



1998-2019

octapharma classics edition





1998 — 2019
octapharma classics edition

“Where words end, music begins.”

E. T. A. Hoffmann (1776–1822)

Every year over the last 20 years, entrepreneur Wolfgang Marguerre has sent a musical message to his business partners and friends. With his chamber-music ensemble, he has been exploring masterworks of the classical and romantic repertory and committing the results to CD. The exclusive “complete collection” assembles the recordings from those 20 years. It stands for a small but important part of Wolfgang Marguerre’s life’s work: his love of music, his profound sympathy with people who share that love, and the desire to inspire others with his own enthusiasm.

„Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an.“

E. T. A. Hoffmann (1776–1822)

Seit mehr als zwei Jahrzehnten sendet Wolfgang Marguerre alljährlich eine musikalische Botschaft an seine Geschäftspartner und Freunde. Gemeinsam mit seinen Kammermusikfreunden erarbeitet der Unternehmer Meisterwerke der klassischen und romantischen Kammermusik und bringt sie auf CD zu Gehör.

Die exklusive „complete collection“ enthält die Einspielungen der letzten 20 Jahre. Sie dokumentiert einen kleinen, aber essentiellen Teil des Lebenswerks von Wolfgang Marguerre – seine Liebe zur Musik, die tiefe Verbundenheit mit Menschen, die diese mit ihm teilen, und den Wunsch, andere mit und für Musik zu begeistern.



Wolfgang Marguerre is a successful entrepreneur, an enthusiastic amateur violinist and a passionate music-lover. These three things have left a profound imprint on his life. In conversation he likes to come straight to the point and makes very little fuss about the subject in hand and his own person. In style, what he has to say is clear, straightforward and decisive. An exchange about harmony, parallel worlds and musical happiness.

Erfolgreicher Unternehmer, begeisterter Hobbygeiger, glühender Musikliebhaber – drei Merkmale, die sein Leben geprägt haben. Wolfgang Marguerre schätzt es, auf den Punkt zu kommen. Möglichst kein großes Bohei, weder um die Sache selbst noch um ihn persönlich. Klarheit, Offenheit und Entschiedenheit bilden den Grundrhythmus seiner Aussagen. Ein Gespräch über Harmonie, parallele Welten und musikalisches Glück. (Deutsch ab S. 9)

Where does your enthusiasm for music come from?

The annual family concert is an age-old family tradition. It began with my great-grandfather, the composer Hubert Ferdinand Kufferath, and has lived on through all the subsequent generations. It always took place shortly before Christmas and there were proper rehearsals beforehand. We called it the

My parents lived in Heidelberg, my father was an excellent pianist. One of my earliest childhood memories is my mother baking “Hamburg rolls” on a Sunday morning when I was still in bed. She was a native of Hamburg. I can still smell the fragrance of those rolls today. And I could hear my father playing Schubert and Mozart on the piano. I must have been eight or nine.

»Music has always been a central component of our cultural life within the family.«

“house concert” and I played the violin because I had had lessons from an early age. Music has always been a central component of our cultural life within the family. But we were five brothers and sisters, and today I’m the only one whose allegiance to music still takes an active form.

Was there one special, inspiring moment in your childhood that kindled your love of music?

How close were you to becoming a professional musician?

I was leader of the Heidelberg Schools Orchestra, so I had concert experience early on, also as a soloist. But at the same time I had a strong leaning towards company leadership, so the time came when I had to decide. Ultimately, the risks, and not least the financial insecurity, of the musical profession were too large.

How much time did you have for practising?

After a number of years in managerial posts, I decided to establish a firm of my own. That gave me a little more time. I wanted to go into research, but I wasn't a researcher myself. So there was an interim phase in which I decided to perfect my skills as a violinist. In 1981, I approached Serge Hurel, a violinist with the Orchestre National de France and a professor at the Ecole Normale de Musique in Paris, and asked if I could study

how to appreciate the music and then to translate that appreciation into sound.

Which concert violinists have impressed you most?

David Oistrakh. He came to Heidelberg to play the Bruch concerto, which can become a little cloying if you're not careful. What he made of it was something entirely different. It sounded magnificent! Another vivid memory is of Itzhak Perlman performing the Smetana trio. Absolutely riveting ...

»...he taught me how to appreciate the music and then to translate that appreciation into sound.«

with him. At first he was rather taken aback because none of his other students were 40 like me. But then he agreed. For three years I had regular lessons with him in his basement, right down close to the Parisian catacombs.

What did you learn from him?

Making music. Technically, there was little for him to do, but he taught me

In today's music business, sponsors play an increasingly important role. What induces entrepreneurs to commit themselves culturally?

That's a very individual thing, you can't generalise about it. When I moved back to Heidelberg, the theatre was on its last legs. It had been one of the central educational venues of my youth. So it was only natural that I wanted to help.

A city like Heidelberg must have a theatre, and it must have a concert hall like the Stadthalle, which now needs renovation, so again I'm more than happy to help out. My intense love of music drives me to support these things, but I can't say whether other companies support classical music for the same reason.

Do you see anything in common between a successful company and a satisfying musical performance?

Harmony! Every orchestra, every quartet, every trio will only function if everyone weighs in and tries to produce the best possible results. Harmony is the best way of achieving that. It's no different

»In the last resort, it's not important who wins out, it's important to do the right thing.«

How did this big CD project come about?

In the mid-1990s we started recording our annual house concerts and sending the resulting CDs to our friends and associates as Christmas presents. We did it once, we did it twice, and the response was very gratifying. Soon the other entrepreneurs started calling me "the violinist". It was also an immense pleasure to explore such magnificent works with professional musicians. That way, the CDs developed into a genuine tradition.

in a well-run company. In the last resort, it's not important who wins out, it's important to do the right thing.

One last question. Is there, for you, such a thing as musical happiness?

That's a tough one. Yes, there is. But how can I define it? There are moments when you find aspects of your inmost self reflected one-to-one in music. For me, empathy of that kind is happiness.

Woher rührt Ihre Begeisterung für Musik?

Das jährliche Familienkonzert ist eine alte Tradition in unserer Familie – schon bei meinem Urgroßvater, dem Komponisten Hubert Ferdinand Kufferath, und dann durch alle folgenden Generationen. Es fand immer vor Weihnachten statt; dafür wurde richtig geübt. „Das Hauskonzert“ haben wir es genannt, und ich spielte Geige, weil ich schon früh Unterricht bekommen hatte. Musik war insgesamt ein zentraler Bestandteil unseres kulturellen und familiären Zusammenlebens. Doch von fünf Geschwistern bin ich heute der Einzige, der der Musik aktiv die Treue gehalten hat ...

»Musik war insgesamt ein zentraler Bestandteil unseres kulturellen und familiären Zusammenlebens.«

Gibt es ein Erweckungserlebnis, einen zündenden musikalischen Moment in Ihrer Kindheit?

Mein Elternhaus war in Heidelberg, mein Vater ein ausgezeichnete Pianist.

Eine meiner frühesten Kindheits-erinnerungen ist, dass meine Mutter sonntagmorgens – ich lag noch im Bett – „Hamburgerbrötchen“ gebacken hat, denn sie stammte aus Hamburg. Den Duft habe ich heute noch in der Nase. Dazu spielte mein Vater Klavier, Schubert, Mozart. Ich war damals acht, neun Jahre alt.

Wie nah waren Sie einer beruflichen Laufbahn als Musiker?

Im Schulorchester der Stadt Heidelberg war ich Primarius, so habe ich früh Konzerterfahrung gesammelt, auch als Solist. Doch war ich gleichzeitig auch unternehmerisch orientiert, so dass ich mich eines Tages entscheiden musste.

Mir war das – nicht zuletzt finanzielle – Risiko eines Musikers letztlich zu groß.

Wie viel Zeit blieb Ihnen später zum Üben?

Als ich mich nach meiner mehrjährigen Manager-Tätigkeit entschlossen hatte, eine eigene Firma zu gründen, hatte ich etwas Zeit: Ich wollte Dinge erforschen lassen, war aber selbst kein Forscher. Also gab es eine zeitliche Überbrückungs-Phase, in der ich mein Geigenspiel perfektionieren wollte. Daher habe ich mich 1981 bei Serge Hurel, Geiger im Orchestre National de France und Professor an der École Normale de Musique in Paris, vorgestellt, um bei ihm Unterricht zu nehmen. Er war ziemlich verdutzt, weil

»... das Verständnis für die Musik, und wie man dies anschließend in Klang übersetzt, das hat er mir vermittelt. «

keiner seiner Studenten 40 Jahre alt war. Aber er hat mich trotzdem genommen. Drei Jahre lang habe ich regelmäßig in seinem Keller, sozusagen in den Katakomben von Paris, Unterricht bekommen.

Was haben Sie bei ihm gelernt?

Musik zu machen. Technisch musste er mir nicht viel beibringen, aber das Verständnis für die Musik, und wie man dies

anschließend in Klang übersetzt, das hat er mir vermittelt.

Welche Geiger auf der Bühne haben Sie am meisten geprägt?

David Oistrach. Er war zu Gast in Heidelberg und hat das Bruch-Konzert gespielt, das bekanntlich schnell schmalzig klingen kann. Was er aber daraus gemacht hat, war etwas ganz Anderes. Das klang großartig! Auch Itzhak Perlman mit dem Trio von Smetana ist mir in Erinnerung geblieben. Da war so eindringlich ...

Im heutigen Musikbetrieb spielen private Sponsoren eine immer größere Rolle. Was treibt Unternehmer dazu an, sich kulturell zu engagieren?

Das ist sehr individuell und lässt sich nicht verallgemeinern. Als ich gerade nach Heidelberg zurückgezogen war, stand das Theater vor dem Ruin – für mich eine der zentralen Bildungsstätten meiner Kindheit. Von daher war es für

mich selbstverständlich zu helfen. Zu einer Stadt wie Heidelberg gehört einfach ein Theater, ebenso die Stadthalle, deren Renovierung mir auch am Herzen liegt. Ich helfe, weil ich für die Musik brenne, aber

Gibt es Gemeinsamkeiten zwischen einem erfolgreichen Unternehmen und einer gelungenen Musikaufführung?

Harmonie! Jedes Orchester, jedes Quartett, jedes Trio ist darauf angewiesen,

»Es geht nicht darum, dass am Ende einer Recht behält, es geht darum, das Richtige zu tun.«

ich kann nicht sagen, ob andere Unternehmen aus ähnlicher Motivlage heraus klassische Musik unterstützen.

dass alle sich einfügen und versuchen, das Bestmögliche zu erreichen. Das gelingt am besten mit Harmonie. In einem gut geführten Unternehmen ist das nicht anders. Es geht nicht darum, dass am Ende einer Recht behält, es geht darum, das Richtige zu tun.

Wie kam es zu dem von Ihnen ins Leben gerufenen CD-Projekt?

Mitte der 1990er Jahre haben wir angefangen, unsere jährlichen Hauskonzerte mitzuschneiden und sie in Form einer CD als Weihnachtsgeschenk zu verschicken. Das haben wir gemacht, einmal, zweimal – und die Resonanz war sehr positiv. Schon bald galt ich als „der Geiger“ unter den Unternehmern. Es machte mir auch sehr viel Freude, mit Profimusikern gemeinsam großartige Werke zu erarbeiten. So ist daraus eine Tradition erwachsen.

Zuletzt: Gibt es für Sie musikalisches Glück?

Schwierige Frage. Ja, das gibt es. Aber wie soll ich das definieren? Es gibt Momente, in denen man die eigenen menschlichen Empfindungen eins zu eins in der Musik gespiegelt findet. Diese Empathie empfinde ich als Glück.

Interview: Christoph Vratz





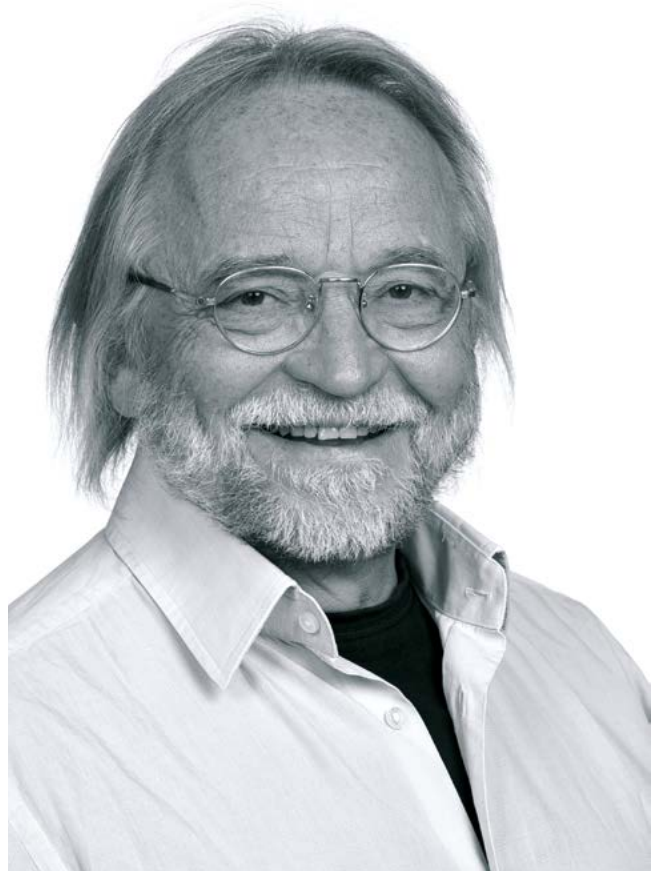
THE MUSICIANS

Wolfgang Marguerre Violin / Violine

Entrepreneur or musician? While, at an early stage, Wolfgang Marguerre chose the former option, he has forfeited none of his dedication to music. For the founder of Octapharma AG, who was born into a musical family and grew up with Bach, Haydn, Mozart and Schubert as constant companions, a life without music would be unimaginable. Alongside all his professional commitments, sharing his passion for music with others and devoting himself to the great masterworks of chamber music is one of life's supreme challenges. Marguerre took up the violin at an early age, enhancing his skill as a performer in the period 1983–1987 by studying chamber music (violin) with Professor Serge Hurel at the Ecole Normale in Paris. Wolfgang Marguerre plays a violin by Giovanni Battista Guadagnini, Piacenza, 1745.

Unternehmer oder Musiker? Wolfgang Marguerre hat sich unter Beibehaltung der Musik für Ersteres entschieden. Der Gründer der Octapharma AG, in ein musikalisches Elternhaus hineingeboren und mit Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert aufgewachsen, kann und möchte sich ein Leben ohne Musik nicht vorstellen. Mit anderen seine musikalische Begeisterung zu teilen und sich intensiv mit Meisterwerken der Kammermusik zu beschäftigen, gehört für ihn neben allen beruflichen Verpflichtungen zu den schönsten Herausforderungen. Marguerre erhielt von klein auf Violinenunterricht und erweiterte seine Kenntnisse in den Jahren 1983–1987 durch das Studium der Kammermusik (Violine) an der Ecole Normale in Paris bei Professor Serge Hurel. Wolfgang Marguerre spielt auf einer Geige von Giovanni Battista Guadagnini, Piacenza, 1745.





Eugen Polus Piano / Klavier

Eugen Polus is a pianist whose heart belongs not only to chamber music. His generous musicianship makes him receptive to new musical challenges of all kinds.

Born in Poland, he first studied horn at Katowice Conservatory, then piano with Rolf Hartmann and Paul Dan and composition with Hermann Schäfer at the Heidelberg-Mannheim University of Music. Since 1984 he has been professor of piano at the Heidelberg University of Church Music and the Mannheim University of Music and Performing Arts. He distributes his activities between concert performances in many European countries, USA and Canada, radio broadcasts and CD productions, as well as master classes in Germany and Korea. An artistic friendship of long standing unites him with Wolfgang Marguerre and his string-quartet partners.

Eugen Polus ist ein Pianist, dessen Herz nicht nur für die Kammermusik schlägt – als Vollblutmusiker ist er offen für neue musikalische Erfahrungen.

In Polen geboren, studierte er zuerst Horn am Konservatorium in Kattowitz und danach Klavier bei Prof. Rolf Hartmann und Prof. Paul Dan an der Staatlichen Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim sowie Komposition bei Prof. Hermann Schäfer. Seit 1984 ist er Professor für Klavier an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim. Zahlreiche Konzerte in vielen Ländern Europas, in Kanada und den USA sowie Rundfunkaufnahmen und CD-Einspielungen, begleitet von Masterkursen in Deutschland und Korea, dokumentieren seine künstlerische Tätigkeit. Mit Wolfgang Marguerre und seinen Streichquartett-Partnern verbindet ihn eine langjährige künstlerische Freundschaft.

