

# TRIO A RETROSPECTIVE ZIMMERMANN

BACH MOZART BEETHOVEN SCHOENBERG HINDEMITH





 **BIS** 

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
**GOLDBERG VARIATIONS**  
TRIO ZIMMERMANN

# BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

## GOLDBERG VARIATIONS

72'56

ARIA MIT VERSCHIEDENEN VARIATIONEN  
(CLAVIERÜBUNG IV, BWV 988)

Performing version by Trio Zimmermann

1	ARIA	4'09
2	VARIATIO 1. a 1 Clav.	1'48
3	VARIATIO 2. a 1 Clav.	1'35
4	VARIATIO 3. Canone all'Unisono. a 1 Clav.	1'49
5	VARIATIO 4. a 1 Clav.	1'06
6	VARIATIO 5. a 1 ô vero 2 Clav.	1'22
7	VARIATIO 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.	1'15
8	VARIATIO 7. a 1 ô vero 2 Clav. al tempo di Giga	1'51
9	VARIATIO 8. a 2 Clav.	1'48
10	VARIATIO 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.	1'30
11	VARIATIO 10. Fughetta. a 1 Clav.	1'30
12	VARIATIO 11. a 2 Clav.	2'04
13	VARIATIO 12. a 1 Clav. Canone alla Quarta in moto contrario	2'13
14	VARIATIO 13. a 2 Clav.	5'16
15	VARIATIO 14. a 2 Clav.	2'11
16	VARIATIO 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.: <i>Andante</i>	4'00

17	VARIATIO 16. Ouverture. a 1 Clav.	2'52
18	VARIATIO 17. a 2 Clav.	1'45
19	VARIATIO 18. Canone alla Sesta. a 1 Clav.	1'21
20	VARIATIO 19. a 1 Clav.	1'20
21	VARIATIO 20. a 2 Clav.	2'06
22	VARIATIO 21. Canone alla Settima	2'24
23	VARIATIO 22. a 1 Clav. alla breve	1'19
24	VARIATIO 23. a 2 Clav.	1'57
25	VARIATIO 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.	2'30
26	VARIATIO 25. a 2 Clav.: <i>Adagio</i>	7'38
27	VARIATIO 26. a 2 Clav.	2'02
28	VARIATIO 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.	1'47
29	VARIATIO 28. a 2 Clav.	2'16
30	VARIATIO 29. a 1 ô vero 2 Clav.	2'14
31	VARIATIO 30. a 1 Clav. Quodlibet	1'38
32	ARIA da capo	2'12

## TRIO ZIMMERMANN

FRANK PETER ZIMMERMANN *violin*

ANTOINE TAMESTIT *viola*

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

### INSTRUMENTARIUM

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

Viola: Antonio Stradivarius, Cremona 1672, 'Mahler'

Cello: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Mara'

As a string trio we first got to know Johann Sebastian Bach's *Goldberg Variations* through the edition by Dmitry Sitkovetsky which offers string players access to this masterpiece of keyboard music. But immediately upon entering the infinite world of the variations, we became captivated by the original score and its innumerable beauties and details. We have therefore decided to offer a string trio version which is – as far as possible – neither an arrangement nor a transcription, but basically an unveiling of Bach's score.

*Trio Zimmermann*

## **Learning and Refreshment of the Spirits**

Sometimes insomnia can result in something positive – at least if we are to believe the (disputed) account of Johann Nikolaus Forkel, Bach's first biographer. If Reichsgraf Hermann Carl von Keyserlingk, the Russian ambassador in Dresden, had not been so afflicted, he would hardly have sought out Johann Sebastian Bach to compose keyboard pieces for his harpsichordist, Bach's young pupil Johann Gottlieb Goldberg – works 'of such a soft and somewhat lively character that he might be a little cheered up by them in his sleepless nights'. The Reichsgraf thus became the initiator of one of the most important sets of variations in the history of music, one with which Bach elevated a genre that had hitherto often been merely formulaic to one that was fit for a king. Moreover, the 'Aria with diverse variations for harpsichord with two manuals' that Bach supplied to him (and published in 1741) apparently fulfilled its therapeutical purpose admirably: in payment Bach received a golden goblet containing a hundred *Louis d'or* – the most princely fee that he ever received. (Of course, in return Bach made the names of Keyserlingk and Goldberg immortal...)

