Pour le compositeur, des possibilités inédites s'offrent ainsi dans le façonnage thématique.

Trio pour piano, violon et violoncelle en sol majeur op. 1 n° 2

Le trio en sol majeur op. 1 n° 2 débute par un imposant *Adagio* introductif de 27 mesures dont l'habitus rappelle une ouverture à la française. Par anticipation, le violon prend le thème principal de l'*Allegro vivace* qui suit – composé de notes répétées et d'un motif sous forme de *gruppetto* – qui dans le tempo plus lent, apparaît fortement retenu, pour finalement évoluer en transition à l'aide d'une suite de tierces descendantes. Contre toute attente, la tonalité principale de sol majeur ne coïncide pas avec le début de la partie rapide, mais est uniquement établie par la cadence dès la mesure 16 de l'*Allegro vivace*. Beethoven intensifie ainsi l'exposition du thème au violon, huit mesures plus tôt, cette fois-ci en sol majeur. Après une cadence parfaitement scolaire dans la tonalité de dominante de ré majeur, le second thème retentit au violon. Constitué de double-croches ininterrompues, il commence par une levée et suggère, par l'alternance entre notes liées et *staccato*, un dansant enthousiasme. De nombreuses imitations entre les instruments caractérisent l'exposition

et le développement. Le début du développement forme un motif de quatre sons qui, à l'époque baroque déjà, était une figure fréquemment utilisée dans les techniques de contrepoint. Ce motif découle de la figure d'accompagnement, habilement dissimulée et à l'aspect un peu trivial, des 16 premières mesures de l'exposition. Dans l'esprit des anciennes techniques, Beethoven l'oppose au thème principal sous forme de second thème en lui conférant la même importance. Par conséquent, le développement ne suit pas la dissection de structures thématiques jadis intactes, mais réunit davantage des formes contrapuntiques et harmoniques encore dissociées au commencement du mouvement. La structure de 16 mesures du début de l'exposition n'était certainement pas digne d'ouvrir le mouvement, ce qui contraignit à une introduction lente. Par ailleurs, le motif de quatre notes peut également être entendu comme déploiement mélodique de l'énergie expressive des accords de septième diminuée de l'introduction. A ce point fondamental qu'est le début du développement, autant les 16 mesures de l'*Allegro vivace* que la nécessité d'introduction (lente) qui en

découle, deviennent rétroactivement plausibles. L'étroite relation musicale entre les parties appelle à une écoute en perspective et comparative.

Cette manière de composer, orientée vers la difficulté, trouve son explication dans la biographie de Beethoven : dès 1794, donc à l'époque de la naissance de l'op. 1, Beethoven étudiait le contrepoint chez Johann Georg Albrechtsberger, à Vienne. En plus de petites fugues, diverses esquisses parmi lesquelles on retrouve le début du mouvement central de l'op. 1 n° 2, achèvent l'accablement de cet enseignement. Ce mouvement, dans la tonalité de médiane mi majeur, annoté *Largo con espressione*, doté d'une *Coda* et en 6/8, est établi dans une grande *forme lied* en trois parties. Par leur ligne mélodique, les deux thèmes du mouvement rappellent des thèmes vocaux, combinés entre eux par la technique contrapuntique. Dès l'*opus primum* de Beethoven, on trouve ainsi des techniques de composition d'un style plus ancien, qui réapparaîtront plus fortement dès 1815 avec la création de la *Missa Solemnis*. Suit un court *Scherzo* dans l'*Allegro*, également très empreint de contrepoint. Par

ses sauts d'octave, ses longs trilles, son motif inversé au piano et sa voix de basse propre au violoncelle, le trio du troisième mouvement en si mineur recèle quelque chose d'exotique, d'étrange. Le mouvement final du trio – *Presto* – donne une impression emportée, joyeuse et enjouée, par les double-croches répétées, les accords ascendants alternés qui suivent, ainsi que la mesure à 2/4, dont les multiples temps accentués augmentent l'effet de *Presto*. Même si Beethoven s'en tient rigoureusement à la forme sonate avec l'exposition répétée, le développement, la réexposition et la coda, le mouvement suscite des « fantaisies de Rondo » en raison du motif principal de 48 mesures, de la pulsation continue à la croche, et du tempo très rapide. Le champ de tension entre forme et virtuosité, nettement au premier plan dans ce mouvement, ainsi que l'étendue du développement, poussa le spécialiste beethovenien Alexander L. Ringer à décrire le mouvement final comme « apparitions quasi imaginées de nuits d'été ».