Thierry Stöckel Violin / Violine

“Thierry Stöckel is an outstanding violinist, his technique is brilliant, his musical taste is impeccable and the sound he produces is marvellous.” Born in Thionville (France), Thierry Stöckel fully deserves these plaudits from his illustrious teacher, Zino Francescatti. In the course of his career he has received many distinctions and has been leader of the Heidelberg Philharmonic since 1989. His studies took him to Metz, Paris and Brussels, his first professional engagements were in Dijon, Avignon and Marseilles. He is the founder of the Festival de Musique Sacrée de Mauriac and the Ensemble Bartholdy. As a soloist, Thierry Stöckel has performed regularly with renowned orchestras. Numerous recordings attest to his versatility and virtuosity.

„Thierry Stöckel ist ein hervorragender Geiger. Er verfügt über eine sehr gute Technik, einen sehr sicheren musikalischen Geschmack und einen wunderbaren Klang“, so beschrieb sein Lehrer, der große Zino Francescatti, den im französischen Thionville geborenen Stöckel. Seit 1989 ist der vielfach ausgezeichnete Geiger 1. Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters Heidelberg. Thierry Stöckel studierte in Metz, Paris und Brüssel und begann seine professionelle Laufbahn in Dijon, Avignon und Marseille. Er ist Gründer des Festival de Musique Sacrée von Mauriac und des Ensemble Bartholdy. Regelmäßig tritt Thierry Stöckel als Solist in verschiedenen namhaften Orchestern auf. Zahlreiche Einspielungen dokumentieren seine Vielseitigkeit und Virtuosität.





© R. Frank

Marianne Venzago Viola / Bratsche

She is not only an outstanding viola player but also a brilliant pianist. As a young musician, Marianne Venzago won several national awards of the prestigious Jugend musiziert competition. After completing her piano studies at the Richard Strauss Conservatory in Munich, she switched from piano to viola, studying with Professor Herbert Blendinger and ultimately receiving her orchestral diploma. She then continued her studies with Jorge Sutil. As solo viola with the Heidelberg Philharmonic she has lost none of her dedication to chamber music.

Sie ist nicht nur eine hervorragende Bratschistin, sie brillierte auch am Flügel. Marianne Venzago begann mit neun Jahren Klavier zu spielen und wandte sich bald dem Ensemblespiel zu. Mit ihrem Klaviertrio gewann sie mehrere Bundespreise bei dem renommierten Musikwettbewerb „Jugend musiziert“. Nach abgeschlossenem Klavierstudium am Richard-Strauss-Konservatorium der Stadt München wechselte sie von den Klaviertasten zu den Saiten der Viola, studierte bei Prof. Herbert Blendinger Bratsche und erwarb ihr Orchesterdiplom. Danach bildete sie sich bei Jorge Sutil weiter. Die Solobratschistin beim Philharmonischen Orchester Heidelberg pflegt bis heute eine rege Kammermusiktätigkeit.

Serge Hurel Viola / Bratsche

Serge Hurel is an exceptional musician in every respect. Received wisdom has it that not every major instrumentalist is a good teacher and not every inspirational teacher is equally charismatic as a performer. But Serge Hurel is both. Born in Paris, he was solo violinist with the Philharmonic Orchestra of Radio France for 37 years. In 1977 he was awarded the chamber music teaching certificate with distinction and was active for many years as professor of chamber music at the Ecole Normale in Paris. From 1983 – 1987 he was Wolfgang Marguerre's violin and chamber-music teacher. Both as a player and as a teacher, Serge Hurel's contact with his former student and the Heidelberg ensemble has lost none of its intensity over the years.

Serge Hurel ist ein Ausnahmemusiker in jeder Hinsicht. Er widerlegt die Regel, wonach nicht jeder bedeutende Instrumentalist auch ein guter Lehrer und nicht jeder begnadete Lehrer ein ebensolcher Musiker ist. Denn Hurel ist beides. Der gebürtige Pariser war 37 Jahre lang Solist im Philharmonischen Orchester im „Radio France“. Zusätzlich erwarb er 1977 mit Auszeichnung die Lehrberechtigung für Kammermusik und war viele Jahre an der Ecole Normale in Paris als Professor für Kammermusik tätig. Von 1983 – 1987 unterrichtete er u. a. Wolfgang Marguerre in Violine und Kammermusik. Den Kontakt zu seinem ehemaligen Schüler und dessen Kammermusikensemble pflegt er gerne und intensiv – als Ensemblemitglied und als Lehrer.



© private



Gotthard Böhnel Viola / Bratsche

Gotthard Böhnel grew up in Göppingen (south Germany), where at the early age of 16 he was a soloist with, and first solo viola of the Göppingen Chamber Orchestra. During his studies with Franz Beyer at the Munich College of Music, he toured widely with the Munich Bach Orchestra and Karl Richter (Europe, USA, Canada, Japan, Russia) and figures on many of their recordings. At the same time he also joined the orchestra of the Bavarian State Opera. After his studies, Gotthard Böhnel was solo viola in Würzburg (1969 – 1971), leading the viola section of the Baden State Orchestra Karlsruhe as of 1972 and remaining there until his retirement in 2007. He was a member of the Bayreuth Festival Orchestra from 1975 to 1981. In 1977, the official title of “chamber musician” was conferred on him by the state of Baden-Württemberg. Much sought-after all his life by chamber ensembles, he performed on a viola by Gottfried Raabs. Gotthard Böhnel died in December 2018.

In Göppingen, wo Gotthard Böhnel aufgewachsen ist, war er schon mit 16 Jahren Solist und Solobratscher des Göppinger Kammerorchesters. Während der Studienzeit bei Prof. Franz Beyer an der Musikhochschule München machte er zahlreiche Konzertreisen (Europa, USA, Kanada, Japan und Russland) und Schallplattenaufnahmen mit dem Münchener Bach-Orchester unter der Leitung von Prof. Karl Richter und hatte seine erste Anstellung als Bratschist an der Bayerischen Staatsoper. Nach dem Studium war Gotthard Böhnel 1969 – 1971 Solobratscher in Würzburg und ab Herbst 1972 fing er als Vorspieler der Bratscher in der Badischen Staatskapelle Karlsruhe an, wo er bis zur Rente 2007 tätig war.

In den Jahren 1975 – 1981 war er Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters. 1977 wurde er vom Land Baden-Württemberg zum Kammermusiker ernannt. Sein ganzes Leben war er ein gefragter Kammermusiker. Gotthard Böhnel spielte eine Bratsche von Gottfried Raabs. Im Dezember 2018 ist Gotthard Böhnel verstorben.

Christian Delacroix Cello / Violoncello

Concertgoers in Heidelberg have known him for more than 40 years. Christian Delacroix joined the Heidelberg Philharmonic back in 1973. The French cellist began his musical education in his home city of Lille. He continued his studies at Brussels Conservatory, where he won a first prize both for cello and for chamber music. His first engagement took him back to Lille before he became solo cello at Mulhouse opera house. Christian Delacroix inspires orchestras and smaller ensembles with his virtuosity, his sensitivity to the demands of chamber music and with the warm, characteristic sound of his Milanese cello by Giovanni Battista Grancino, now over 400 years old.

Konzertbesucher in Heidelberg kennen ihn seit mehr als 40 Jahren: Christian Delacroix ist seit 1973 Mitglied der Heidelberger Philharmoniker. Der französische Cellist begann seine musikalische Ausbildung in seiner Heimatstadt Lille. Er setzte sein Studium am Konservatorium in Brüssel fort, wo er einen ersten Preis für Cello und Kammermusik gewann. Sein erstes Engagement führte ihn wieder nach Lille, bevor er als Solist an der Oper in Mulhouse wirkte. Christian Delacroix bereichert Orchester wie Kammermusik-Ensembles mit Virtuosität und kammermusikalischer Sensibilität – und dem warmen, charakteristischen Klang seines mehr als 400 Jahre alten Mailänder Violoncellos von Giovanni Battista Grancino.





Christoph Schmidt Double bass / Kontrabass

Born in 1962, Christoph Schmidt is not only one of the most accomplished solo double-bass players before the public but is also very much in demand with acclaimed international orchestras. He studied in Detmold and Frankfurt/Main, completing his studies there with distinction. At the early age of 21, he was hired by the Bavarian Radio Symphony Orchestra, later becoming first solo double bass with the Stuttgart Radio Symphony Orchestra. At 27 he was appointed professor, teaching currently at the Frankfurt College of Music. For many years, Christoph Schmidt has been a member of the Bayreuth Festival Orchestra and an enthusiastic guest performer with many different chamber ensembles. His instrument by Giambattista Rogeri dates from 1725.

Geboren 1962, gehört Christoph Schmidt heute nicht nur als Solist zu den meistgefragtesten Künstlern seines Fachs, auch Orchester von internationalem Rang laden ihn an führender Position zu Tourneen ein. Er studierte in Detmold und Frankfurt/M., wo er mit Auszeichnung abschloss. Bereits 21-jährig wurde er Mitglied im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, später war er 1. Solokontrabassist des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart. Im Alter von 27 Jahren wurde er zum Professor ernannt und lehrt derzeit an der Musikhochschule in Frankfurt/M. Christoph Schmidt ist seit vielen Jahren Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters und musiziert als begeisterter Kammermusiker in verschiedenen Ensembles unterschiedlicher Besetzung. Er spielt einen Kontrabass von Giambattista Rogeri aus dem Jahr 1725.





CD 1-15

Joseph Haydn (1732–1809) Piano Trio No. 39 in G major Hob. XV:25 (“Gypsy Trio”)

Andante – Poco Adagio – Finale: Presto, Rondo all’ Ongarese

Haydn published four volumes of piano trios in London between 1795 and 1797. The famous “Gypsy Trio” comes from the third of them. The three works in this volume are generally acknowledged to be especially intimate and personal in style, probably due to Haydn’s affectionate relationship with their dedicatee, the widow Rebecca Schroeter, whom he referred to as a “beautiful and attractive woman whom I might easily have married, had I been free to do so.”

The fame of this best-known of all Haydn’s trios rests entirely on the last movement, a *Presto* in “Hungarian” style. We have no way of knowing how outlandish this movement sounded to the audiences of the day. Essays in the exotic vein were by no means unusual, examples being Mozart’s *Rondo all turca* or the local colour he employed in the *Entführung*. But as late as 1860, Brahms’ decision to conclude his weighty First Piano Quartet with a carefree Hungarian rondo was given a notably cool reception.

Rebecca Schroeter was not a keyboard virtuoso. All the more remarkable is Haydn’s skill in writing such an effective last movement without overtaxing her abilities. Unusually, this roustabout finale is preceded by two slow movements, an *Andante* with variations and a noble *Poco adagio* in ABA form.

Joseph Haydn (1732 – 1809)

Klaviertrio Nr. 39 G-Dur Hob. XV:25 („Trio all' Ongarese“)

Andante – Poco Adagio – Finale: Presto, Rondo all' Ongarese

Zwischen 1794 und 1797 hat Haydn insgesamt vier Triobände in London verlegen lassen. Das berühmte „Zigeuner-Trio“ gehört zum dritten Band (1795). Den drei Werken dieser Sammlung sagt man gemeinhin einen besonders intimen und persönlichen Charakter nach, was wiederum auf Haydns mehr als freundschaftliches Verhältnis zur Widmungsträgerin Rebecca Schroeter zurückgeführt wird. Die englische Witwe des deutschen Komponisten Johann Samuel Schroeter war, so Haydn selbst, „eine schöne und liebenswürdige Frau, die ich, wenn ich damahls (sic!) ledig gewesen wäre, sehr leicht geheiratet hätte“.

Von allen Klaviertrios Haydns ist dies das mit Abstand bekannteste, allerdings nur wegen des mitreißenden letzten Satzes im „ungarischen“ Stil. Wie fremdartig der Zigeunerduktus für damalige Londoner Ohren geklungen haben mag, können wir heute nicht nachempfinden. Exotische Farbwirkungen dieser Art waren zwar keine Seltenheit, wie wir von Mozarts *Rondo alla turca* oder der Janitscharenmusik in der *Entführung* wissen. Andererseits kam der „Zigeuner-Boom“ erst im 19. Jahrhundert so richtig zum Tragen, wobei der letzte Satz von Brahms Klavierquartett Op. 25 auch noch 1860 als Abschluss eines gewichtigen Kammermusikwerkes erhebliches Naserümpfen verursachte.

Rebecca Schroeter war keine ausgewiesene Klaviervirtuosin. Umso frappierender zeigt sich Haydns Kunstfertigkeit, ihr einen äußerst effektvollen Schlusssatz bei vergleichsweise geringen technischen Anforderungen in die Finger zu schreiben. Diesem fast notorisch beliebten Kehraus gehen eigenartigerweise zwei langsame Sätze voraus, ein *Andante* in Variationenform und ein erhabener Mittelsatz in dreiteiliger Liedform.

Joseph Haydn (1732 – 1809) Piano Trio No. 45 in E flat major Hob. XV:29

Poco allegretto – Andantino ed innocentemente – Presto assai

Haydn's penultimate piano trio was written in 1795, shortly after Beethoven's Op. 1. The dedicatee, Theresa Jansen, was a brilliant pianist, so the three trios her prominent admirer wrote for her all have a virtuoso element otherwise lacking in his essays in the genre. On various occasions, we have suggested that the key of E flat has encouraged composers to a slightly more expansive attitude than usual. At first our Trio does not seem to confirm this view, as the total length of the work is very much the same as Haydn's other trios. But if we take a slightly more sophisticated view of what "expansive" can mean, applying it to aspects like periodicity or harmonic structure, then we have rather a different picture, notably in the first movement. Here Haydn resorts to a little bit of sequencing to extend the usual eight-bar opening group to a fourteen-bar period, a ploy that has a considerable impact on the dimensions of the movement.

The second movement provides a striking example of harmonic "expansiveness", with Haydn moving from the E flat of the opening movement to the very remote key of B major in the *Andantino* and then back to the home key for the finale. We find precisely the same disposition not only in his late String Quartet Op. 76/6 but also in Beethoven's Emperor Concerto. A coincidence?

The finale is a riot. Taken at the prescribed lick (*Presto assai*), it is sure to have caused even Fräulein Jansen some moments of discomfort. Its whirling progress is halted once or twice by a change of metre and a toe-stubbing fermata or two, so it's not really a danceable proposition. But we'll let the musicologists puzzle over whether it's a true *Allemande* or not. To this pair of ears, most of it sounds just like a barn-dance, and it's none the worse for that.

Joseph Haydn (1732–1809)

Klaviertrio Nr. 45 Es-Dur Hob. XV:29

Poco allegretto – Andantino ed innocentemente – Presto assai

Haydns vorletztes Klaviertrio wurde 1795 komponiert, also wenige Jahre nach Beethovens Op. 1. Da die Widmungsträgerin Theresa Jansen eine brillante Pianistin war, kommt in den insgesamt drei ihr zugeeigneten Trios ein virtuos-konzertantes Element ins Spiel. Argumente für das hier öfter postulierte Verhältnis zwischen der Tonart Es-Dur und einer grundsätzlichen Neigung zur Expansivität scheint das Werk kaum zu liefern, denn die reine Spieldauer entspricht durchaus der Haydn'schen Norm. Fasst man Großräumigkeit allerdings etwas differenzierter auf, etwa im Hinblick auf Periodik und harmonische Struktur, ergibt sich speziell im ersten Satz ein anderes Bild. Hier erweitert Haydn durch eine Sequenzierung die übliche achttaktige Eingangsgruppe zu einer vierzehntaktigen Periode, ein Kunstgriff, der erhebliche Auswirkungen auf die Dimensionen des Satzes hat.

Im zweiten Satz haben wir auch ein diesmal harmonisches Beispiel für Großräumigkeit: Haydn bewegt sich von der Grundtonart des Eingangssatzes zur entlegenen Tonart H-Dur im zweiten und zurück zu Es-Dur im dritten. Genau die gleiche Disposition finden wir nicht nur in Haydns späterem Es-Dur-Quartett Op. 76/6, sondern auch in Beethovens 5. Klavierkonzert. Zufall?

Die wirbelnde Ausgelassenheit des letzten Satzes ist kaum zu übertreffen. Dieses *Presto assai* wird vermutlich sogar Frau Jansen leicht in Bedrängnis gebracht haben. Wirklich tanzbar ist die auf die spitze getriebene *Allemande* wohl nicht, dafür sorgen die humorvollen Taktwechsel und die überraschenden Fermaten. Als Kehraus könnte sie allerdings kaum effektvoller sein.