Based on a simple song, probably invented by Bach himself, the *Goldberg Varia-*

tions evolve into an unprecedented compendium of compositional imagination. They allude not to the upper voice of the aria but to its bass motifs and a stepwise descending fourth. This bass line is the starting point of thirty extremely skilful variations that would continue to cast their light on Ludwig van Beethoven's *Diabelli Variations* and the works in variation form by Johannes Brahms (who himself performed the *Goldberg Variations* in concert). The interplay of 'refreshment of the spirits' (as mentioned on the title page of the first printing) and learning, of dazzling richness of expression, breathtaking virtuosity and stupendous polyphonic mastery (every third variation is a canon, sometimes in inversion; the imitating voice enters on intervals ranging from unison to a ninth) is possibly nowhere realized with such brilliant lightness of touch as here.

In doing so, Bach employs a number of the expressive and formal types typical of his era. He uses stylized dances such as the sarabande in the aria itself or the gigue (No. 7) with its characteristic dotted rhythm; he surrounds the bass theme with whirling figurations (Variations 5 and 26) which become more concentrated in the trill variations (Nos 14 and 28) – one powerfully urgent, the other shimmering capriciously. He begins the second of the two main sections with a sparkling French overture (No. 16), launches into a four-part fughetta (No. 10) just as easily as an intimate aria (No. 13); and he stems the flow of self-assured major-key variations with three highly expressive minor-key ones (Nos 15, 21 and 25), the last of which is one of the most innovative and inscrutable variations in the history of the genre. In the last variation (as in the 'Peasant Cantata', BWV 212, completed the following year), Bach alludes to two cheerful and ribald folk songs ('Ich bin so lang nicht bei dir gewest' and 'Kraut und Rüben haben mich vertrieben') – perhaps a humorous allusion to the long absence of the aria theme – only to subjugate this quodlibet all the more amazingly to the serene authority of the descending fourth. With good reason, the cycle ends as it had begun: with the aria, the root of everything that fol-



lowed – not least in terms of form, as the set consists of two times sixteen parts – and the aria too comprises twice sixteen bars.

The *Goldberg Variations* are among the few works of Bach's works that were published in his lifetime and thus proclaimed the composer's greatness at a time when so much of his other music remained unknown. Some people in later generations even invoked them as a refutation of what they saw as the shallowness of their own times. With an element of grim joy E. T. A. Hoffmann – in his fictional work *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* (1810), in which the protagonist despairs of the superficiality of the world around him – describes a somewhat impromptu performance of the *Goldberg Variations* at a salon, when 'a devil in the shape of an elegant man with two jackets has discovered my copy of Bach's Variations in the adjoining room, under my hat; he thinks that they are just little variations – *Nel cor mi non più sento, Ah vous dirai-je, maman* and the like – and wants me to start playing them. I refuse, but then everyone starts clamouring. "Right then, listen up and prepare to be bored stiff", I think to myself, and make a start. During No. 3 three ladies head for the exit, followed by the 'Titusköpfe' [a then fashionable short hair style inspired by antiquity]. The Röderleins (because it's me, their teacher, who is playing) put up with the torment until No. 12. No. 15 sends the man with two jackets packing. Out of totally exaggerated politeness the Baron remained until No. 30, knocking back plenty of punch.'

Of course – although this seems unlikely – the illustrious audience's contagious rush to the exit might have been provoked by an excess of sensitivity. The transcription to the single-manual piano is already of necessity a simplified arrangement; the original is explicitly written for a two-manual harpsichord, and in many respects counts on its extended possibilities in terms of technique and sound production. Thus ideals of authenticity chafe even at the piano version, but maybe a 'variation form' is uniquely able to withstand 'variation' in its instrumental forces. In innum-

erable arrangements the *Goldberg Variations* have retained and consolidated their magical fascination over the centuries; some of these arrangements are closer to the original than is possible on the piano, whilst others illuminate various different facets and thus broaden our approach to this masterpiece. The present version for string trio succeeds in both respects: it individualizes the inherent triplicity by taking the canonic and imitative layers out of the realm of soliloquy, to which the original is bound by its nature, and turning them into a varied discourse between three subtly profiled musical characters: enter Trio Zimmermann.

© *Horst A. Scholz 2018*

Frank Peter Zimmermann, Antoine Tamestit and Christian Poltéra all enjoy distinguished solo careers, but since 2007 they happily meet for one or two short touring periods per season. As **Trio Zimmermann** they perform in such musical centres as Amsterdam, Berlin, Brussels, Cologne, London, Milan, Munich, Paris, Vienna and Zürich, as well as during the festivals in Salzburg and Edinburgh. For BIS Trio Zimmermann has previously recorded Mozart's Divertimento, K 563 [BIS-1817] and Beethoven's string trios, Op. 9 [BIS-1857] and Opp. 3 & 8 [BIS-2087]. The ensemble's latest release combined the two string trios by Hindemith with that by Schoenberg [BIS-2207]. The discs have received critical acclaim worldwide, earning awards such as Diapason d'Or de l'Année, *BBC Music Magazine* Award and Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik as well as distinctions including The Strad Recommends (*The Strad*), CD des Monats (*Fono Forum*), Empfohlen (*klassik.com*), Supersonic (*Pizzicato*), Choc (*Classica*), '10' (*klassik-heute.de*), 'ffff' (*Télérama*) and 10/10 (*ClassicsToday.com*).