Trio pour piano, violon et violoncelle en ré majeur, op. 70 n° 1

Rien que par le titre, les apparitions sont tout aussi présentes dans l'op. 70 n° 1. Carl Czerny, élève de Beethoven, écrit à propos du deuxième mouvement : « le caractère de ce *Largo*, qui est à interpréter très lentement, est fantomatique, effrayant, comme une apparition du Royaume des Morts ». C'est ainsi que le surnom « des Esprits » s'est établi. Après son achèvement en été 1808, donc très proche adjacent des 5^{ème} et 6^{ème} symphonies, Beethoven dédicacé l'œuvre à une mécène, la Comtesse Anna Marie von Erdödy, en présence de qui eut également lieu la création de l'œuvre. En ré mineur, le lent mouvement central *Largo assai ed espressivo* affirme de sombres ambiances : un long motif étiré (une quarte descendante suivie d'un saut de sixte ascendant), présenté à l'unisson entre le violon et le violoncelle, est répété quatre fois, de plus en plus puissamment, accompagné par les pulsations des accords du piano. Lui succède une cantilène dans le registre aigu du violoncelle, reprise incessamment par le violon, pour aboutir à un petit duo. En plus des surprenants contrastes

dynamiques, c'est surtout le recours à l'effet sonore des *tremoli* du piano, et de la couleur inhabituelle ainsi créée, qui explique la description de ce mouvement central par Czerny. Dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1813, E.T.A. Hoffmann releva également cet effet sonore particulier dans sa célèbre critique du trio op. 70 n° 1 : « C'est une des seules manières de reproduire la sonorité d'un bon piano par un effet surprenant et efficace. Car si les sextolets, étouffoirs relevés et pédale douce abaissée, sont joués avec une main habile et légère, un susurrement rappelant la harpe éolienne et l'harmonica apparaît alors ». L'atmosphère inquiétante du deuxième mouvement peut également être interprétée d'un point de vue évolutif. En tous les cas, sur une feuille d'esquisses de Beethoven en lien avec ce mouvement, sont également griffonnées quelques idées à propos d'un opéra sur Macbeth, d'après le sombre et sanglant drame shakespearien. Le mouvement lent est encadré de deux mouvements rapides fortement contrastés, *Allegro vivace e con brio* et *Presto*. En réalité, Beethoven avait remplacé les traditionnels trois mouvements par une

conception en quatre mouvements dès l'op. 1. Mais dans l'op. 70 n° 1, il revint consciemment à une disposition en trois mouvements. Afin d'intensifier l'effet de contraste entre les mouvements, elle est ici la forme idéale. Ce retour à une forme antérieure est donc un gain pour l'expressivité du trio.

Le premier mouvement possède une conception qui lui est propre : il débute par un brusque élan descendant en quadruple unisson et fortissimo, répété progressivement cinq fois, et qui explore ainsi un registre de quatre octaves. Suit, comme sculpté sur bois, un thème chanté *piano dolce* et *legato*. Le point d'attache et d'inflexion des deux thèmes est un long point d'orgue tenu au violoncelle sur la note fa, hors tonalité, et qui achève le trait du premier thème. Comme la conception du mouvement l'a déjà dévoilé, les deux thèmes centraux sont une nouvelle fois confrontés l'un à l'autre, même si on décèle des parallèles entre les deux. De ce fait, un second thème en contraste devient inutile – Beethoven le laisse simplement de côté. Dans le développement, les deux thèmes sont traités comme motif thématique, d'abord

séparément, puis ensemble. Une formidable virtuosité caractérise le troisième mouvement, le *Finale*. Dès les premières mesures, on distingue d'extravagantes tournures harmoniques et évitements, dont la « solution » est constamment tentée pendant l'entier du mouvement. Encore une fois, Beethoven renonce à un second thème, dans le but de ne pas placer deux thèmes au centre, mais plutôt des liens harmoniques contrastés. Cette allégresse dans l'expérimentation harmonique, mais aussi la confrontation d'idées musicales enjambant les mouvements, amènent, en plus d'une relation plus étroite entre les mouvements, une intensification de l'expression. Les deux aspects forment des concepts de base pour l'œuvre tardive de Beethoven.

Florian Amort

Traduction: Sébastien Singer



Depuis 1998 qui marque le début de son existence, le Schweizer Klaviertrio – Swiss Piano Trio s'est fait un renom enviable, que ce soit dans le milieu professionnel ou auprès du public. Son homogénéité, sa perfection technique et ses fortes capacités d'expression lui permettent aujourd'hui d'appartenir au cercle restreint des ensembles de chambre les plus intéressants de sa génération.