2

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)
Piano Trio in B flat major K. 502

Allegro – Larghetto – Allegretto

Mozart's five mature piano trios were written in Vienna between 1786 and 1788. A contemporary chronicler tells us that between 1781 and 1790 no fewer than 70 new trios were published by prominent composers, so Mozart was very much in tune with the spirit of the age. The brilliance of the piano writing reminds us of the vicinity of three major piano concertos (K. 488, 491, 503) while of course never transcending the limits of genuine chamber music. The intimacy of the dialogue between the protagonists distinguishes Mozart's trio style from the earlier piano quartets, which in their scale, expressive ambitions and layout are both more symphonic and more concerto-like.

With regard to dialogue, the give and take between the instruments in the first movement of K. 502 is notable for "conversational" features like assertion / contradiction, argument / interruption and proposition / reflection taking place at very close quarters in a way reminiscent of stage works. Hardly surprising, given that the period we are talking about is bang in the middle between *Figaro* and *Don Giovanni*. Another unusual feature of the movement is its monothematic character. The second subject is nothing other than the first subject transposed up a fifth. To avoid any hint of monotony, Mozart introduces an entirely new theme at the beginning of the development section, but after only one repeat it subsequently disappears without trace.

Like the last movement, the almost flurid slow movement is in rondo form (ABACA) and is remarkable for the tasteful ornamentation of the long, flowing lines with which violin and piano idolise one another.

With its jump of a sixth, the start of the last movement is a reminder of the first theme of the slow movement. After that, the pianist gets plenty of opportunities to convince us that he or she would not be out of place as soloist in the big piano concertos referred to earlier.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Klaviertrio B-Dur KV 502

2

Allegro – Larghetto – Allegretto

Mozarts reife Klaviertrios entstanden 1786/88 in Wien. Mit dieser Gattung lag er voll im Trend, denn einer zeitgenössischen Zählung zufolge wurden dort zwischen 1781 und 1790 nicht weniger als 70 neue Trios von namhaften Komponisten veröffentlicht. Die pianistische Brillanz dieser Werke verrät auch die Nähe einiger großer Klavierkonzerte (KV 488, 491, 503), wobei die Grenzen des kammermusikalischen Formats allerdings nie gesprengt werden. Die Wahrung der Intimität des Dialogs zwischen den Protagonisten unterscheidet Mozarts Triostil aber auch signifikant von den benachbarten Klavierquartetten, die in Anspruch und Anlage deutlich sinfonischer und gleichzeitig konzertanter sind.

Was den Dialog betrifft, so ist das Geben und Nehmen der Instrumente im ersten Satz von Merkmalen der geistreichen Konversation geprägt wie Behauptung / Widerspruch, Argument / Einwurf, Proposition / Reflexion, wie man sie sonst auf engstem Raum nur in Bühnenwerken findet. Wir befinden uns schließlich im Zeitraum zwischen *Figaro* und *Don Giovanni*. Ungewöhnlich an dem Satz ist auch sein monothematischer Charakter: Das zweite Thema ist nichts anderes als das erste Thema in einer anderen Tonart. Damit keine Eintönigkeit entsteht, führt Mozart dafür ein ganz neues Thema am Anfang der Durchführung ein, das allerdings nach einmaliger Wiederholung auf Nimmerwiedersehen verschwindet.

Der schwelgerische langsame Satz hat eine Rondoform (ABACA) und besticht durch die geschmackvolle Ornamentierung der langen Linien, mit denen sich Klavier und Violine anschnackten.

Mit seinem Sextsprung erinnert der Auftakt zum ersten Thema des Sonatenrondos im dritten Satz sicher nicht zufällig an den Anfang des langsamen Satzes. Insgesamt wird dem Pianisten reichlich Gelegenheit gegeben, sich in puncto Geläufigkeit auch für die Solistenrolle in den oben genannten Klavierkonzerten zu empfehlen.

2

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) Piano Trio in E major K. 542

Allegro – Andante grazioso – Allegro

In Mozart's oeuvre the choice of a main key with more than three sharps or flats is rare. Composers in the classical mould obviously judged them to be perhaps inappropriately outlandish, too "expressive" or "emotionally charged" for frequent use. Now no one would regard Mozart's E major trio as "emotionally charged". But if we understand the term "expressive" in purely aesthetic terms, rather than taking it to refer to "heart-on-sleeve emotionalism", then at least an approximate explanation does suggest itself for the strangely muted atmosphere that prevails in much of this trio, the feeling of resignation that seems to hang over it. Towards the end of his life we find Mozart exploring the expressive potentialities of a "*chiaroscuro*" technique that he employed to give a certain harmonic colouring to the main themes of many works in major keys and "fudge" the clear distinction between major and minor. In our trio the otherwise clearly diatonic nature of the first subject of the first movement is "sicklied over" by a chromatic twist in the second bar that subtly affects the further progress of the music.

Interesting in formal terms is the fact that Mozart uses the rondo form in both the slow movement and the finale. This requires a particularly imaginative use of the model to preclude monotony. In the second movement (ABACA plus coda), the wistful grazioso theme (A) is first of all retained in a richly ornamented form (B), while the episode in the minor (C) could almost qualify as a development section in its own right. In the finale, by contrast, (ABACBA plus coda), the B section introduces virtuoso figuration (violin triplets, piano semiquavers) that produces a stimulating contrast to the preceding, deeply expressive minor episode (C) when it returns later in the movement.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Klaviertrio E-Dur KV 542

2

Allegro – Andante grazioso – Allegro

In Mozarts Schaffen ist die Wahl einer Haupttonart mit mehr als drei Vorzeichen ausgesprochen selten. In der klassischen Tradition stehende Komponisten haben solche Tonarten offenbar als besonders „expressiv“ empfunden. Nun wird vermutlich niemand das E-Dur-Trio als demonstrativ gefühlsbetont einstufen. Wenn man allerdings „expressiv“ rein musikästhetisch begreift, dann findet man eher eine Erklärung für die eigentümlich schwebende, enthobene, teilweise auch resignative Stimmung, die über weite Strecken dieses Trios herrscht. Gegen Ende seines Lebens erkundete Mozart immer häufiger die expressiven Möglichkeiten einer musikalischen *chiaroscuro*-Technik, mit der er bereits die Hauptthemen vieler Dur-Werke harmonisch so einfärbt, dass der klare Unterschied zwischen Dur und Moll von vornherein in Frage gestellt wird. Im E-Dur-Trio ist das diatonische (d. h. in Ganztonschritten gehaltene) erste Thema bereits im zweiten Takt in einer Weise chromatisch angekränkelt, dass der weitere Verlauf des Satzes in subtiler Weise davon „angesteckt“ wird.

Formal interessant ist die Tatsache, dass sich Mozart sowohl im langsamen als auch im dritten Satz der Rondoform bedient. Damit keine Monotonie entsteht, erfordert diese Option eine besonders variantenreiche Behandlung des Grundschemas: Im zweiten Satz (ABACA plus Coda) wird das leicht melancholische Grazioso-Thema (A) erst „nur“ feinsinnig ausgeschmückt (B), während die Moll-Episode (C) fast Durchführungscharakter erhält. Im Finalrondo hingegen (ABACBA plus Coda) bringt der B-Teil zum ersten Mal eine virtuos-konzertante Komponente ins Spiel (Triolen in der Geige, Sechzehntel im Klavier), die bei ihrer zweiten Erscheinung einen reizvollen Kontrast zum vorhergehenden, besonders expressiven Moll-Abschnitt (C) bildet.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) Piano Trio in C major K. 548

Allegro – Andante cantabile – Allegretto

The C major trio is Mozart's last composition for this formation (the trio K. 564 is a reworking of a piano sonata). Yet the musical world tends to give it even more patronising treatment than his other trios. Is this perhaps the penalty for stubbornly refusing to behave like a last work? The close proximity to a very different "*opus ultimum*" in C major, the Jupiter Symphony (K. 551), heightens the contrast and also the suspicion that there are misconceptions at work. Mozart's piano trios are designed for private usage, perfect divertimenti in sonata form. The real miracle is that he could keep private and public so cleanly separate, producing resplendent masterworks and more unassuming minor works at much the same time.

In Mozart's instrumental works the opera composer is never very far away. The first theme of the opening *Allegro* is strongly reminiscent of the fanfare-like phrase in Figaro's famous aria "*Non più andrai*". In fact, the whole movement is full of operatic gestures. One appealing example is the little sighing motif that first appears in the development section and later gives the recapitulation a wistful shading.

Miracles abound in the slow movement. One special instance of motivic wizardry is the way that in the development Mozart gives an arching scale passage in demisemiquavers from bar 3 of the piano's opening theme to the strings while above it the piano muses on the tranquil second subject of the movement. A charming little "sighing duet" between piano and strings just before the close harks back to all those operatic moments in the first movement.

The final rondo is openly brilliant in style, as if Mozart had simply decided to let his hair down. In the minor section some bashful memories of the earlier sighing motifs make a brief appearance. And at the very last we even hear an inversion of the *Figaro* motif, thrown in for good measure to tie things up in style.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Klaviertrio C-Dur KV 548

3

Allegro – Andante cantabile – Allegretto

Das Trio KV 548 ist eigentlich Mozarts letztes Werk für diese Formation (das spätere G-Dur-Trio KV 564 ist eine umgeschriebene Klaviersonate), wird aber von der Musikwelt fast noch stiefmütterlicher als seine anderen Trios behandelt. Ist das die Strafe dafür, dass es so gar nicht wie ein „letztes Werk“ daherkommt? Die unmittelbare zeitliche Nachbarschaft zu einem ganz anderen „opus ultimum“ in C-Dur, der Jupiter-Sinfonie KV 551, macht den Kontrast besonders augenfällig und lässt verkehrte Erwartungshaltungen vermuten. Denn Mozarts Klaviertrios sind für den Privatgebrauch gedachte Hausmusiken, eben vollendete Divertimenti in Sonatenform. Das echte Wunder ist, dass er so mühelos Großartiges neben Kleinformatigem produzieren konnte.

In Mozarts Instrumentalwerken ist der Opernkomponist häufig fast leibhaftig präsent. Das erste Thema des eröffnenden *Allegro* erinnert stark an die zweite, fanfarenartige Phrase von Figaros berühmter Arie „*Non più andrai*“. Überhaupt ist der ganze Satz von openhaften Gesten durchsetzt. Ein besonders ansprechendes Beispiel ist das kleine Seufzermotiv, das erst in der Durchführung erscheint und später der Reprise eine reizvolle Schattierung gibt.

Das Herzstück des Werkes ist zweifellos der langsame Satz. Für einen besonderen Leckerbissen der motivischen Verarbeitung verwendet Mozart eine bogenförmige Skalenfigur in Zweiunddreißigsteln aus dem dritten Takt des Eingangsthemas. In der Durchführung wird eine dialogisch angelegte Variante der Figur von den Streichern übernommen, während das Klavier das Seitenthema des Satzes meditativ dagegensetzt.

Das abschließende Rondo ist ausgesprochen brillant angelegt. Im Moll-Teil treten verschämte Erinnerungen an die Seufzermotive des ersten Satzes auf, bleiben aber von untergeordneter Bedeutung. Ganz am Schluss hören wir noch die Umkehrung des Eingangsthemas vom 1. Satz als lässig hingetupfte, Einheit stiftende Klammer.

3

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) Piano Trio in G major K. 564

Allegro – Andante – Allegretto

1788 was a bad year for Mozart. His material fortunes plummeted, his wife fell ill, his little daughter died aged six months and the Viennese premiere of *Don Giovanni* was a huge flop. The major miracle is that in the second half of this year alone he composed not only the great six-movement *Divertimento* for string trio K. 563 but also the last three of his symphonies. The minor miracle is that in between these pinnacles he was able to write three chamber works for amateur musicians that, in their way, are just as perfect – not heaven-storming, not plumbing any great depths, but nonetheless exquisitely wrought and consummately well adapted to their purpose. The Piano Trio K. 564 is one of them. After an initial *Allegro* based almost entirely on ingenious play with the motif of a falling third, the central *Andante* is made up of six variations on a folk-like theme, the fifth of which gives us perhaps some inkling of the personal feelings assailing the composer. The final *Allegretto* plays off the *Sicilian* rondo theme against a gently plaintive French-style episode in the minor and an earthy peasant dance.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Klaviertrio G-Dur KV 564

3

Allegro – Andante – Allegretto

Mozarts Fähigkeit, seine kompositorischen Absichten unabhängig von äußeren Umständen zu verfolgen, zeigt sich exemplarisch an den Werken des Jahres 1788. War dies für ihn eine Zeit ungeheurer persönlicher Belastung (wirtschaftliche Misere, Krankheit seiner Frau, Tod der kleinen Tochter, Wiener *Don Giovanni*-Fiasko), so entstanden dennoch allein in der zweiten Jahreshälfte die drei letzten Sinfonien und das sechssätzigige *Divertimento* für Streichtrio KV 563. Neben diesen kapitalen Meisterwerken schrieb Mozart drei Werke für den Hausgebrauch, deren Vollendung im Kleinformigen einen kaum weniger verblüffenden Nachweis für Mozarts wahrlich einmalige Gabe der anlassbezogenen Gestaltung liefert: die Klaviersonate KV 545, die Violinsonate KV 547 und das hier aufgenommene Klaviertrio. Baut sich das Eingangs-*Allegro* des Trios fast ausschließlich auf dem Spiel mit dem Motiv einer fallenden Terz auf, so besteht das *Andante* aus sechs Variationen eines volksliedhaften Themas, wobei die fünfte Moll-Variation Anwendungen persönlicher Bedrängnis ahnen lässt, die allerdings in der letzten wieder vollständig ausgeräumt werden. Das abschließende *Allegretto* versetzt das „sizilianische“ Rondo-Thema einmal mit einer zarten Moll-Episode *à la française* und mit einer recht handfesten Bauerntanz-Einlage.

4

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Piano Trio in E flat major op. 1 no. 1

Allegro – Adagio cantabile – Scherzo: Allegro assai – Finale: Presto

In late 1792 the young Beethoven travelled to Vienna to study with Haydn and take Europe's musical capital by storm as a composer-pianist. The genre he chose to become famous with overnight was the piano trio. Trios sold well, and on the concert platform Beethoven could parade his prowess as a pianist. In the process, he also established the piano trio as a musical dialogue for three equal partners and thus as a genre in its own right. Indeed, the piano trio as we know it first saw the light of day with Beethoven's Op. 1. The term "expansive worldliness" has been proposed to express what Beethoven's compositions in E flat have in common. It fits our Trio down to the ground. The nonchalant urbanity is immediately obvious, but the expansiveness does not register as such because Beethoven is so good at disguising the magnitude of his conceptions. In the first movement we find a new structural amplitude wherever we look, the diversity of themes in the second group, for example, or the breadth of the coda, which is nothing other than a second development section.

The typically large-scale slow movement starts with an intimate love scene between violin and cello, followed by a passionate episode in the remote key of A flat minor: "harmonic expansiveness" as a titbit for genuine connoisseurs.

The *Scherzo* makes a lot of fuss about reaching the main key (only in the 15th bar), develops a comical obsession with the "flicking figure" at the outset, puts the violinist through his/her paces with some technically nasty inverse "rockets" and generally does everything to demonstrate that the age of the minuet has gone for good.

With its capricious "leaping" figure, the *finale* comes at us rather like a Haydn rondo, albeit here again with a huge development section of a coda that goes far beyond the dimensions of Beethoven's predecessor and generates so many new ideas that the final farewell is postponed almost indefinitely.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviertrio Es-Dur Op. 1 Nr. 1

4

Allegro – Adagio cantabile – Scherzo: Allegro assai – Finale: Presto

Ende 1792 reiste der junge Beethoven nach Wien, um bei Haydn Komposition zu studieren und die europäische Musikhauptstadt als Pianist und Komponist im Sturm zu erobern. Die Gattung, mit der er quasi über Nacht Berühmtheit erlangen wollte, war das Klaviertrio: Trios verkauften sich gut und bei Aufführungen konnte Beethoven auch als Pianist brillieren. Nebenbei hat er mit innovativem Selbstbewusstsein das Klaviertrio erstmalig zu einem „Dialogfeld“ für drei gleichberechtigte Partner gemacht. Das klassisch-romantische Klaviertrio ist erst mit Beethovens Op. 1 zu einer wirklich eigenständigen Gattung herangereift.

Für Beethovens Beziehung zur Tonart Es-Dur ist der Begriff „expansive Diesseitigkeit“ vorgeschlagen worden. Auf dieses Trio passt er ausgezeichnet. Im ersten Satz gibt es strukturelle Erweiterungen allenthalben: die Themenvielfalt der zweiten Gruppe etwa, oder die extrem breit angelegte Coda, die nichts anderes ist als eine regelrechte zweite Durchführung.