**Frank Peter Zimmermann** is regarded as one of the leading violinists of our time. Making his début with the Berlin Philharmonic, conducted by Daniel Barenboim, in 1985, and with the Vienna Philharmonic Orchestra in 1983 under Lorin Maazel, he performs with all major orchestras worldwide, including the Royal Concertgebouw Orchestra, all the London orchestras and the leading orchestras in the United States.

Zimmermann regularly appears at the prestigious music festivals in Salzburg, Edinburgh and Lucerne, and has a distinguished discography including releases on BIS of works by Shostakovich, Hindemith and Brett Dean. Born in Duisburg, Germany, he received his first violin lessons at the age of 5 from his mother. His teachers were Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers. Frank Peter Zimmermann plays the 1711 Antonio Stradivari violin ‘Lady Inchiquin’, kindly provided by the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, ‘Kunst im Landesbesitz’.

Born in Paris, **Antoine Tamestit** studied with Jean Sulem, Jesse Levine and Tabea Zimmermann. The recipient of prestigious prizes including first prize at the Munich ARD Competition, he has become one of today’s most sought-after violists.

In recent seasons, Tamestit has appeared as soloist with the London Symphony Orchestra, Vienna Philharmonic Orchestra and Orchestre de Paris, under conductors including Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev and Daniel Harding. He is co-artistic director of the Viola Space Festival in Japan, focusing on the development of viola repertoire and a wide range of educational programmes.

He plays on a viola made by Stradivarius in 1672, loaned by the Habisreutinger Foundation.

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

**Christian Poltéra** appears as soloist with eminent orchestras worldwide under such conductors as Riccardo Chailly, Bernard Haitink and Sir John Eliot Gardiner. He also devotes himself to chamber music, with Trio Zimmermann as well as with musicians including Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Kathryn Stott and Martin Fröst, and with the Auryn and Zehetmair Quartets.

A student of Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow and Heinrich Schiff, Christian Poltéra in 2004 received the Borletti-Buitoni Award and was selected as a BBC New Generation Artist. An internationally acclaimed discography reflects his varied repertoire that includes concertos by Dvořák, Dutilleux, Martinů and Shostakovich as well as chamber music. Christian Poltera plays the famous cello ‘Mara’, built in 1711 by Antonio Stradivari.

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

**A**ls Streichtrio lernten wir die *Goldberg-Variationen* von Johann Sebastian Bach erstmals durch Dmitry Sitkovetskys Edition kennen, die es auch mehreren Instrumenten ermöglicht, sich einem solchen Meisterwerk zu nähern. Kaum aber hatten wir den unendlichen Kosmos der *Goldberg-Variationen* betreten, fühlten wir uns zu der Originalpartitur und ihren zahllosen Schönheiten und Details hingezogen. Aus diesem Grund haben wir uns dafür entschieden, eine Streichtriofassung vorzulegen, die so weit wie möglich weder Arrangement noch Transkription ist, sondern vor allem Bachs für das Cembalo gedachte Musik und ihren Geist freilegt.

*Trio Zimmermann*

## **Gelehrtheit und Gemüths-Ergetzung**

Manchmal haben Schlafstörungen auch ihr Gutes – zumindest, wenn wir dem (durchaus umstrittenen) Bericht von Johann Nikolaus Forkel, Bachs erstem Biographen, folgen: Hätte Reichsgraf Hermann Carl von Keyserlingk, der russische Gesandte in Dresden, nicht unter selbigen gelitten, hätte er wohl kaum Johann Sebastian Bach ersucht, für seinen Cembalisten, den jugendlichen Bach-Schüler Johann Gottlieb Goldberg, Clavierstücke zu komponieren, „die so sanften und etwas muntern Charakters wären, dass er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte“. Der Reichsgraf wurde damit zum Initiator eines der bedeutendsten Variationszyklen der Musikgeschichte, mit dem Bach das bis dato oft schablonenhafte Variationsmetier zu einer Königsgattung adelte. Zudem erfüllte die „ARIA / mit verschiedenen Veraenderungen / vors Clavicimbal / mit 2 Manualen“, die Bach ihm vorlegte (und 1741 in den Druck gab), ihren therapeutischen Zweck offenbar vortrefflich: Bach erhielt als Entlohnung einen Becher aus Gold, gefüllt mit einhundert Louisdor – die fürstlichste Bezahlung, die ihm je zuteil-

wurde. (Immerhin machte Bach dafür die Namen von Keyserlingk und Goldberg unsterblich...)