Le Schweizer Klaviertrio a successivement remporté un 1^{er} Prix au Concours International de Caltanissetta (I) en 2003 et au Concours International Brahms (A) en 2005. La même année, le Swiss Ambassador's Award lui a été décerné au Wigmore Hall de Londres. Le Schweizer Klaviertrio a bénéficié des précieux conseils de Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), de Stephan Goerner (Quatuor Carmina), du Trio Altenberg de Vienne, du Trio di Milano, de Valentin Berlinsky (Quatuor Borodine) et du Quatuor Amadeus.

Le Schweizer Klaviertrio a joué dans plus de 40 pays sur tous les continents. Parmi les salles qui l'ont accueilli figurent la Tonhalle de Zurich, le Victoria Hall de Genève, le Wigmore Hall de Londres, le Concert Gebouw d'Amsterdam, le Teatro Teresa Carreño de Caracas, le Shanghai Grand Theater, le Teatro Coliseo de Buenos Aires, le QPAC de Brisbane ou encore le National Center for the Performing Arts de Pékin.

Comme ensemble soliste, le trio a collaboré avec l'Orchestre National de Russie, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre Symphonique National d'Ukraine, le Queensland Orchestra Brisbane, le Scottish Chamber Orchestra et bien d'autres. Régulièrement invité par des festivals de renom dans le cadre de ses tournées internationales

(Menuhin Festival Gstaad, Ottawa Chamberfest, Canberra International Music Festival, Esbjerg International Chamber Music Festival, Kammermusikfestival Schloss Laudon à Vienne), l'ensemble enrichit fréquemment ses voyages par des cours d'interprétation.

De nombreux enregistrements pour diverses radios et télévisions (DRS, la Radio Suisse Romande, la télévision suisse SFI, le Südwestdeutscher Rundfunk SWR, Radio Television Hong Kong, la radio australienne ABC Classic, CBC Radio Canada) ainsi que plusieurs disques consacrés à des œuvres de Mozart, Mendelssohn, Robert et Clara Schumann, Tchaïkovski et Dvořák ont vu le jour au long de ces dernières années. La parution sur CD en première mondiale de trois trios d'Eduard Franck et celle d'œuvres des compositeurs suisses Frank Martin, Paul Juon et Daniel Schnyder appartiennent également à ce témoignage sonore de la création artistique de l'ensemble. Depuis 2010, le Schweizer Klaviertrio enregistre pour le label audite et plusieurs de ses parutions discographiques ont reçu différents prix.

Pour les 10 ans de l'ensemble, le festival international KAMMERMUSIK BODENSEE a vu le jour en 2008. Martin Lucas Staub, pianiste du Schweizer Klaviertrio, en assume la direction artistique.



DISCOGRAPHY

Robert & Clara Schumann: Piano Trios, Op. 17, Op. 88 & Op. 110
audite 92.549 SACD

Robert Schumann: Piano Trios Nos. 1 & 2 (Op. 63 & Op. 80)
audite 92.654 SACD

Felix Mendelssohn Bartholdy: Piano Trios Nos. 1 & 2 (Op. 49 & Op. 66)
audite 92.550 SACD

Peter Ilyich Tchaikovsky: Piano Trio, Op. 50 "In Memory of a Great Artist"
audite 92.673 SACD

Eduard Franck: Piano Trios, Op. 22, Op. 53 & E Major (1835)
audite 97.690

Ludwig van Beethoven: Complete Piano Trios
Vol. I: Piano Trios No. 1, Op. 1, I & No. 7, Op. 97
audite 97.692

WWW.AUDITE.DE

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Klaviertrio Nr. 2 G-Dur op. 1,2

33:17

- | | | |
|--------|-------------------------|-------|
| ❶ I. | Adagio – Allegro vivace | 11:52 |
| ❷ II. | Largo con espressione | 9:47 |
| ❸ III. | Scherzo. Allegro | 3:43 |
| ❹ IV. | Finale. Presto | 7:55 |

Klaviertrio Nr. 5 D-Dur op. 70,1

28:14

- | | | |
|--------|---------------------------|-------|
| ❶ I. | Allegro vivace e con brio | 10:42 |
| ❷ II. | Largo assai ed espressivo | 8:39 |
| ❸ III. | Presto | 8:53 |

Gesamtspielzeit:

61:41

SCHWEIZER KLAVIERTRIO

Angela Golubeva, Violine
Sébastien Singer, Violoncello
Martin Lucas Staub, Klavier

audite
97.693