Ausgedehnte langsame Sätze sind speziell in den frühen Werken Beethovens die Norm. Auf eine intime Liebesszene zwischen Geige und Cello folgt eine ebenso leidenschaftlich ausgemalte zweite Episode in der entlegenen Tonart as-Moll: „harmonische Expansivität“ als Leckerbissen für die echten Kenner.

Das *Scherzo* macht ziemlich viel Wesens um das Erreichen der Haupttonart (erst im 15. Takt), frisst einen Narren an der „schnalzenden“ Figur vom Eingang, stellt die Geige vor knifflige grifftechnische Aufgaben mit den rasend schnellen Abwärts-„Raketen“ und tut so ziemlich alles, um die Menuett-Vergangenheit vergessen zu machen.

Mit seiner verspielten „springenden“ Thematik lässt das *Finale* das Haydn'sche Rondo wiederauferstehen, allerdings auch hier mit einer „Durchführungscoda“, die weit über die Dimensionen seines Vorgängers hinausgeht und sich vor lauter Einfallsreichtum gar nicht mehr verabschieden will.

4

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Piano Trio in B flat major op. 11 “Gassenhauer”

Allegro con brio – Adagio – Tema con Variazioni (Allegretto)

Beethoven wrote this trio in 1797 (the year of Schubert's birth). In its original form it was for clarinet, cello and piano and probably written at the request of the clarinetist Joseph Bär. The arrangement for violin is from Beethoven's own hand. The trio counts among Beethoven's early works. Unlike Schubert, who died at 31 and had attained full maturity at the age of 27, Beethoven had another 30 productive years to look forward to.

The trio is a generally light-hearted work, full of verve and impetuosity and frequently calling for flights of virtuosity from the players.

After a first movement shot through with occasionally extreme contrasts of character and dynamics, the second movement is a reposeful *Adagio* of exquisite lyricism. It is the third movement that gives the trio its nickname, a set of variations on a tune from Joseph Weigl's opera *The Corsair* that enjoyed “hit” (“*Gassenhauer*”) status in Vienna at the time. Evidence suggests that Beethoven chose this tune for his variations at the express request of clarinetist Bär.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviertrio B-Dur Op. 11 „Gassenhauer“

4

Allegro con brio – Adagio – Tema con Variazioni (Allegretto)

Beethoven komponierte dieses Trio 1797 – im Geburtsjahr Franz Schuberts – ursprünglich für Klavier, Klarinette und Cello (wahrscheinlich für den Klarinettenisten Joseph Bär). Die Fassung mit Geige stammt aus der Hand des Komponisten. Das Trio gehört zu den Jugendwerken Beethovens, der anders als Schubert mit 30 Jahren noch nicht am Ende seines Schaffens angelangt war.

Das Trio ist ein heiteres Stück, dessen teilweise virtuos-konzertierender Charakter die Freude des jungen Beethoven am eigenen klavieristischen Können verrät. Nach dem ersten, wirkungsvoll zwischen Ungestüm und Gesanglichkeit changierenden Satz folgt ein klanglich apartes, anmutiges *Adagio*. Für die Variationen des letzten Satzes wählte Beethoven (möglicherweise auf Anregung des Auftraggebers Bär) ein Thema aus Joseph Weigls Oper *Der Korsar*, das im damaligen Wien die Popularität eines echten „Gassenhauers“ erreicht hatte.

5

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Piano Trio in G major op. 1 no. 2

Adagio, Allegro vivace – Largo con espressione – Scherzo: Allegro – Presto

Of the three trios of Opus 1 (1793/4) the third in C minor is generally considered the most visionary because it squares best with the rather hackneyed idea of Beethoven as a “Titan”. But the two other works are anything but short of originality and forward-looking features. The last movement of the G major trio demonstrates a light-footed, whirlwind kind of humour that we find as late as the last movement of the Eighth Symphony. Another typically Beethovenian structural ploy is to announce the first theme of the first movement at a dirge-like pace in the Introduction (*Adagio*), thus forging a very special link between the two parts of the movement.

The real miracle of the work is however the slow movement. Beethoven used the *Largo* marking fairly often in his early works but never again after 1800. The movements thus designated all display a very special claim to profundity, not least by virtue of their expansiveness and sheer length. The third movement, though entitled *Scherzo*, indulges in a relatively restrained game of ducks and drakes with rising and falling scales. After an oddly po-faced waltz as trio, Beethoven ends the movement with a pianissimo coda as if the hush of the second movement were still to be respected.

The last movement displays an iridescent brand of high spirits comparable in mood to Haydn’s wittiest finales but spiced with Beethoven’s own brand of obstreperousness. Subtleties and high good humour abound. At the beginning of the recapitulation we are suddenly regaled by a completely new figure in octaves on the piano, which we assume to be the lead-in to the return of the rondo theme. But that theme slips in by the back door when we are not really looking, while the octaves carry on blithely as if to demonstrate that they had nothing to do with the recapitulation in the first place.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviertrio G-Dur Op. 1 Nr. 2

5

Adagio, Allegro vivace – Largo con espressione – Scherzo: Allegro – Presto

Von den drei Trios Opus 1 (1793/94) gilt das dritte in c-Moll als besonders zukunftsweisend, weil es der Klischeevorstellung von Beethoven als „Titan“ am ehesten entspricht. An Eigenständigem und auch dauerhaft Charakteristischem sind die beiden anderen Werke allerdings wahrlich nicht arm. Der letzte Satz des G-Dur-Trios etwa demonstriert eine quirlig-leichtfüßige, humoristische Seite des Komponisten, die noch im letzten Satz der 8. Sinfonie begegnet. Ein weiteres Beethoven'sches Strukturmerkmal, das sich hier zum ersten Mal ankündigt, ist die Vorstellung des Hauptthemas des ersten Satzes im extrem verlangsamten Zeitmaß der *Adagio*-Einleitung, so dass eine besonders enge Verbindung zwischen den beiden Satzteilen entsteht.

Das wahre Wunder ereignet sich allerdings im langsamen Satz. Die Bezeichnung *Largo* verwendete Beethoven ziemlich häufig in seinen frühen Werken, nach 1800 allerdings nie mehr wieder. Die so überschriebenen Sätze weisen allesamt einen besonderen Anspruch auf, der sich in Tiefgründigkeit, Weiträumigkeit und auch schierem Umfang manifestiert. Der dritte Satz, obwohl als *Scherzo* bezeichnet, treibt ein relativ gemächliches Spiel mit auf- und absteigenden Tonleitern. Nach einem eigentümlich unschwelgerischen Walzer als Trio lässt Beethoven den Satz mit einer *pianissimo*-Coda ausklingen, als wäre die feinsinnige Welt des zweiten Satzes doch nicht ganz vergessen.

Die flirrende Ausgelassenheit des letzten Satzes lässt sich von der Stimmung her durchaus mit dem typischen Haydn'schen Kehraus vergleichen, weist allerdings auch bereits die spezifisch Beethoven'sche Widerborstigkeit auf. Am Beginn der Reprise wird eine neue Figur in Oktaven auf dem Klavier eingeführt, die so tut, als würde sie zur Rückkehr des Hauptthemas überleiten. Dieses schleicht sich aber quasi durch die Hintertür wieder ein, während die Klavieroktaven sich fortsetzen, als hätten sie mit der Reprise nie etwas im Sinne gehabt.

5

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Piano Trio in G major op. 121a (“Kakadu Variations”)

Introduzione: Adagio assai – Theme: Allegretto – 11 Variations

Beethoven was an undisputed master of the variation form. Generally speaking, his treatment of the original themes differs according to whether he is working over someone else’s material or his own. In the former case his preferences are frequently for sometimes downright penny-plain “raw material”, occasionally riding rough-shod over it with bursts of irreverent humour, boisterous glee or disrespectful parody. By contrast, thematic material of his own tends to inspire him to sublime philosophical meditations of unexampled profundity.

The opus number of the *Kakadu* Variations is misleading. The work was published in 1816 but significant parts of it are thought to date back to 1803. The theme comes from a singspiel by Wenzel Müller (1794) and is a prime example of his ability to invent genuine-sounding folk melodies.

A clear case of parody is the contrast between the unremittingly serious introduction and the jaunty arrival of the theme. The first three variations introduce the individual instruments in a fairly conventional manner, but from then on high jinks are the order of the day. The fourth variation makes much of its “false” upbeats, the fifth is a canon that goes slightly awry, while the sixth brings a fully-fledged spat between flashy virtuoso figuration in the piano and the strings’ truculent attempts to halt its progress. The piano then withdraws in a huff, completely boycotting the seventh variation, but with some catchy syncopations the other two are able to cajole it into joining in again. After all this, it is hard to say how serious the tear-jerkingly operatic lament in the ninth variation is supposed to be. The tenth switches to a light-footed jig in 6/8 time, leading straight into the final “rondo”, consisting of a G-minor fugato, a *faux naïf* eleventh variation and a brilliant coda.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviertrio G-Dur Op. 121a („Kakadu-Variationen“)

5

Introduziona: Adagio assai – Thema: Allegretto – 11 Variationen

Beethoven gilt unbestritten als Meister der Variationsform. In der Summe betrachtet, scheint die These nicht unbegründet, dass Beethovens Umgang mit der jeweiligen Vorlage sich grundsätzlich danach unterscheidet, ob er Eigenes oder Fremdes bearbeitet. Bei den fremden Themen fällt seine Wahl häufig auf teilweise etwas unbedarfte „Rohstoffe“, deren Behandlung dann entsprechend humorig, bärbeißig-respektlos, ja ausgesprochen parodistisch ausfallen kann. Eigenes Material hat ihn eher zu tiefsinnigen, sublim-philosophischen Meditationen veranlasst.

Die hohe Opuszahl der *Kakadu*-Variationen ist irreführend, vieles spricht dafür, dass Teile des Werkes aus dem Jahre 1803 datieren. Das Thema stammt aus Wenzel Müllers Singspiel *Die Schwestern von Prag* (1794) und zeugt von seiner verblüffenden Fähigkeit, volkstümliche Lieder nachzuempfinden.

Parodistisches zeigt sich zunächst im Kontrast zwischen der tiefersten Einleitung und dem bänkelsängerischen Thema. Während die ersten drei Variationen verhältnismäßig brav die einzelnen Akteure nacheinander vorstellen, nimmt der Übermut in den nächsten Variationen überhand, von den „falschen“ Auftakten in der vierten über den schrägen Kanon in der fünften bis hin zu einem ausgewachsenen Streit zwischen virtuos dahineilendem Klavier und mürrisch Einhalt gebietenden Streichern in der sechsten. Das hat zur Folge, dass das Klavier sich in der siebten Variation beleidigt zurückzieht. Erst die reizvollen synkopischen Wirkungen der achten Variation animieren es wieder zum Mitmachen. Danach fällt es schwer zu entscheiden, wie ernst die opernhafte Klage der neunten Moll-Variation gemeint ist. Die zehnte Variation wechselt leichtfüßig zum 6/8-Takt und führt direkt in das abschließende „Rondo“, mit einem g-Moll-Fugato, einer sich lammfromm gebenden 11. Variation und einer fulminanten Coda.

6

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Piano Trio in C minor op. 1 no. 3

Allegro con brio – Andante cantabile con Variazioni –
Menuetto: Quasi Allegro – Prestissimo

At one stroke, the 23-year-old Beethoven's Opus 1 put the piano trio on a par with the string quartet, both in structural terms and also as a repository for profoundly serious musical ideas. Major factors are the four-movement structure formerly restricted to symphonies and string quartets and the emancipation of the cello from its exclusively supporting role.

One way in which sonata-form works in the classical style achieve cohesion is by returning to the main key in the last movement. Beethoven's famous Fifth Symphony is considered a turning point in the history of music because it rejects this rounded structure in favour of a "progressive", linear development. The work begins in C minor but ends triumphantly in C major, a turn of events relatively easy to interpret "semantically" as something like "victory despite overwhelming odds".

Our trio also begins in C minor and ends in C major. But here the course of events is much more difficult to interpret. The major key only asserts itself in the final bars and the mood it creates is anything but triumphant. The music remains hushed, ambivalent, more like nervous exhaustion than radiance or serenity.

The inner movements combine the conciliatory with the progressive. The first three variations in the slow movement vary the unassuming theme by breaking it down into progressively smaller note values, a practice that Beethoven retained all the way up to the final piano sonatas. The third movement is surprising not only because Beethoven reverts to the "old-fashioned" designation "Minuet" but also for the unexpectedly light-hearted nature of the trio. This sudden ray of sunshine is just as enigmatic as the C major conclusion to the finale. Rarely in the history of music has a composer's first published work broken so much new ground while at the same time leaving so many questions unanswered.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviertrio c-Moll Op. 1 Nr. 3

6

Allegro con brio – Andante cantabile con Variazioni –
Menuetto: Quasi Allegro – Prestissimo

Mit seinem Opus 1 etabliert der erst 23-jährige Beethoven das vorher im häuslich-intimen Bereich angesiedelte Klaviertrio auf Augenhöhe mit dem Streichquartett als Träger groß angelegter Strukturen und tiefgründigen musikalischen Gedankengutes. Zu den wesentlichen Faktoren gehören die Viersätzigkeit, die bis dahin weitgehend der Sinfonie und dem Streichquartett vorbehalten war, und die endgültige Emanzipation des Cellos als eigenständiger „Mitspieler“.

Ein Bestandteil der formalen Geschlossenheit mehrsätziger Werke im klassischen Stil ist die Rückkehr zur Haupttonart im letzten Satz. Beethovens 5. Sinfonie gilt deswegen als revolutionärer Wendepunkt der Musikgeschichte, weil der Komponist diese kreisförmige Struktur zugunsten einer fortschreitenden linearen Entwicklung verwirft: Das Werk beginnt in c-Moll, endet aber in strahlendem C-Dur, eine Wendung, die sich „semantisch“ deuten lässt, etwa im Sinne von „*per aspera ad astra*“. Unser Trio macht scheinbar die gleiche Entwicklung durch, nur bereitet hier eine interpretierende Erklärung wesentlich größere Probleme: Die Dur-Tonart wird erst ganz spät erreicht und die daraus resultierende Stimmung ist alles andere als strahlend, eher verhuscht, uneindeutig, wie in einem Zustand nervöser Erschöpfung.

Die Binnensätze bringen Entspannung, enthalten aber auch Vorausweisendes: Die ersten Variationen des langsamen Satzes verändern das schlichte Thema durch die Auflösung in immer kleinere Notenwerte, eine Variationspraxis, die Beethoven bis hin zu den letzten Klaviersonaten beibehält. Der dritte Satz überrascht nicht nur durch die „rückwärts-gewandte“ Bezeichnung „Menuett“, sondern auch durch die unerwartet schwerelose Heiterkeit des Trios. Dieser plötzliche Sonnenstrahl ist letztlich genauso enigmatisch wie der fahle Dur-Schluss des Finalsatzes. Wohl nur ganz selten in der Musikgeschichte hat ein Erstlingswerk soviel Neues gewagt und gleichzeitig so viele Fragen offengelassen.

6

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Piano Trio in D major op. 70 no. 1 (“Ghost”)

Allegro vivace e con brio – Largo assai ed espressivo – Presto

In 1808, Beethoven wrote (amongst other things) two contrasting pairs of works that were to have a major influence on musical history. These were the Fifth and Sixth Symphonies and the two piano trios op. 70. In both pairs, Beethoven the revolutionary contrasts with Beethoven the contemplative spirit. In the case of opus 70 it is the “Ghost” trio that breaks new ground. The tempo instructions alone indicate that Beethoven is out for the most extreme contrasts: *Allegro vivace e con brio* and *Presto* flank a middle movement with the “slowest possible” marking *Largo assai*. This movement is also the one to which the work owes its name, containing material that Beethoven sketched out for a setting of the witches’ scene in *Macbeth*. The extreme economy of the outer movements form a striking contrast to the extended central movement which, if Beethoven’s markings are taken literally, lasts as long as the two other movements together. Its bleak, spare instrumentation and violent contrasts adumbrate the gothic mood-painting of high Romanticism.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviertrio D-Dur Op. 70 Nr. 1 („Geistertrio“)

6

Allegro vivace e con brio – Largo assai ed espressivo – Presto

Im Jahre 1808 entwarf Beethoven (unter anderem) zwei Kontrastgespanne von weitreichender musikgeschichtlicher Bedeutung: auf sinfonischem Terrain die 5. und 6. Sinfonie, in der Kammermusik die zwei Trios op. 70. In beiden Werkpaaren gibt sich Beethoven einmal kämpferisch-revolutionär, im anderen Fall kontemplativ-entspannt. Im Rahmen des Opus 70 übernimmt das „Geistertrio“ die Rolle des Bahnbrechenden. Allein die Vortragsbezeichnungen deuten auf eine extreme Zuspitzung hin: Ein *Allegro vivace e con brio* und ein *Presto* umrahmen einen langsamen Satz mit der kaum noch steigerbaren Mahnung zur beinahe totalen Erstarrung (*Largo assai*). Diesem Mittelsatz verdankt das Werk auch seinen Beinamen, da er Material enthalten soll, das Beethoven ursprünglich für eine Vertonung der Hexenszene aus *Macbeth* vorgesehen hatte. Die extreme Formverknappung der Außensätze kontrastiert vehement mit der formalen Ausdehnung des Mittelsatzes, dessen fahle Stimmung auf die schauerromantische Stimmungsmalerei vorausweist und dessen Spieldauer bei strenger Auslegung der Tempovorschriften etwa gleich lang ist wie die der beiden anderen Sätze zusammen.