Ausgehend von einer schlichten, mutmaßlich von Bach selber stammenden Liedweise, entfalten die *Goldberg-Variationen* ein beispielloses Kompendium kompositorischer Phantasie, das freilich nicht an die Oberstimme der Aria anknüpft, sondern auf ihrer Bassmotivik samt absteigendem Quartgang basiert. Dieser Bass ist das Fundament für dreißig höchst kunstvolle „Veraenderungen“, die noch auf Ludwig van Beethovens *Diabelli-Variationen* oder die Variationenfolgen von Johannes Brahms (der die *Goldberg-Variationen* übrigens selber im Konzertsaal spielte) ausstrahlten. Das Ineinander von „Gemüths-Ergetzung“ (wie es im Untertitel heißt) und Gelehrtheit, von schillerndem Ausdrucksreichtum, atemberaubender Virtuosität und stupender polyphoner Meisterschaft (jede dritte Variation ein Kanon, teilweise in Umkehrung; sukzessiv wird das Einsatzintervall bis zur None erweitert) ist vielleicht nirgends mit so genial leichter Hand inszeniert wie hier.

Bach bedient sich dabei einer Vielzahl von Ausdrucks- und Formtypen seiner Zeit, verwendet stilisierte Tänze, wie die Sarabanden-Aria selber oder die Gigue Nr. 7 mit ihrem charakteristisch punktierten Rhythmus, und umbraust das Bass-thema mit wirbelnden Figurationen (Var. 5 und 26), welche sich in den Triller-Variationen 14 und 28 verdichten – die eine kraftvoll drängend, die andere quecksilbrig schillernd. Er startet den zweiten der beiden Hauptteile mit einer moussierenden französischen Ouvertüre (Nr. 16), holt ebenso selbstverständlich zu einer vierstimmigen Fughetta (Nr. 10) aus wie zu einer intimen Arie (Nr. 13) und staut den selbstgewissen Fluss der Dur-Variationen durch drei hochexpressive Moll-Variationen (Nr. 15, 21 und 25), deren letzte einer der kühnsten und abgründigsten Variationensätze der Gattungsgeschichte ist. In der Schlussvariation greift Bach (ähnlich wie in der im Jahr darauf entstandenen „Bauernkantate“ BWV 212) auf zwei heiterderbe Volkslieder zurück („Ich bin so lang nicht bei dir gewest“ und „Kraut und

Rüben haben mich vertrieben“ – möglicherweise humorvolle Hinweise Bachs auf die lange Abwesenheit der Arienmelodie), um dieses Quodlibet desto verblüffender der gelassenen Regentschaft des Quartgangs unterzuordnen. Aus bestem Grund schließt der Zyklus, wie er begann: mit der Aria, dem Keim dessen also, was sich nachfolgend entwickelte – nicht zuletzt auch auf formaler Ebene, besteht der Zyklus doch ebenso aus zweimal 16 Teilen, wie die Aria zweimal 16 Takte hat.

Die *Goldberg-Variationen* gehören zu den wenigen zu Lebzeiten gedruckten Werken Bachs und kündeten mithin von der Größe ihres Schöpfers, als so vieles andere noch in den Archiven schlummerte. Manche Nachgeborenen führten sie gar als Mahnmal gegen als allzu seicht erachtete Tendenzen ihrer jeweiligen Gegenwart ins Feld. Mit grimmiger Freude etwa berichtet der an seiner oberflächlichen Umwelt verzweifelnde (fiktive) Kapellmeister Johannes Kreisler in seinen im Jahr 1810 von E. T. A. Hoffmann notierten „Musikalischen Leiden“, wie es bei einem Salon zu einer eher versehentlichen Aufführung der *Goldberg-Variationen* kommt. Da hat nämlich „ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwei Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bachschen Variationen ausgewittert; der denkt, es sind so Variatiönchen: *nel cor mi non più sento – Ah vous dirai-je, maman* etc. und will haben, ich soll darauf losspielen. Ich weigere mich: da fallen sie alle über mich her. ‚Nun, so hört zu und berstet vor Langeweile‘, denk’ ich und arbeite drauflos. Bei Nro. 3 entfernten sich mehrere Damen, verfolgt von Titusköpfen [damals modische, antikisierende Kurzlockenfrisur]. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual aus bis Nro. 12. Nro. 15 schlug den Zweiwesten-Mann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis Nro. 30 und trank bloß viel Punsch aus.“