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Piano Trio in B flat major op. 97 “Archduke Trio”

Allegro moderato – Scherzo: Allegro – Andante cantabile – Allegro moderato, Presto

Today, nicknames for classical compositions tend to be frowned upon, but here the sobriquet suits the calm aristocratic nobility of the first subject to a tee. This was the last work that Beethoven performed in public as a pianist. In the first bars he introduces the work in person and all on his own before withdrawing with self-effacing grandezza to let the strings have their say.

The trio was written at much the same time as the Violin Sonata op. 96. In both works we can observe Beethoven experimenting with the trill, the sonata even begins with one. The oscillation between two notes (and keys) creates an atmosphere of diffusion and ambiguity characteristic of the final stages of his career. In the development section of the first movement Beethoven combines the will-o'-the-wisp quality of the trill with bodiless cello *pizzicati* to create sound images of uncanny oddity. But the figures pitted against each other are elements “excised” from the noble first subject. Thus every archduke is finally reduced to his bare bones.

The scherzo is a demonstration of what you can get out of a simple rising scale if you give it the right kind of rhythm. The central section of the movement begins with a swaying movement, very much like a trill in slow motion, only to burst into full fruition with opulent piano chords.

The slow movement is one of Beethoven’s most heartfelt variation movements. In these meditations all worldliness is completely banned. Beethoven proceeds on the principle of a constant reduction of note-values (a kind of “dissolution” similar to the trill) and closes with a coda of heart-stopping profundity, the effect of which is however immediately blasted by the uncouth arrival of the rondo theme of the last movement. We are back in this world with a vengeance, this time for good.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviertrio B-Dur Op. 97 „Erzherzog-Trio“

Allegro moderato – Scherzo: Allegro – Andante cantabile – Allegro moderato, Presto

Auch wenn die Beinamen klassischer Kompositionen keine gute Presse haben, passt der „Erzherzog“ ganz ausgezeichnet zur aristokratischen Noblesse des Eingangsthemas. Dieses Trio war das letzte Werk, das Beethoven als Pianist öffentlich aufführte. In den ersten Takten stellt er sein Opus höchstpersönlich und ganz alleine vor, um dann mit zurückhaltender Grandezza die Streicher zu Wort kommen zu lassen.

Das Werk entstand in zeitlicher Nähe zur letzten Geigensonate Op. 96. In beiden Werken können wir das Spiel mit dem Phänomen „Triller“ beobachten, die Sonate beginnt sogar mit einem solchen. Dieses Oszillieren zwischen zwei Tönen (und Tonalitäten) schafft eine Atmosphäre der schwebenden Mehrdeutigkeit, die charakteristisch ist für die späte Phase des Beethoven'schen Œuvres. In der Durchführung des ersten Satzes koppelt der Komponist das Irrlichternde des Trillers mit der Körperlosigkeit der Cello-Pizzicati und schafft damit Klangbilder von befremdlicher Eigenartigkeit. Die beiden Figuren, die hier gegeneinander gesetzt werden, sind aber nichts anderes als „herausgetrennte“ Bauteile des noblen ersten Themas. So zerfällt am Ende auch jeder Erzherzog in seine Einzelteile.

Das Scherzo demonstriert, was man aus einer schlichten Tonleiter zaubern kann, wenn man sie entsprechend rhythmisiert. Das B-Teil des Satzes beginnt mit einer wiegenden Bewegung, die man fast als Triller in Zeitlupe bezeichnen könnte, um dann quasi aus dem Nichts in vollgriffigen Klavierakkorden zu erstrahlen.

Der langsame Satz ist einer von Beethovens innigsten Variationssätzen. Hier ist die an anderer Stelle angesprochene Diesseitigkeit vollständig verbannt. Beethoven verfährt nach dem Prinzip der ständigen Verkleinerung der Notenwerte (wie der Triller auch eine Art „Auflösung“) und schließt mit einer Coda von besonderer Profundität, deren Wirkung allerdings vom polternden Einsetzen des Rondo-Themas des letzten Satzes geradezu mutwillig zerstört wird. Knall auf Fall sind wir wieder im Diesseits, diesmal endgültig.



Franz Schubert (1797 – 1828)

Piano Trio in B flat major op. 99 / D 898

Allegro moderato – Andante un poco mosso – Scherzo: Allegro – Rondo: Allegro vivace

If Mozart had died at the same age as Schubert, we would have no *Zauberflöte*, no Requiem, no Clarinet Concerto. But instead of agonising over the masterpieces Schubert might have written, we should rejoice that his mature style established early enough for him to produce so many genuinely Schubertian works. And by no means all of them are mournful in mood. Alongside the *Winterreise*, the last Piano Sonata and the String Quintet we have life-affirming works like the Ninth Symphony or the present Piano Trio.

Unexpectedly perhaps, there are more sonic and conceptual similarities with the earlier *Trout Quintet* and Beethoven's *Archduke Trio* than with his fearsomely large-scale companion trio op. 100.

In his writing for the piano, Schubert precluded any suspicion of bottom-heaviness in the *Trout Quintet* by frequently setting piano themes in octaves at the top end of the keyboard. The same kind of airiness is also typical of our trio, for example near the beginning, when the piano repeats the main theme *pianissimo* above gentle quavers in the violin part and ravishing pizzicato "lift" from the cello. Schumann's description of the work (1836) could hardly be more perceptive: "One only has only to glance at the Trio and all the misery of existence fades away as though by magic [...] The first movement is gracious, trusting, virginal, the Adagio one long blissful reverie [...]"

The main theme of the *Scherzo* has another surprising parallel with the *Trout Quintet*. The first four bars are actually identical with those of the *Trout Scherzo* – just upside down! *Scherzo* and *Finale* close the work in the best of spirits. Both movements are imbued with the spirit of the dance, but the interweave of thematic elements is none the less masterly for that. Ebullience coupled with consummate cohesion: a combination almost as prominent in late Schubert as the features we perhaps more readily associate with the works of his final years.

Franz Schubert (1797 – 1828)

Klaviertrio B-Dur Op. 99 / D 898



Allegro moderato – Andante un poco mosso – Scherzo: Allegro – Rondo: Allegro vivace

Wenn Mozart im gleichen Alter wie Schubert gestorben wäre, hätten wir *Die Zauberflöte* nicht, kein Requiem und kein Klarinettenkonzert. Aber anstatt das übliche Lamento über entgangene Meisterwerke anzustimmen, wollen wir uns lieber freuen, dass sich Schuberts endgültiger Stil so früh festigte, dass er viele vollgültige Werke vollenden konnte. Und das sind nicht alles Trauergesänge: Neben der *Winterreise*, der letzten Klaviersonate und dem Streichquintett haben wir auch ausgesprochen lebensbejahende Kompositionen wie die 9. Sinfonie und eben dieses Klaviertrio.

Schuberts Op. 99 hat klangliche und konzeptionelle Ähnlichkeiten eher mit dem *Forellenquintett* und Beethovens *Erzherzog-Trio* als mit seinem zweiten Klaviertrio, dem mächtig-sinfonischen Es-Dur-Werk Op. 100.

Was den Klaviersatz betrifft, so hatte Schubert im *Forellenquintett* zur Vermeidung etwaiger Basslastigkeit durch den Kontrabass eine Lösung entwickelt, solistische Klavierpassagen von beiden Händen in Oktaven spielen zu lassen, und zwar vornehmlich im oberen Diskant. Diese Luftigkeit finden wir auch gleich am Anfang des B-Dur-Trios, wo das Klavier zu den sanften Achteln der Violine und den Pizzicato-Einwürfen des Cellos das Hauptthema gleich *pianissimo* wiederholt. Schumanns Charakterisierung des Werkes (1836) trifft den Kern: „Ein Blick auf das Trio op. 99 genügt, und das ganze Existenzelend verschwindet wie im Zauber. [...] Der erste Satz [...] ist hier anmutig, vertrauensselig, jungfräulich; das Adagio [...] von einer beglückenden Träumerei geprägt [...]“

Das *Scherzo* liefert eine weitere überraschende Verbindung zum früheren Werk: Die ersten vier Takte sind identisch mit denen des *Forellen-Scherzos* – nur auf den Kopf gestellt! *Scherzo* und *Finale* beschließen das Werk in bester Laune. Beide Sätze leben einerseits aus einer tänzerischen Grundstimmung, daneben aber auch aus der kunstvollen Verbindung der thematischen Bestandteile.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)

Piano Trio No. 1 in D minor op. 49

Molto allegro ed agitato – Andante con moto tranquillo – Scherzo: Leggiero e vivace –
Finale: Allegro assai appassionato

The characteristic tone of Mendelssohn's music is unmistakable. One of the reasons is that he actually invented two minor musical forms, one a genre in its own right (the "song without words"), the other the "elfin" species of scherzo, a fleet, gossamer structure hardly ever rising above pianissimo. These inventions both turn up as middle movements in the D minor trio.

Mendelssohn was a superb melodist and the soaring cello melody that opens the first movement shows him at his most inspired. The songlike second subject provides contrasting tranquillity and also dominates the development section. The recapitulation is particularly beautiful. Mendelssohn sets an affecting descending line in the violin against the cello melody. The effect is so telling that this violin figure is given an important role to play in the next movement as well.

The slow movement begins as a "song without words". But this simple ABA structure is enriched by a passionate section in the minor based on the descending violin line from the first movement recapitulation.

Mendelssohn's metronome marking for the mercurial scherzo is jaw-dropping. But the movement is so finely crafted that it will make its mark at any (reasonable) tempo.

After such a display of consummate grace, the first theme of the last movement sounds almost off-puttingly prosaic. Instead of the conventional "classical" eight-bar shape (4+4), the second half of the theme spreads over 24 bars, which gives the whole structure something oddly wayward. The second subject, for example, a fine tune in F major with an appealingly yearning quality, is constantly upstaged by its lopsided companion. So it is only logical that in the triumphant closing *stretta* it should be this overweening first theme that ushers in the almost predictably joyous switch to D major.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)

Klaviertrio Nr. 1 d-Moll Op. 49

9

Molto allegro ed agitato – Andante con moto tranquillo – Scherzo: Leggiero e vivace –
Finale: Allegro assai appassionato

Der charakteristische Ton Mendelssohn'scher Musik ist unverwechselbar. Das hängt zum Teil damit zusammen, dass er unangefochten als der Erfinder von zwei musikalischen Kleinformen gilt, eine davon eine regelrechte Gattung (das „Lied ohne Worte“), die andere das „Elfen“-Scherzo, ein flirrendes, feenhaftes Gebilde, das kaum je den Pianissimo-Bereich verlässt. Diese beiden Erfindungen sind im d-Moll-Trio als Binnensätze vertreten.

Mit dem Cello-Thema am Anfang des ersten Satzes zeigt sich Mendelssohn der Melodiker von seiner besten Seite. Das liedhafte zweite Thema beherrscht das Geschehen im Durchführungsteil. Die Reprise ist von erlesener Schönheit: Hier setzt Mendelssohn eine wunderbar wehmütige Geigenlinie gegen die Cello-Melodie. Die Wirkung ist so nachhaltig, dass dieser Linie auch im nächsten Satz eine gewichtige Rolle zugeteilt wird.

Der zweite Satz beginnt als Lied ohne Worte. Die schlichte ABA-Struktur wird aber dann durch ein leidenschaftliches *minore*-Mittelteil bereichert, das auf der absteigenden Geigenlinie aus der Reprise im ersten Satz basiert.

Mendelssohns Metronomangabe für das „Elfen“-Scherzo grenzt ans Irrwitzige. Wichtiger ist jedoch, dass der Satz so kunstvoll konstruiert ist, dass er in fast jedem (vernünftigen) Tempo seine Wirkung erzielt.

Nach soviel Anmut wirkt das Eingangsthema des letzten Satzes fast verstörend prosaisch. Anstelle der zu erwartenden „klassischen“ Achttaktigkeit dehnt sich die zweite Hälfte des Themas auf 24 Takte aus, so dass die thematische Anlage etwas irritierend Schweifendes bekommt. Das zweite Thema in F-Dur wird ständig von den Auswüchsen des schwanzlastigen ersten Themas in die Defensive gedrängt. So ist es dann auch nur folgerichtig, dass in der triumphalen Schluss-*Stretta* das erste Thema die quasi unvermeidliche Jubelwendung nach D-Dur vollzieht.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)

Piano Trio No. 2 in C minor op. 66

Allegro energico e con fuoco – Andante espressivo –
Scherzo: Molto allegro quasi presto – Finale: Allegro appassionato

In late 1844 Mendelssohn's 18-month-old son Felix came down with a potentially fatal illness. The grateful father considered his "miraculous" recovery within the space of only a few days as a gift from God. Immediately afterwards Mendelssohn himself took to his bed with a severe cold he had caught from his two older children. During the long period it took him to recover, he found himself particularly sensitive to the first hopeful signs of the advent of spring. Though the piano trio taking shape in his mind is not explicitly a "*heiliger Dankesang*", many sections of the new work are indeed refulgent with the joyful feelings and hopes for a new beginning that Mendelssohn entertained in the early months of 1845.

The striking thing about the main theme of the first movement is its versatility. We first hear it working its way up single-mindedly from the nether regions into the light. But in the course of the movement it transpires that it is not only an impressive initial idea but works equally well as an accompanying figure and – lengthened out into crotchets – as a counterpoint for its own original form!

The inner movements of the trio serve as ideally contrasted winding-down points within the structure of the work as a whole. As in the first trio op. 49, they take the form of a "song without words" followed by an "elfin" scherzo, a coupling that with Mendelssohn's melodic gifts and his affinity to the world of faerie is a sure-fire winner.

A striking feature of the last movement is the suppression of a development section in favour of the simple assertion of a chorale-like theme that returns in the coda as a confident expression of trust that at the last all will be well. The peroration at the end of the work is imbued with an ardent sincerity that testifies not only to Mendelssohn's profound religiosity but also to the devout gratitude he felt at having weathered all the perils of the previous year.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)

Klaviertrio Nr. 2 c-Moll Op. 66

9

Allegro energico e con fuoco – Andante espressivo –
Scherzo: Molto allegro quasi presto – Finale: Allegro appassionato

Ende 1844 erkrankte Mendelssohns einhalbjähriger Sohn Felix lebensgefährlich. Seine „wundersame“ Heilung innerhalb nur weniger Tage empfand der dankbare Vater als ein Gottesgeschenk. Unmittelbar danach lag der geschwächte Komponist selbst darnieder, angesteckt durch seine älteren Kinder. In der relativ langen Genesungsphase beobachtete er mit ungewöhnlicher Anteilnahme und Rührung die ersten hoffnungsvollen Zeichen des anbrechenden Frühlings. Auch wenn das gleichzeitig entstehende Klaviertrio Op. 66 kein „*heiliger Dankgesang*“ geworden ist, lassen sich neben den düsteren Ahnungen der Dezembertage die freudigen Empfindungen und die Aufbruchsstimmung jener Wochen unschwer erkennen.

Das Bestechende am Hauptthema des ersten Satzes, das sich gleich am Anfang zielstrebig aus dem dunklen Untergrund heraufwühlt, ist seine Vielseitigkeit. Im Lauf des Satzes zeigt sich, dass es nicht nur als markante Eingangsidee imponiert, sondern sich gleichermaßen als Begleitfigur und in der vergrößerten Viertel-Gestalt als Kontrapunkt für seine eigene originäre Form verwenden lässt.

Wie im ersten Klaviertrio dienen die Binnensätze quasi als ideal miteinander kontrastierende Entspannungspunkte innerhalb der Gesamtstruktur. Auch hier sind sie als „Lied ohne Worte“ und „Elfen“-Scherzo angelegt, bei Mendelssohns melodischer Begabung einerseits und seiner bereits bei der *Sommernachtstraum*-Musik demonstrierten Affinität zum Feenhaften andererseits quasi eine „sichere Bank“.

Auffällig am letzten Satz ist das Fehlen der zu erwartenden Durchführungsarbeit zugunsten des „Hinstellens“ eines Choralthemas, das in der Coda dann als krönender Ausdruck der Zuversicht und des Gottvertrauens wieder erscheint. Der hymnische Schluss des Werkes überzeugt als Ausdruck nicht nur der Religiosität des Komponisten sondern auch der Tiefe seiner Dankbarkeit angesichts der umschifften Fährnisse des Vorjahres.

10 Bedřich Smetana (1824–1884)

Piano Trio in G minor op. 15

Moderato assai – Allegro ma non agitato – Finale: Presto

All his life, Smetana was dogged by misfortune. Progressive deafness over the last ten years of his life contributed to the mental derangement in which he ended his life. In 1854–1856 he lost three of his four daughters in infancy. In 1859 his beloved first wife Katerina died aged only 32.

The Piano Trio was written in 1855, immediately after the death of his eldest daughter Bedřiška (“Freddie”) from scarlet fever, and reflects the father’s despair at his loss. Improvements suggested by Liszt, who was greatly impressed by the work, were incorporated in the final version of 1859. In June of that year, the revised work was played to Liszt in Weimar, only two months after Katerina’s death.

Smetana gives the first movement a compelling form by interspersing the outbursts of despair harking back to the searing violin lament at the outset with contrasting oases of consolation and heroic self-discipline derived largely from the second theme. The development section is a frenzied engagement with the first subject, closing with an extended piano cadenza that quickly lapses into dreamy introspection. After the reprise, the movement ends with a wild *accelerando* coda that leaves us in no doubt about the composer’s unremitting grief. The second movement is a five-section scherzo (ABACA) with two trios (in F major and E flat major). The major keys in the trios bring little in the way of respite. The final movement is a sonata rondo. Profoundly striking is the transition from the headlong haste of the first theme to the dirge-like second subject. Three hard-hit, long-held bass notes in the piano take the music down into the depths of its own grave. In the final section, the first theme is transformed into a funeral march, while the second subject returns as a tremulous vision of reincarnation, soon to be radically challenged by the tormented shrieks and mutterings of the coda.

Bedřich Smetana (1824–1884) 10

Klaviertrio g-Moll Op. 15

Moderato assai – Allegro ma non agitato – Finale: Presto

Smetanas Leben stand unter keinem guten Stern. Von fortschreitender Ertaubung in den letzten zehn Jahren seines Lebens gezeichnet und in geistiger Umnachtung endend, hatte er bereits 1854–1856 drei seiner vier Töchter im Kleinkindalter verloren. 1859 starb seine geliebte erste Frau Katerina 32-jährig.

Das Klaviertrio entstand 1855 unmittelbar nach dem Tode seiner ältesten Tochter Bedřiška („Fritzchen“). Verbesserungsvorschläge Franz Liszts wurden in die endgültige Fassung 1859 eingearbeitet. Nur zwei Monate nach Katerinas Tod wurde Liszt das revidierte Werk in Weimar vorgespielt.

Dem ersten Satz gibt Smetana eine zwingende Form, indem er den Verzweigungsausbrüchen, die auf die Geigenklage der ersten Takte zurückgehen, kontrastierende „Inseln“ des Trostes und auch der heroischen Selbstüberwindung entgegensetzt, die sich vornehmlich aus dem Seitenthema bilden. Die Durchführung gestaltet sich als eine furiose Auseinandersetzung mit dem ersten Thema, mit einer anschließenden Klavierkadenz von träumerischer Innerlichkeit. Nach der Reprise schließt der Satz mit einer rasenden Accelerando-Entwicklung, die keinen Zweifel über die Unerbittlichkeit der Trauer lässt.

Der zweite Satz ist ein fünfteiliges Scherzo (ABACA) mit zwei trioartigen Abschnitten in F-Dur bzw. Es-Dur. Die helleren Tonarten der Trio-Teile bringen keine nennenswerte Entlastung. Das Finale stellt eine Mischform aus Sonatensatz und Rondo dar. Eindrucksvoll ist der Übergang von der rasenden Hast des ersten Themas zum Trauergesang des zweiten: Drei hart angeschlagene, lang gehaltene Töne im Klavierbass führen abwärts in Grabestiefen. Am Ende des Satzes nimmt das erste Thema die Gestalt eines Trauermarsches an, das zweite den Charakter einer mühevoll errungenen Auferstehungsvision, die wiederum von der kurzen, zuerst verhuschten, schließlich vehement hingehauenen Coda radikal in Frage gestellt wird.

10 Antonín Dvořák (1841–1904)

Piano Trio No. 4 in E minor op. 90 “Dumky”

Lento maestoso – Poco adagio – Andante – Andante moderato – Allegro – Lento maestoso

Both in his chamber music and elsewhere, Dvořák developed a highly individual style combining great respect for traditional forms with elements reminiscent of traditional Slavonic music. The *Dumky* op. 90 is a case in point. The composer pointedly refused to call the work a piano trio and for very good reasons. *Dumka* (Ukrainian for “thought”, plural *Dumky*) is the name given to an earthy, ballade-like genre of poetry, usually melancholy in nature. In transferring the term to his (chamber) music, Dvořák also changes its character. Central to his concept of the *dumka* is the abrupt switch between yearning song melodies and frisky dance sections, an arresting contrastive feature entirely absent from the literary model.

Dvořák works the first three *dumky* of op. 90 into a large three-part structure. The first alternates between melancholy and ebullience, while the repeat whips up quite a storm of rhetorical bravado. The second *dumka* begins as a dialogue between cello and piano, continues with a dance-like *Vivace* and then returns to the initial exchange. The third part of the movement has similarities with a set of variations but also has an ABA form (slow-quick-slow). This closes the first major section of the work, the remaining *dumky* are marked as separate movements in their own right.

The fourth *dumka* has features reminiscent of a rondo. It begins nobly (*tempo di marcia*) but is repeatedly interrupted by a cheerful *Allegretto* passage. A central section in the major key takes us back to the dancefloor but ultimately the elegiac mood of the first part has the last word.

Unlike the other *dumky*, the fifth part is almost exclusively outgoing in character and largely does without any tempo contrasts. The last movement, however, reverts to the two-part form of the initial section of the work. An eloquent *Lento* theme alternates with the uninhibited verve of its companion piece. A broadly conceived coda concludes the work.

Antonín Dvořák (1841 – 1904)

Klaviertrio Nr. 4 e-Moll Op. 90 „Dumky“

10

Lento maestoso – Poco adagio – Andante – Andante moderato – Allegro – Lento maestoso

Nicht nur in seiner Kammermusik entwickelte Dvořák einen sehr individuellen Musikstil, der die Wahrung traditioneller Formmodelle mit Elementen slawischer Lied- und Tanzfolklore kombiniert. So auch in den Dumky Op. 90. Der Komponist hat das Werk ausdrücklich nicht als Klaviertrio firmieren lassen. „*Dumka*“ (ukrainisch „Gedanke“, Plural *Dumky*) bezeichnet eine volksnah-balladenartige Dichtung meist melancholischer Natur. Bei der Übertragung der Gattung auf seine Kammermusik änderte Dvořák ihren Charakter. Wesentlich ist für ihn der jähe Wechsel zwischen sehnsuchtsvollen Gesangsmelodien und fröhlichen Tanzabschnitten, ein Merkmal, das in der ursprünglichen *Dumka* nicht zu finden ist.

Die ersten drei *Dumky* von Op. 90 sind zu einem großen dreiteiligen Satz verbunden. Die erste wechselt zwischen schwermütig und ausgelassen, die Wiederholung entwickelt einiges an pathetischem Furor. Die zweite *Dumka* beginnt als Dialog zwischen Cello und Klavier, setzt sich mit einem volkstanzartigen *Vivace* fort und kehrt dann zum Zwiegespräch zurück. Der dritte Teil des Satzes ähnelt teilweise einem Variationssatz, hat aber auch eine ABA-Form (langsam-schnell-langsam). Damit ist der erste große Formabschnitt des Werkes zu Ende, die folgenden *Dumky* sind als selbständige Sätze markiert und voneinander getrennt.

Die vierte *Dumka* hat rondoartige Züge. Sie beginnt nobel im Cello (*tempo di marcia*), wird aber wiederholt von einer fröhlichen *Allegretto*-Passage unterbrochen. Ein Mittelteil in Dur führt auf den Tanzboden, der elegische Ton des Anfangs setzt sich aber am Ende durch.

Im Gegensatz zu den anderen *Dumky* ist die fünfte fast ununterbrochen hurtig im Charakter und kommt ohne nennenswerte Tempo-Kontraste aus. Dafür kehrt die letzte *Dumka* zur zweiteiligen Form des ersten Satzes zurück: Ein eloquentes *Lento*-Thema wechselt sich mit wild wirbelnden Abschnitten ab. Eine breit angelegte Coda beschließt das Werk.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) Sonata in B flat major for piano and violin K. 317d (378)

Allegro moderato – Andantino sostenuto e cantabile – Rondeau: Allegro

Mozart was the first freelance composer in the history of music. On his way to achieving that status, the year 1781 marked an important turning point. Shortly before, he had summarily quit the service of Salzburg's Archbishop Colloredo and moved to Vienna, where he had to establish himself as quickly as possible as a pianist, composer and piano-teacher. One of his first undertakings was to compile and publish a set of six violin sonatas, including the B-flat work recorded here, though he may have written it as early as 1779 in Salzburg. The collection was dedicated to his pupil Josephine Aurnhammer, whose pianistic abilities he greatly admired but who was otherwise not greatly to his liking: "The young lady is a real horror, but she plays delightfully."

Mozart's 26 violin sonatas are distributed evenly throughout his oeuvre. Initially he took his bearings from the *galant*-style piano sonata with violin accompaniment, but the group of sonatas he published in Paris in 1778 (K. 301 – 306) already shows him farming out the responsibility between the two instruments more even-handedly. This tendency is further consolidated in the Viennese set. The layout of the works also reflects this development. While five of the Parisian sonatas were in two movements, this only applies to two of the Viennese set.

Though the first subject of the B-flat sonata still displays reminiscences of the "gallant" origins of the genre, the movement soon whips up dramatic momentum with fast runs, sudden key-changes and "romantic" shadings, notably in the extensive development, which begins in the unexpected key of C minor. The central movement, with an additional *cantabile* marking unusual for Mozart, takes the form of an extended Italian-style aria for the violin. In the final *Rondo* in 3/8 time, Mozart sets off a real firework display, including a remarkable 4/4 episode with *moto perpetuo* triplets.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Sonate für Klavier und Violine B-Dur KV 317d (378)

11

Allegro moderato – Andantino sostenuto e cantabile – Rondeau: Allegro

In Mozarts Entwicklung zum ersten freiberuflichen Komponisten der Musikgeschichte markiert das Jahr 1781 einen wichtigen Wendepunkt. Nachdem er seinen Dienst beim Salzburger Erzbischof Colloredo „hingeschmissen“ hatte, musste er sich schnellstens als Komponist, Pianist und Klavierlehrer in seinem neuen Wohnsitz Wien etablieren. Zu seinen ersten Großtaten gehörte die Zusammenstellung und Publikation von sechs Violinsonaten, darunter das hier eingespielte B-Dur-Werk, das er möglicherweise bereits 1779 in Salzburg komponiert hatte. Die Widmungsträgerin war seine Schülerin Josephine Aurnhammer, deren klavieristische Fähigkeiten er sehr schätzte, die ihm aber sonst offenbar weniger zusagte („Das Fräulein ist ein Scheusal! spielt aber zum Entzücken“).

Die Gattung Violinsonate durchzieht Mozarts gesamtes kompositorisches Schaffen. Hatte er sich zunächst am galanten Modell der Klaviersonate mit Violinbegleitung orientiert, so lässt sich bereits in der Pariser Sonatengruppe (KV 301–306) von 1778 eine weitaus gleichrangigere Disposition erkennen, die sich in der Wiener Sammlung weiter festigt. Dazu gehört auch die Satzanlage: Waren fünf der Pariser Sonaten noch zweisätzig, so gilt dies für nur noch zwei aus der Wiener Gruppe.

Weist das erste Thema der B-Dur-Sonate durchaus noch Anklänge an die „galanten“ Anfänge der Gattung auf, so entwickelt der Satz im weiteren Verlauf eine kontrastreiche Dramaturgie mit schnellen Läufen, plötzlichen Tonartwechseln und „romantischen“ Eintrübungen, am eindrucksvollsten in der ausgedehnten Durchführung, die unerwarteter Weise in c-Moll einsetzt. Der Mittelsatz mit dem für Mozart ungewöhnlichen *cantabile*-Vermerk gestaltet sich als eine ausgedehnte Arie für die Violine im italienischen Stil. Im abschließenden *Rondo*-Satz im 3/8-Takt zieht Mozart sämtliche Register der brillanten „Manier“, darunter einen bemerkenswerten 4/4-Einschub mit einer durchgängigen Triolenbewegung.

Ludwig van Beethoven (1770–1827) Sonata No. 10 in G major for piano and violin op. 96

Allegro moderato – Adagio espressivo – Allegro – Poco allegretto (con Variazioni)

“What do I care for your lousy fiddle when the spirit moves me!” This is how Beethoven is said to have reacted to objections by violinists that passages in his later works were unplayable. However, he was obviously not entirely averse to adapting his style to the specific strengths of contemporary violin virtuosos. His last violin sonata was designed to show off the skills of its first performer, the French violinist Pierre Rode, by all accounts an extremely sensitive and introverted artist. It was written in 1812, in close proximity to the Seventh and Eighth Symphonies, the *Archduke trio* and the F minor string quartet. In many ways, its lyrical and inward character adumbrates the other-worldly style of the late string quartets.

Musicologists are fond of quarrelling about whether the trill that opens the sonata should be performed with a turn at the end or not. But how many works of the “classical” repertory begin with a trill at all? As it turns out, this opening gambit is an important feature of the strangely diffuse, not to say impressionist character of the sonata’s first idea and leaves its mark on the whole of the first movement. It is in fact no mere ornament but an essential part of the structure, as becomes obvious in the return to the reprise and in the astonishing coda. Beethoven offsets the dream-like nature of the first theme most effectively with the crisply dotted second subject.

For all its sophistication, the deeply-felt *Adagio espressivo* has an improvisatory air, leading on *attacca* into a brief scherzo that plays very much on *sforzati* pitted against the prevailing metre. But even here, the fun is gentle rather than pugnacious and does not disrupt the lyrical nature of the work as a whole. The final movement is a beautifully calm set of variations with a fugato episode typical of Beethoven’s later works.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonate Nr. 10 für Klavier und Violine G-Dur Op. 96

11

Allegro moderato – Adagio espressivo – Allegro – Poco allegretto (con Variazioni)

„Was kümmert mich seine elende Fidel, wenn der Geist über mich kommt!“ So soll Beethoven Einwände von Geigern bedacht haben, dass bestimmte Passagen vor allem des Spätwerks unspielbar seien. Allerdings war auch Beethoven teilweise bereit, seinen Kompositionsstil den speziellen Fähigkeiten zeitgenössischer Violinvirtuosen anzupassen. Seine letzte Violinsonate ist gewissermaßen dem französischen Geiger Pierre Rode, dessen Stärken wohl eher in einer lyrisch-verinnerlichten Vortragsweise lagen, auf den Leib geschneidert. Die Sonate entstand 1812 in zeitlicher Nähe zu solch gewichtigen Werken wie den 7. und 8. Sinfonien, dem *Erzherzog*-Trio und dem f-Moll-Streichquartett. In vielfacher Hinsicht weist der lyrisch-verklärte Charakter der Sonate auf den weltabgewandten Stil der späten Streichquartette voraus.

Musikwissenschaftler streiten gerne darüber, ob der Triller, mit dem der erste Satz anhebt, mit Nachschlag ausgeführt werden sollte oder nicht. Aber wie viele Werke des „klassischen“ Repertoires beginnen überhaupt mit einem Triller? Dieser Kunstgriff ist ein wichtiger Bestandteil der eigentümlich schillernden, diffusen und impressionistischen Faktur des ersten Gedankens der Sonate und prägt zumindest den ersten Satz auf nachhaltige Weise. Spätestens bei der Rückkehr zur Reprise und in der erstaunlichen Coda merkt man, dass die Triller nicht nur Ornamente sondern wesentliche Strukturmerkmale darstellen. Dazu schafft Beethoven einen denkbar reizvollen Kontrast mit dem pointierten zweiten Thema.