Natürlich könnte – was freilich wenig wahrscheinlich ist – die grassierende Saalflucht des illustren Publikums auch seiner übergroßen Sensibilität geschuldet sein: Bereits die Übertragung auf das (einmanualige) Klavier ist eine notgedrungen ver-

einfachende Bearbeitung des Originals, das explizit für das zweimanualige Cembalo komponiert wurde und in mehrerlei Hinsicht mit dessen erweiterten satztechnischen und klangfarblichen Möglichkeiten rechnet. Authentizitätsideale reiben sich also schon an der Klavierfassung, doch mag es gerade eine „Variationenform“ aushalten, dass man ihre Besetzung ... variiert. In unzähligen Bearbeitungen haben die *Goldberg-Variationen* denn auch ihren faszinierenden Zauber über die Jahrhunderte bewahrt und bekräftigt; manche kommen dem Original näher, als es dem Klavier möglich ist, andere beleuchten je unterschiedliche Facetten und erweitern damit unsere Zugänge zu diesem Meisterwerk. Beides könnte der vorliegenden Fassung für Streichtrio gelingen, die u.a. die obwaltende Dreistimmigkeit individualisiert, indem sie die kanonischen und imitativen Schichten aus der Sphäre des Selbstgesprächs, dem das Original naturgemäß verhaftet ist, in die eines wechselseitigen Dialogs dreier subtil profilierter (Klang-)Charaktere überführt: Auftritt „Trio Zimmermann“.

© *Horst A. Scholz 2018*

Frank Peter Zimmermann, Antoine Tamestit und Christian Poltéra sind allesamt renommierte Solisten, seit 2007 aber schließen sie sich erfreulicherweise in jeder Saison füreinander oder zwei kleinen Tourneen zusammen. Als **Trio Zimmermann** treten sie in Musikzentren wie Amsterdam, Berlin, Brüssel, Köln, London, Mailand, München, Paris, Wien und Zürich sowie bei den Festivals in Salzburg und Edinburgh auf. Bei BIS hat das Trio Zimmermann Mozarts Divertimento KV 563 [BIS-1817] sowie Beethovens Streichtrios op. 9 [BIS-1857] und op. 3 & 8 [BIS-2087] eingespielt. Die jüngste Veröffentlichung des Ensembles kombiniert die beiden Streichtrios von Hindemith mit demjenigen von Schönberg [BIS-2207]. Seine Aufnahmen haben ein begeistertes Echo in der internationalen Fachwelt gefunden,

wurden mit Preisen wie dem Diapason d'Or de l'Année, dem *BBC Music Magazine* Award und dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik bedacht und erhielten Höchstwertungen wie *The Strad Recommends (The Strad)*, CD des Monats (*Fono Forum*), Empfohlen (*klassik.com*), Supersonic (*Pizzicato*), Choc (*Classica*), „10“ (*klassik-heute.de*), „ffff“ (*Télérama*) und 10/10 (*ClassicsToday.com*).

**Frank Peter Zimmermann** gilt als einer der führenden Geiger unserer Zeit. Seit seinen Debüts bei den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Daniel Barenboim (1985) und den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel (1983) tritt er weltweit mit allen wichtigen Orchestern auf, u.a. mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, allen Londoner Orchestern und den bedeutenden Orchestern der USA.

Zimmermann ist regelmäßig bei den renommierten Musikfestivals in Salzburg, Edinburgh und Luzern zu Gast. Zu seiner vielbeachteten Diskografie zählen Aufnahmen mit Werken von Schostakowitsch, Hindemith und Brett Dean bei BIS. Frank Peter Zimmermann wurde in Duisburg geboren und erhielt seinen ersten Geigenunterricht im Alter von 5 Jahren von seiner Mutter. Seine Lehrer waren Valery Gradow, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Frank Peter Zimmermann spielt die Stradivari „Lady Inchiquin“ (1711), die ihm freundlicherweise von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, „Kunst im Landesbesitz“, zur Verfügung gestellt wird.

**Antoine Tamestit**, geboren in Paris, studierte bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann. Der Gewinner etlicher renommierter Preise – u.a. des 1. Preises beim Musikwettbewerb der ARD in München – ist einer der gefragtesten Bratschisten der Gegenwart.