Das tief empfundene *Adagio espressivo* wirkt bei aller Kunstfertigkeit teilweise fast improvisiert, während die mitreißende Energie des *attacca* folgenden Scherzos mit den querstehenden *Sforzati* auch nicht ins „Bullige“ abrutscht, so dass der grundsätzlich lyrische Habitus des Werkes bewahrt bleibt. Der letzte Satz ist eine hinreißend gelassene Variationenfolge mit einer für Beethovens Spätwerke typischen Fugato-Episode.

12 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Piano Quartet in G minor K. 478

Allegro – Andante – Rondo: Allegro

Mozart's piano quartets are the first great works in this form. They were written in 1785/6, at a time when the piano quartet featuring a "proper" string trio (violin, viola, cello) was emancipating itself from a tradition dating back to the baroque *sonata a tre* (keyboard instrument, 2 violins, cello). Between 1782 and 1785 Mozart had opened up new vistas both for the string quartet and the piano concerto with his six "Haydn" quartets and no fewer than 11 piano concertos. Accordingly, the theory that Mozart was intrigued by the idea of devising a synthesis between the two forms can claim considerable plausibility.

Mozart had concluded a contract with music publisher Franz Anton Hoffmeister for a whole series of piano quartets. Hoffmeister was probably anticipating some gracious, easily performable works of the kind already produced by Abbé Vogler or Wanhal. What he got instead was the G-minor quartet (K. 478), a work definitely beyond the grasp and the skills of contemporary amateur musicians.

Mozart rarely used the key of G minor but when he did, the results were invariably remarkable. The overt emotionalism of the symphonies K. 183 and 550, the string quintet K. 516 and Pamina's aria in the second act of the *Magic Flute* ranges from desperation to melancholy. The first theme of the G-minor quartet combines both these features with a darkly defiant motif from the unison strings followed immediately by the piano with a startling octave leap and a tumbling descent ending in a gesture of resignation. Though there are lighter episodes in the later stages, the basic mood remains unchanged all the way through to the truculent coda.

Thereafter Mozart abandons his G-minor world. The uncommonly tender *Andante* brings sweet consolation for all the distress displayed in the first movement, while the final rondo in G major resorts to untrammelled high spirits in its own bid to help us forget those tribulations.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Klavierquartett g-Moll KV 478

12

Allegro – Andante – Rondo: Allegro

Mozarts Klavierquartette stehen ganz am Anfang der historischen Entwicklung dieser Gattung. Sie stammen aus dem Jahr 1785/86, zu einem Zeitpunkt, als das Klavierquartett mit „regelrechtem“ Streichtrio sich von der auf die barocke *Sonata a tre* zurückgehenden Tradition endgültig emanzipierte. Mit den sechs sogenannten „Haydn“-Quartetten und nicht weniger als 11 Klavierkonzerten hatte Mozart zwischen 1782 und 1785 das Streichquartett und das Klavierkonzert auf eine neue Entwicklungsstufe gehoben. Es spricht also einiges für die Theorie, dass Mozart sich an einer Synthese dieser beiden Gattungen versuchen wollte.

Mozart hatte mit seinem Freund, dem Verleger Franz Anton Hoffmeister, vertraglich vereinbart, eine Reihe von sechs Klavierquartetten zu schreiben. Hoffmeister hatte sich wahrscheinlich gefällige, publikumsfreundliche Werke wie die von Abt Vogler oder Wanhal erhofft. Stattdessen bekam er das technisch und kompositorisch extrem anspruchsvolle g-Moll-Quartett geliefert, für dilettierende Musikliebhaber weder verständlich noch ausführbar. Mozart verwendete selten die Tonart g-Moll, die entsprechenden Werke bzw. Sätze sind geprägt von verzweifelter Schroffheit oder depressiver Melancholie. Der Kopfsatz des Quartetts umreißt diese Bandbreite bereits im ersten Themenkomplex: ein düster-trotziges Motiv von den Streichern unisono vorgetragen, gefolgt von einem jähen Oktavruf mit anschließendem, in einer resignativ fallenden Geste endendem Absturz im Klavier. Trotz durchaus lichter Episoden im weiteren Verlauf bleibt dieser Grundton bis zur unerbittlichen Coda erhalten.

Danach verlässt Mozart allerdings seine grimmige g-Moll-Welt. Das ungemein zarte *Andante* in B-Dur spendet balsamischen Trost für die im Kopfsatz aufgerissenen Wunden, die das abschließende Rondo in G-Dur mit den Mitteln des unbändigen Übermuts ebenfalls vergessen machen will.

12 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Piano Quartet in E flat major K. 493

Allegro – Larghetto – Allegretto

As if Mozart had anticipated the misgivings of his publisher friend, he gives the E-flat quartet K. 493 a much more conciliatory character from its G-minor companion. Though the two works are in fact very similar in their formal layout, Mozart displays an entirely different approach to his thematic resources in the later quartet. In the earlier work the first bars are given over to a theme that dominates the further course of events with almost monomaniacal exclusiveness. Here, however, he begins more like a painter carefully setting out his utensils and materials before working out his artistic ideas. In this case, the materials are pulse (in the piano), expansiveness (in the strings) and figuration (mostly in the piano). As this initial section can hardly be called thematic, it is not surprising that in the first movement the motivic development concentrates almost entirely on the later themes, the first a figure with a conspicuous *gruppetto* that slides almost immediately into the minor, the other a calm, evenly proportioned idea (dotted minim plus a chain of quavers) full of innocent charm.

The beautiful *Larghetto* (A flat major, 3/8) is a miracle of intimacy and finely woven dialogue between the instruments, with a brief but harmonically adventurous development section straying as far as A flat minor and a nostalgic coda of almost Schubertian dimensions. The rondo begins with a theme referred to by Alfred Einstein as “the simplest and most divine imaginable”, though those who believe that inspirations like this came to Mozart in his sleep should remember that two discarded sketches for this theme have come down to us. The infinitely resourceful movement contains many echoes of the “*Passagen*” and figuration typical of the piano concertos and closes with a majestic, almost orchestral *stretta*.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Klavierquartett Es-Dur KV 493

12

Allegro – Larghetto – Allegretto

Als hätte Mozart Hoffmeisters Bedenken geahnt, gibt er dem Es-Dur-Quartett einen gänzlich anderen Charakter als dem Schwesterwerk. Im g-Moll-Quartett hatte er bereits in den ersten Takten das Thema vorgestellt, das den ganzen Satz in fast monomanischer Ausschließlichkeit beherrscht. Hier hingegen geht er anfangs wie ein Maler vor, der vor Inangriffnahme der künstlerischen Arbeit erst einmal seine Utensilien und Materialien sorgfältig bereitlegt. Im vorliegenden Falle sind diese Materialien Puls (im Klavier), Fläche (in den Streichern) und Figuration (hauptsächlich im in diesem Werk eher konzertant auftretenden Klavier). Da man diese Arbeitsmittelschau kaum als thematisch bezeichnen kann, verwundert es nicht, dass die motivische Arbeit im ersten Satz sich auf die später auftretenden Themen konzentriert, einmal eine sich gleich in Mollgefülle abwendende Figur mit einem auffälligen Doppelschlag, später eine sich in ruhiger Regelmäßigkeit entwickelnde Idee (punktierte Halbe plus Achtelkette) von unschuldigem Charme.

Das entrückte *Larghetto* (As-Dur, 3/8-Takt) ist ein Wunder an Intimität und kunstvollem Dialog zwischen den Instrumenten mit einem kurzen, aber harmonisch reizvollen, bis as-Moll modulierenden Durchführungsteil und einer poetischen Coda von fast Schubert'schen Dimensionen. Das *Rondo* beginnt mit einem Thema, das Alfred Einstein als „das Simpelste, Göttlichste der Welt“ bezeichnet hat. Wer aber glaubt, dass Mozart solche Eingebungen quasi im Schlaf erhielt, sollte bedenken, dass gerade für dieses Thema zwei Arbeitsentwürfe aus Mozarts Hand überliefert sind. Der unendlich einfallsreiche Satz enthält viele Echos der für die Klavierkonzerte typischen „Passagen“ und Figurationen und schließt imposant mit einer fast orchestralen *Stretta*.

13 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) String Quartet in C major K. 465 “Dissonance”

Adagio, Allegro – Andante cantabile – Menuetto: Allegro – Allegro molto

Mozart’s “Haydn Quartets” (of which this is one) took him much longer to complete than he had originally anticipated. The inspiration Mozart drew from Haydn’s recent six quartets op. 33 must have plunged him into a radical intellectual engagement with the new possibilities they contained.

The dissonances that give the quartet its nickname obviously rattled the first audiences so badly that they presumed them to be the result of copyists’ errors or performers’ gaffes. The “*per aspera ad astra*” effect is most obvious in the slow introduction. With every chromatic ascent, the intertwining lines turn more and more decidedly towards the reassuring C major sunlight waiting at the beginning of the *Allegro* and shimmering in on the final bars of the *Adagio* like sunrays filtering their way through closed shutters.

In high old age, Richard Strauss referred to the F-major *Andante cantabile* as one of the most precious cultural treasures of the western world. Astounding is the art with which, in the recapitulation, Mozart actually manages to take the heartbreakingly beautiful material of the exposition to even more sublime – and anguished – realms. The movement closes with a coda that is one of the most moving things in the entire literature for string quartet.

In his quartets op. 33 Haydn solved his personal minuet problem by inventing the scherzo movement as a replacement. Mozart retains the minuet designation for his dance movements, but the quick alternations between piano cantilenas and gruff *unisono* incursions nip all insouciance in the bud, while the dramatic C minor trio demonstrates a truly Beethovenian impatience with the traditional dance forms.

In the final *Allegro*, Mozart initially manages to conjure up some of the insouciant charm of Haydn’s finales. In the further course of events, however, he takes such bold modulatory risks as to position himself nearer to Schubert’s more advanced forays into this territory.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) Streichquartett C-Dur KV 465 „Dissonanzenquartett“

13

Adagio, Allegro – Andante cantabile – Menuetto: Allegro – Allegro molto

Mozarts „Haydn“-Quartette haben ihn weitaus länger beschäftigt, als er ursprünglich angenommen hatte. Die Inspiration, die er aus Haydns 1782 erschienener Sechsergruppe op. 33 bezog, muss ihn in eine radikale intellektuelle Auseinandersetzung mit den ungeahnten Möglichkeiten gestürzt haben, die er in Haydns neuen Werken vorfand.

Die Dissonanzen, die dem Werk seinen Beinamen geben, haben die ersten Hörer so verunsichert, dass sie Kopistenfehler oder Patzer seitens der Ausführenden vermutet haben. In der langsamen Einleitung ist der „durch Nacht zum Licht“-Effekt am eindeutigsten: Mit jedem chromatischen Aufgang wenden sich die aufkeimenden Linien immer dezidiierter dem C-Dur-Sonnenlicht zu, das am Anfang des *Allegro* wartet und bereits in den letzten *Adagio*-Takten wie durch noch geschlossene Fensterläden hereinschimmert.

Die Schönheit des F-Dur-*Andante cantabile* hat der greise Richard Strauss schlicht als einen der erhabensten Kulturschätze der westlichen Welt bezeichnet. Die Kunst, mit der Mozart in der Reprise das kostbare Themenmaterial in noch sublimere, auch durchaus schmerzliche Ausdruckswelten führt, ist schlicht miraculös. Mit einer Coda, die zu den ergreifendsten Momenten der gesamten Quartettliteratur gehört, schließt der Satz.

In seinen Quartetten op. 33 löste Haydn sein persönliches „Menuett-Problem“ dadurch, dass er den Scherzo-Satz als Ersatz erfand. Mozart behält die Menuett-Bezeichnung bei, aber der rasche Wechsel der *piano*-Kantilenen und der schroffen *unisono*-Einwürfe lässt keinerlei Tanzseligkeit aufkommen. Das dramatisch hereinbrechende c-Moll-Trio lässt eine schon Beethovens'sche Ungeduld mit den tradierten Tanzformen erkennen.

Im Schluss-*Allegro* gelingt es Mozart zunächst, etwas von dem eher unbeschwerten Duktus Haydn'scher Finalsätze in seine eigene Sprache zu übersetzen, um allerdings im weiteren Verlauf modulatorisch solch kühne Wege zu gehen, dass bald Schuberts Nähe spürbar wird.

13 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) String Quartet in D major K. 575

Allegretto – Andante – Menuetto: Allegretto – Allegretto

Mozart's late D major quartet was written for the Prussian king Friedrich Wilhelm II. The monarch was a competent and enthusiastic cellist, so Mozart obviously thought it politic to give the "royal" instrument more of the limelight than in his other quartets. In tune with the dignity of the royal dedicatee, the cellist is not however asked to perform any *infra dig* trapeze acts.

The head of the quartet's first theme is a simple D major triad in long note-values. The outset thus immediately establishes the expansive impression bound up with the *cantabile* character of the cello as a melodic instrument. Stuck to the end of this phrase we hear a very different motif, terse, short-winded, not very ingratiating. After many detours it leads to a passage ending in brilliant semi-quaver flourishes for the first violin. Throughout, however, the monarch's emancipated cello retains its dignity and takes no active part in the more brilliant passagework.

The similarity of the first theme of the slow movement to Mozart's Goethe song *Das Veilchen* is obvious. Surprising is the cello's lack of interest in this eminently songful theme. Only in the expressive duet between first violin and cello at the centre of the movement does Friedrich Wilhelm come into his own.

In the third movement Mozart has fun knocking together a rather ungainly *Deutscher Tanz* out of some primitively hewn wood. In the Trio, the cello unequivocally and sumptuously takes centre stage, claiming all the melodic phrases and singing them out for all it's worth. The last movement is a rondo of rather a special kind, the theme set out by the cello (no stopping it now!). The contrasting material is provided not by rival themes but by structural components – like the jagged triplets first introduced by the cello – that can be combined with the main theme to great contrapuntal effect. All this (and more) makes the finale – unusually – a more complex structure than the first movement.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Streichquartett D-Dur KV 575

13

Allegretto – Andante – Menuetto: Allegretto – Allegretto

Dieses Werk war das erste der drei Quartette, die Mozart für den Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. schrieb. Der Monarch war ein fähiger Cellist, was lag also näher, als sein Instrument stärker als bis dahin für Mozart üblich im Gesamtgefüge herauszustellen. Im Einklang mit der Würde des Widmungsträgers muss der Cellist hier allerdings keine zirzensischen „Nummern“ abliefern.

Der Kopf des ersten Themas besteht aus einem D-Dur-Dreiklang in langen Notenwerten. So entsteht der expansive Eindruck, von dem wir im Zusammenhang mit der Gesanglichkeit des Cellos als Melodieinstrument gesprochen haben. Angehängt an diesen ersten melodischen Bogen folgt ein deutlich anders geartetes Motiv, kleinwertig, fallend und unscheinbar. Über Umwege führt es in allmählicher Steigerung zu extrovertierten Sechzehntelketten der ersten Geige. Allerdings bewahrt das emanzipierte Cello des Monarchen seine Würde und beteiligt sich nicht aktiv an den brillanteren Passagen.

Die Ähnlichkeit des ersten Themas des langsamen Satzes mit dem Mozart-Lied *Das Veilchen* ist offensichtlich. Überraschend ist zunächst die Nichtbeteiligung des Cellos an diesem gesanglichen Thema. Erst im ausdrucksvollen Duo mit der ersten Geige im Mittelteil des Satzes kommt das Cello melodisch zu seinem Recht. Im dritten Satz zimmert Mozart lustvoll einen eher hemdsärmeligen Deutschen Tanz aus recht primitiv zugeschnittenem Holz. Dafür leuchtet das Cello im Trio endlich einmal in der lang erwarteten Selbstherrlichkeit. Das ungewöhnlich gesangliche Rondo-Thema im letzten Satz wird vom nun vollständig emanzipierten Cello intoniert. Als „Kontrastmittel“ wird nicht thematisches Konkurrenzmaterial ins Feld geschickt, sondern eher nichtmelodische Strukturkomponenten wie die unruhigen Triolen, die vom Cello ausgehen und sich hervorragend mit dem Hauptthema kombinieren lassen. All dies (und vieles mehr) macht den letzten Satz ungewöhnlicherweise zu einem wesentlich komplexeren Gebilde als den ersten.

14 Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartet in F major op. 18 no. 1

Allegro con brio – Adagio affettuoso ed appassionato – Scherzo: Allegro molto – Allegro

Beethoven's F major quartet was not in fact the first of the op. 18 six-pack to be written, but in this work the young composer set himself such high-flying goals that it was placed at the head of the collection. In the first movement he unmistakably announces his affinities to Haydn's tradition of meticulous and exhaustive *motivische Arbeit* but, not untypically, takes it into a whole new dimension. The two-bar motif played unisono at the beginning of the work recurs no fewer than 131 times in the overall 427-bar structure!

In highly effective contrast to the almost manic metamorphic activity of the first movement, the slow movement is one of the early Beethoven's finest exercises in deeply serious, almost operatic lyricism. He told his friend, the violinist Carl Amenda, that during the composition of this movement he had had visions of the burial-vault scene in Shakespeare's *Romeo and Juliet*.

The scherzo takes a fiendish delight in creating and then disappointing listener expectations. The first part consists of only ten bars, suggesting that the fun will be over in a jiffy. The second part, however, is over seven times as long, so any ideas of innate symmetry go by the board. In the trio, the caperings in the first four bars are effectively offset by the long and very fast *legato* lines in the first violin, requiring a degree of virtuosity from the performer that recalls the hair-raising demands of the scherzi in the late quartets.

The last movement with its cascading triplets is a knockabout romp designed to reconcile a seriously unsettled audience. If the scherzo was hair-raisingly lop-sided, this unusually long movement creates a symmetrical pendant to the dimensions of the first movement. It is perhaps best regarded as a tongue-in-cheek homage to the conventions of the day that elsewhere in this work Beethoven has either upended or at the least extended to their very limits.

Ludwig van Beethoven (1770–1827) 14

Streichquartett F-Dur Op. 18 Nr. 1

Allegro con brio – Adagio affettuoso ed appassionato – Scherzo: Allegro molto – Allegro

Beethovens F-Dur-Quartett ist nicht das zuerst geschriebene der Sammlung Op. 18, wurde aber wegen seines enormen Anspruchs an den Kopf der Gesamtausgabe gestellt. Im ersten Satz zum Beispiel treibt Beethoven die Haydn'sche Tradition der intensiven motivischen Arbeit in eine ganz neue, fast obsessive Dimension: Das Zwei-Takt-Motiv ganz am Anfang kehrt 131-mal im Verlauf des 427 Takte umfassenden Satzes wieder!

Im wirkungsvollen Gegensatz zu diesem Bearbeitungsrausch stellt der langsame Satz in d-Moll einen frühen Gipfel tiefster, geradezu opernhafter Kantabilität dar. Der befreundete Geiger Carl Amenda berichtet, dass sich Beethoven bei der Komposition des Satzes die Szene im Grabgewölbe aus Shakespeares *Romeo und Julia* vorgestellt habe.

Der Scherzo-Satz spielt lustvoll mit selbstgeschürten Hörererwartungen. Der erste Teil besteht aus nur zehn Takten und lässt auf ein extrem kurzes Vergnügen schließen. Der zweite Teil ist aber über siebenmal so lang, so dass der Hörer erst einmal jede Orientierung in Bezug auf symmetrische Proportionen verliert. Im Trio werden die Bocksprünge der ersten Takte wirkungsvoll mit den langen, extrem schnellen Legatolinien der ersten Violine kontrastiert. Hier wird vom Primgeiger ein Grad an Virtuosität verlangt, der gar nicht so weit entfernt ist von den haarsträubenden Anforderungen der Scherzo-Sätze in den späten Quartetten.

Den letzten Satz mit seinen Triolenkaskaden gestaltet Beethoven publikumsversöhnlich als spritzigen Rondo-Kehraus. Scherte er sich herzlich wenig um Symmetrie im Scherzo, so schafft er hier einen Finalsatz von ungewöhnlicher Länge wohl als Gegengewicht zum ersten Satz. Diese Ausgewogenheit kann man vielleicht auch betrachten als eine etwas süffisante Verbeugung vor den herrschenden Konventionen der Zeit in einem Werk, das die bestehenden Normen ansonsten entweder schlicht verletzt oder zumindest mächtig erweitert.

14 Ludwig van Beethoven (1770–1827) String Quartet in C minor op. 18 no. 4

Allegro ma non tanto – Scherzo: Andante scherzoso quasi allegretto –
Menuetto: Allegretto – Allegro

Around 1800, when Beethoven wrote his op. 18, it was normal for string quartets to be put on the market in groups of six. Mozart's "Haydn" Quartets and Haydn's op. 76 had been published shortly before, both of them consisting of five quartets in the major and one in the minor. Beethoven followed their example.

For his essay in the *serioso* vein, Beethoven chose the key of C minor. Four of his earlier works had been in this key. In three of them, he simply lets the last movement more or less peter out, either in the major or the minor, leaving an ambiguous, not to say down-right enigmatic impression. By contrast, the last movement of our quartet is structurally a conventional rondo, though towards the end Beethoven whips up the tempo to an even higher pitch for an effective conclusion.

Highly explosive is the emotional nature of the main theme of the first movement. Above the nervous heartbeat of the cello, the first violin goes soaring up on high, only to be halted by five crashing chords from the others. This confrontational mode ("one against all") is the deeper – and entirely understandable – reason why there is so much exposure for the first violin in the outer movements of the quartet.

The inner movements are both scherzi, the *Andante* in the contrapuntal "conversation" manner that Beethoven was to perfect in his op. 59 no. 1, the terse Minuet with its *sforzato* off-beats reverting to the truculent minor mode. The Trio offers brief respite with a simple Schubertian melody in the second violin effectively framed by the shimmering triplets of the first.

The relatively conventional structure of the quartet does nothing to impair its expressive thrust. Though Beethoven's later quartets are mostly a great deal more sophisticated, the C-minor quartet is a rough diamond that packs a very considerable punch.

Ludwig van Beethoven (1770–1827) 14

Streichquartett c-Moll Op. 18 Nr. 4

Allegro ma non tanto – Scherzo: Andante scherzoso quasi allegretto –
Menuetto: Allegretto – Allegro

Um 1800, als Beethoven sein Op. 18 schrieb, war es üblich, Streichquartette in Sechsergruppen zu vermarkten. Mozarts „Haydn“-Quartette und Haydns Op. 76 standen Pate, beide bestehen aus fünf Dur-Quartetten und einem Moll-Exemplar. Diesen Beispielen ist Beethoven gefolgt.

Für sein *serioso*-Solitär wählte Beethoven die Tonart c-Moll. Vier seiner vorausgegangenen Werke stehen in dieser Tonart, in dreien davon lässt er das Geschehen am Ende quasi auslaufen, entweder in Dur oder Moll, was einen sehr zweideutigen, ja rätselhaften Eindruck hinterlässt. Dagegen ist der letzte Satz unseres Quartetts ein konventionelles Rondo, allerdings mit einer wirkungsvollen Steigerung des bereits scharfen Tempos gegen Schluss. Hochexplosiv ist das emotionale Potential des Hauptthemas des ersten Satzes. Über dem nervösen Pochen des Cellos schwingt sich die erste Geige in die Höhe, um dann von fünf harschen Akkordblöcken aufgehalten zu werden. Dieser Konfrontationsmodus („einer gegen alle“) ist auch der absolut nachvollziehbare Grund für die besonders exponierte Stellung der ersten Violine in den Außensätzen des Werkes.

Bei den Binnensätzen des Quartetts handelt es sich um zwei aufeinanderfolgende *Scherzo*-Tanzsätze. Das *Andante* wird in der kontrapunktischen „Gesprächsform“ gehalten, die Beethoven im Quartett Op. 59 Nr. 1 zur Vollendung bringen sollte. Das knappe *Menuetto* mit den *sforzato*-Querschlägen ist wieder von recht finsterner Leidenschaft geprägt. Entspannung bietet im Trio die schlichte, Schubert'sche Melodie in der zweiten Violine, wirkungsvoll eingefasst im Triolenschimmer der ersten Geige.

Die relative Konventionalität der Gesamtanlage ist der expressiven Unmittelbarkeit des Werkes alles andere als abträglich. Auch wenn Beethoven in seinen späteren Quartetten raffinierter und differenzierter zu Werke ging, haben wir es hier mit einem Rohdiamanten zu tun, der seine emotionale Wirkung nicht verfehlt.

15 Franz Schubert (1797 – 1828) Piano Quintet in A major op. posth. (D 667) “Trout”

Allegro vivace – Andante – Scherzo: Presto – Tema con Variazioni. Andantino – Allegro giusto

The suggestion for this quintet came in 1819 from Sylvester Paumgartner, a wealthy amateur cellist from Steyr, who also urged the inclusion of a reference to Schubert’s song *Die Forelle* (“The Trout”) and proposed the unusual instrumentation. The addition of the double bass frees the cello from its bass linchpin role and gives it scope for soulful excursions into the tenor register. As a cellist, Paumgartner will have been especially alive to this factor.

The “earthy” timbre of the double bass and the five-movement layout give the quintet very much the character of a serenade. In the first movement, the piano is given a great deal of frisky passage-work, while the strings wax lyrical whenever they get the chance. The whole movement hinges on this contrast, carefully avoiding the shadowy regions otherwise typical of Schubert’s larger structures. Nor does the wistfulness of the central F sharp minor section in the slow movement have any very serious effect on its songlike simplicity. All vestiges of melancholy are swept aside by the third movement, which sets off the cross rhythms of the scherzo section against a dreamy trio replete with the drowsiness of a summer afternoon.

In line with the holiday mood of the work, Schubert restricts himself for his variation movement to the first theme of his song *Die Forelle*, which describes the quicksilver vitality of the trout. No reference is made to the dénouement, when the angler dupes the fish into swallowing the bait. The six variations make no attempt to disguise the theme. The charm of the movement lies in the ingenuity with which Schubert tricks it out in a variety of different costumes. The finale seasons the initial bucolic *gemütlichkeit* with a helping of Hungarian paprika, is not averse to repetitions, meanders melodiously as if it could go on forever and then signs off long before we have tired of the relaxed exchanges between the five instruments.

Franz Schubert (1797–1828) Klavierquintett A-Dur Op. posth. (D 667) „Forellenquintett“

15

Allegro vivace – Andante – Scherzo: Presto – Tema con Variazioni. Andantino –
Allegro giusto

Das Quintett entstand 1819 auf Anregung des wohlhabenden Steyrerschen Amateurlisten Sylvester Paumgartner, der auch die Bezugnahme auf Schuberts Lied *Die Forelle* und die ungewöhnliche Besetzung vorgeschlagen hat. Die Hinzuziehung des Kontrabasses entlässt das Cello aus der eher stützenden und grundierenden Funktion, die ihm in der Kammermusik der damaligen Zeit noch vielfach zugewiesen wurde. Also befreit, kann es sein sangliches Potential frei entfalten.

Der „erdnahe“ Klang des Kontrabasses wie auch die Fünfsätzigkeit des Werkes gibt dem Forellenquintett eine eindeutig serenadenhafte Kontur. Im ersten Satz werden dem Klavier eher brillant-konzertierende Aufgaben zugewiesen, während die Streicher öfter einen friedlich-lyrischen Ton anstimmen. Von diesem Kontrast lebt eigentlich der ganze Satz, ohne die sonst für Schubert typischen Schattenregionen zu berühren. Auch im zweiten Satz bringt das wehmütige Seitenthema (fis-Moll) keine ernsthafte Eintrübung der liedhaft-schlichten Stimmung, während der dritte Satz von einem taghell-robusten Scherzo-Teil, gespickt mit rhythmischen Querschlägern, zu einem warmherzig-verträumten Trio wechselt.

Schubert hat mehrfach in seinen Solo- und Kammermusikwerken ein eigenes Lied als Thema für einen Variationssatz gewählt. Dem sonnigen Charakter des Quintetts entsprechend kommt hier nur die „launische“ Munterkeit der Forelle zu Wort, während das tödliche Schicksal der „Betrogenen“ ausgespart wird. In den sechs folgenden Variationen bleibt das Thema durchweg mühelos erkennbar, der Reiz des Satzes ergibt sich aus dem Einfallsreichtum, mit dem es von Schubert „eingekleidet“ wird.

Das Finale versetzt tänzerisch-ländliche Gemütlichkeit mit einer kräftigen Prise ungarischen Pfeffers, wiederholt sich nicht ungern, entwickelt immer neuen Gesprächsstoff, scheint kein Ende finden zu wollen und schließt dann doch, noch lange bevor wir des entspannten Dialogs der fünf Instrumente überdrüssig geworden sind.

15 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Concerto No. 12 in A major K. 414

for piano & string quartet

Allegro – Andante – Allegretto

Mozart himself authorised the performance of his three piano concertos K. 413–415 as quintets for piano and string quartet. Naturally, the colouring provided by the oboes and horns and the delicate pointing they give to the dotted *galant* motifs are a sensible loss, but they have no motivic interest of their own and are hence, in this one respect, dispensable. Mozart wrote the work in Vienna in the autumn of 1782, the year he married Constanze Weber.

The first movement of K. 414 has the periodically somewhat melancholy grace of some other A-major works by Mozart (the piano concerto K. 488, the late works for clarinet), but never broaches any topics that would be out of place at court or in an aristocratic salon. There are indeed identifiable elements of the “galant” style that composers like Schröter or Dussek had made popular in Vienna. Inimitable is Mozart’s gift for ensuring that his “brilliant” passages never sound superficial.

In the main theme of the second movement, Mozart uses a melody from an opera overture by his friend Johann Christian Bach. Bach died on New Year’s Day 1782, and in a letter to his father Mozart referred to this as a deplorable mishap for the musical world. The appearance of the theme is very probably a last musical tribute by Mozart to his friend. Significantly, however, he does not quote it verbatim but gives it a new harmonic complexion and a more emphatic character than it possessed in J.C. Bach’s early work.

The final rondo contents itself with unspectacular amiability, no episodes in the minor cast a chill on the proceedings, even the repeats that one expects of a rondo are reduced to a minimum. Mozart replaces them with an apparently inexhaustible fund of new thematic ideas.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Konzert A-Dur Nr. 12 KV414

für Klavier & Streichquartett

Allegro – Andante – Allegretto

15

Mozart verfügte selbst, dass seine drei Klavierkonzerte KV 413–415 auch in einer Fassung mit Streichquartett aufgeführt werden dürften. Natürlich sind die Farben der Oboen und Hörner und ihre delikate Pointierung speziell der punktierten „galanten“ Motive ein spürbarer Verlust, dafür haben sie kein eigenständiges motivisches Interesse, sind also in dieser Hinsicht zur Not verzichtbar. Mozart schrieb das Werk in Wien im Herbst 1782, dem Jahr seiner Heirat mit Constanze Weber.

Der erste Satz des KV 414 hat die teilweise leicht melancholische Anmut einiger anderer A-Dur-Werke des Komponisten (das Klavierkonzert KV 488, die späten Klarinettenwerke), spricht aber keine Bereiche an, die am Hof oder in einem aristokratischen Milieu nicht salonfähig wären. Hier sind sogar noch Nachklänge des „galanten“ Stils identifizierbar, den Komponisten wie Schröter oder Dussek in Wien beliebt gemacht hatten. Bemerkenswert ist hier wieder Mozarts Gabe, die „brillanten“ Passagen niemals oberflächlich klingen zu lassen. Im Hauptthema des zweiten Satzes verwendet Mozart eine Melodie aus einer Opern-ouvertüre seines engen Freundes Johann Christian Bach. Bach starb am Neujahrstag 1782, was Mozart in einem Brief an den Vater als „Schade für die musikalische Welt“ bezeichnete. Die Verwendung des Themas ist mit ziemlicher Sicherheit als eine letzte musikalische Hommage an den Freund gedacht. Das Thema zitiert er allerdings nicht wörtlich, es erscheint umflort von einer neuen Harmonisierung und erhält einen emphatischeren Charakter als im Bach'schen Frühwerk.

Das abschließende Rondo gefällt sich in unspektakulärer Liebenswürdigkeit, keine Moll-Episoden trüben das Geschehen, sogar die in einem Rondo erwartbaren Wiederholungen werden auf ein Minimum zurückgeschraubt. Mozart ersetzt sie kurzerhand durch immer neue melodische Einfälle.

Published by Wolfgang Marguerre, Octapharma – Nov. 2019

IMPRINT

Design Anne Fuchs, NONMOD0 Designagentur, Germany

Interview Christoph Vratz, Germany

Text & translation Andrew Jenkins, Germany

Text Susanne Krabusch, Parole, Germany

Proofreading Lektoratsbüro Motzkau, Germany

Photo Lossen Fotografie, Heidelberg, Germany | iStock

Production & printing Hartmut Cremer, DMS Disk Media Service GmbH, Germany