In jüngerer Zeit hat Tamestit mit dem London Symphony Orchestra, den Wiener Philharmonikern und dem Orchestre de Paris konzertiert und dabei u.a. mit Sir John



Eliot Gardiner, Valery Gergiev und Daniel Harding zusammengearbeitet. Er ist einer der Künstlerischen Leiter des Viola Space Festivals in Japan, wo er sich insbesondere der Weiterentwicklung des Viola-Repertoires und einer Vielzahl von Bildungsprogrammen widmet.

Er spielt auf einer Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm von der Stiftung Habisreutinger überlassen wird.

*www.antoinetamestit.com*

Als Solist konzertiert **Christian Poltéra** weltweit mit hervorragenden Orchestern unter Dirigenten wie Riccardo Chailly, Bernard Haitink und Sir John Eliot Gardiner. Daneben widmet er sich der Kammermusik, sei es im Trio Zimmermann, sei es mit Musikern wie Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Kathy Stott, Martin Fröst, dem Auryn Quartett und dem Zehetmair Quartett.

Christian Poltéra studierte bei Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff; 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als BBC New Generation Artist ausgewählt. Seine international gefeierte Diskografie spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider, zu dem die Konzerte von Dvořák, Dutilleux, Martinů und Schostakowitsch ebenso gehören wie Kammermusik. Christian Poltéra spielt das berühmte „Mara“-Cello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711.

*www.christianpoltera.com*

**E**n tant que trio à cordes, nous avons d'abord appris à connaître les *Variations Goldberg* de Johann Sebastian Bach à travers l'édition de Dmitri Sitkovetsky qui offre aux instrumentistes à cordes un accès à ce chef-d'œuvre de la musique pour clavier. Mais dès que nous sommes entrés dans le monde infini des *Variations Goldberg*, nous avons été captivés par la partition originale et ses innombrables beautés et détails. Nous avons donc décidé de proposer une version en trio à cordes qui n'est – dans la mesure du possible – ni un arrangement ni une transcription, mais essentiellement un dévoilement de la partition de Bach.

*Trio Zimmermann*

## **Études et récréation de l'esprit**

L'insomnie a parfois du bon, du moins si l'on en croit le récit (sujet à caution) de Johann Nikolaus Forkel, le premier biographe de Bach. Si le comte Hermann Carl von Keyserling, l'ambassadeur de Russie à Dresde, n'avait pas souffert d'une telle affliction, il n'aurait pas demandé à Johann Sebastian Bach de composer pour son claveciniste (et par ailleurs jeune élève de Bach), Johann Gottlieb Goldberg des pièces « d'un caractère si doux et si vif qu'il pourrait être un peu réconforté par elles dans ses nuits blanches ». Le comte devint ainsi l'initiateur d'un des cycles de variation les plus importants de l'histoire de la musique. Avec celui-ci, Bach éleva l'art de la variation au plus haut alors que jusqu'alors, il était considéré comme simplement banal. De plus, l'« Aria avec quelques variations pour clavecin à deux claviers » que Bach lui fournit (et qui sera publié en 1741) semble avoir admirablement rempli sa fonction : Bach fut récompensé par une coupe en or remplie de cent louis d'or, la rétribution la plus princière qu'il n'ait jamais reçue. (Après tout, Bach a rendu les noms de Keyserlingk et Goldberg immortels...)

À partir d'une mélodie simple, probablement composée par Bach lui-même, les

*Variations Goldberg* déploient un compendium inégalé de fantaisie créatrice. Celle-ci ne se concentre pas sur la ligne mélodique de l'aria mais plutôt sur le motif exprimé par la ligne de basse avec son intervalle de quarte descendante. Cette ligne de basse est le point de départ d'une trentaine de variations habilement conçues qui rayonneront dans les *Variations Diabelli* de Ludwig van Beethoven et les variations de Johannes Brahms (qui interprétera les *Variations Goldberg* en concert). L'interaction entre la «récréation des esprits» (ainsi qu'on peut le lire sur la page-titre de la première édition) et l'apprentissage, l'éblouissante richesse de l'expression, la virtuosité époustouflante et la stupéfiante maîtrise polyphonique (chaque troisième variation est un canon, parfois en inversion; la voix en imitation entre progressivement de l'unisson jusqu'à l'intervalle de neuvième) n'est sans doute nulle part exprimée avec autant de brillance et de légèreté qu'ici.

Ce faisant, Bach se sert d'un certain nombre de figures issues de la typologie expressive et de formes caractéristiques de son époque. Il recourt à des danses stylisées comme la sarabande de l'aria ou la gigue (n° 7) avec son rythme pointillé caractéristique; il entoure son thème de basse de petits motifs tourbillonnants (n°s 5 et 26) qui se concentrent davantage dans les variations basées sur des trilles (n°s 14 et 28) – l'une pressant fortement, l'autre scintillant capricieusement. Il fait débiter la seconde partie par une pétillante ouverture française (n° 16), se lance avec autant d'aisance dans une fughetto à quatre voix (n° 10) que dans un aria intime (n° 13) et endigue le flot des variations pleines d'assurances dans le mode majeur avec trois variations très expressives dans le mode mineur (n°s 15, 21 et 25) dont la dernière est l'une des plus novatrices et des plus impénétrables de l'histoire du genre. Dans la dernière variation (et comme il allait le faire à nouveau l'année suivante dans sa «Cantate des paysans» BWV 212), Bach fait allusion à deux chants folkloriques joyeux et grivois («Ich bin so lang nicht bei dir gewest» [Il y a si longtemps que je ne suis plus auprès de toi] et «Kraut und Rüben haben mich vertrieben» [Choux

et raves m'ont fait fuir]) – tous deux faisant peut-être une allusion amusée à la longue absence du thème de l'aria – pour ensuite étonnamment soumettre ce quodlibet à l'autorité sereine de la quarte descendante. Et ce n'est pas sans raison que le cycle se termine comme il avait commencé : avec l'aria, la base de tout ce qui s'en suivra. Notons également que les *Variations Goldberg* sont divisées en deux fois seize parties et que l'aria comprend aussi deux fois seize mesures.

Les *Variations Goldberg* sont parmi les rares œuvres imprimées du vivant de Bach et témoignent ainsi de la grandeur de leur auteur alors que tant d'autres sommeillaient dans les archives. Les générations futures les prirent même comme monument contre les tendances par trop frivoles de leur propre époque. Ainsi, le maître de chapelle (fictif) Johannes Kreisler, désespéré de son environnement superficiel, évoque avec une joie féroce dans *Les souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*, écrit par E. T. A. Hoffmann en 1810, une exécution non planifiée des *Variations Goldberg* dans un salon. «Un diable, sous la forme d'un élégant avec deux gilets, a découvert sous mon chapeau dans l'antichambre, mon cahier des variations de Bach ; il pense que ce sont de petites variations sur *Nel cor piu non mi sento* ou *Ah vous dirai je maman*, etc., et il veut absolument que je me mette à les jouer. Je balance ; ils tombent tous à la fois sur moi. Allons, me dis je, écoutez donc et mourez d'ennui ! et je commence. A la troisième variation, plusieurs dames s'éloignent, suivies de plusieurs jeunes gens. Les demoiselles Roederlin tinrent bon jusqu'au n° 12, parce que c'était leur maître qui jouait. Au n° 15, l'homme aux deux gilets battit en retraite. Le baron resta jusqu'au n° 30, par excès de politesse, et s'amusa à boire le punch.» (Traduction de François-Adolphe Loève-Weimars).

Bien sûr, la fuite effrénée de l'illustre public hors de la salle pourrait aussi être due à son extrême sensibilité – ce qui est évidemment peu probable : le passage au piano (à un seul clavier) est déjà une simplification de l'original composé explicitement

ment pour le clavecin à deux claviers dont les possibilités techniques et sonores étendues avaient été prises en compte. Les idéaux d'authenticité sont donc déjà affectés dans la version pour piano mais il se pourrait que la « forme variation » tienne justement le coup quand on... varie son instrumentation. Malgré ses innombrables adaptations, les *Variations Goldberg* ont conservé et confirmé leur fascination à travers les siècles. Certaines de celles-ci sont plus proche de l'original que celle pour piano alors que d'autres illuminent différentes facettes et multiplient ainsi nos approches de ce chef-d'œuvre. La version pour trio à cordes présentée ici pourrait réussir sur les deux plans entre autres par le biais d'une individualisation des trois voix qui fait passer les strates canoniques et imitatives de la sphère du dialogue personnel de la version originale à un dialogue mutuel entre trois personnages au profil distinct comme chez le Trio Zimmermann.

© *Horst A. Scholz*

Frank Peter Zimmermann, Antoine Tamestit et Christian Poltéra mènent chacun de brillantes carrières mais ils se retrouvent également avec plaisir depuis 2007 et entreprennent une ou deux tournées par saison. Ils se produisent sous le nom de **Trio Zimmermann** dans des centres musicaux tels Amsterdam, Berlin, Bruxelles, Cologne, Londres, Milan, Munich, Paris, Vienne et Zurich ainsi que dans le cadre de festivals comme ceux de Salzbourg et d'Édimbourg. Chez BIS, le Trio Zimmermann a enregistré le Divertimento K. 563 de Mozart [BIS-1817] ainsi que les Trios op. 9 [BIS-1857] et op. 3 et 8 [BIS-2087] de Beethoven. Le dernier enregistrement réunit les deux trios à cordes de Hindemith et celui de Schönberg [BIS-2207]. Ces enregistrements ont été salués par la critique un peu partout à travers le monde et ont remporté des récompenses telles le Diapason d'Or de l'Année, le *BBC Music Magazine Award* et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ainsi que des distinc-

tions comme «The Strad Recommends» (*The Strad*), «CD des Monats» (*Fono Forum*), «Empfohlen» (*klassik.com*), Supersonic (*Pizzicato*), Choc (*Classica*), «10» (*klassik-heute.de*), «ffff» (*Télérama*) et 10/10 (*ClassicsToday.com*).

**Frank Peter Zimmermann** est considéré comme l'un des meilleurs violonistes de notre époque. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Lorin Maazel en 1983 et, deux ans plus tard, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Daniel Barenboïm. Il collabore avec les meilleurs orchestres à travers le monde incluant celui du Concertgebouw d'Amsterdam, tous les orchestres de Londres et les orchestres américains importants. Zimmermann se produit régulièrement dans des festivals aussi prestigieux que ceux de Salzbourg, d'Édimbourg et de Lucerne et son importante discographie comprend des enregistrements chez BIS consacrés aux œuvres de Chostakovitch, Hindemith et Brett Dean. Né à Duisbourg en Allemagne, il a commencé l'étude du violon à l'âge de cinq ans avec sa mère. On compte, parmi ses professeurs, Valery Gradov, Saschko Gawrilov et Herman Krebbers. Frank Peter Zimmermann joue sur le Stradivarius Antonio de 1711 «Lady Inchiquin», généreusement prêté par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, «Kunst im Landesbesitz».

Né à Paris, **Antoine Tamestit** a étudié auprès de Jean Sulem, Jesse Levine et Tabea Zimmermann. Le récipiendaire de prix prestigieux incluant le premier prix au Concours ARD de Munich, est aujourd'hui l'un des altistes les plus recherchés. Au cours des dernières saisons, Tamestit s'est produit en tant soliste avec l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre philharmonique de Vienne ainsi que l'Orchestre de Paris avec des chefs tels que John Eliot Gardiner, Valery Gergiev et Daniel Harding. Il est codirecteur artistique du Viola Space Festival au Japon qui se concentre sur le développement du répertoire de l'alto et d'un large éventail de

programmes d'activités éducatives. Il joue sur un alto Stradivarius de 1672 prêté par la Fondation Habisreutinger.

*www.antoinetamestit.com*

**Christian Poltéra** s'est produit en tant que soliste avec les meilleurs orchestres à travers le monde avec des chefs tels Riccardo Chailly, Bernard Haitink et John Eliot Gardiner. Il se consacre également à la musique de chambre au sein du Trio Zimmermann ainsi qu'avec des musiciens tels Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Kathryn Stott et Martin Fröst ainsi qu'avec les quatuors Aurny et Zehetmair.

Poltéra a étudié auprès de Nancy Chumachenco, Boris Pergamenchtchikov et Heinrich Schiff. Il a remporté en 2004 le Borletti-Buitoni Award et a été choisi en tant que BBC New Generation Artist. Sa discographie qui a été saluée à travers le monde, reflète l'étendue de son répertoire et inclut les concerts de Dvořák, Dutilleux, Martinů et Chostakovitch ainsi que de la musique de chambre. Christian Poltéra joue sur le célèbre «Mara», un violoncelle construit par Stradivarius en 1711.

*www.christianpoltera.com*



ALSO AVAILABLE FROM THE TRIO ZIMMERMANN ON BIS:



LUDWIG VAN BEETHOVEN  
THE THREE STRING TRIOS, Op. 9

BIS-1857 SACD

Diapason d'Or de l'Année 2012  
Chamber Award *BBC Music Magazine Awards 2013*  
Preis der Deutschen Schallplattenkritik (Bestenliste 1/2012)  
10/10/10 *klassik-heute.de*  
Choc de Classica  
Supersonic *Pizzicato*  
Opus d'Or *OpusHD.net*

'The playing is dazzling, combining warmth and clarity.' *BBC Music Magazine*  
« Zimmermann, Tamestit et Poltéra surclassent tous leurs collègues... » *Diapason*  
„Ein phänomenales Ereignis ...“ *klassik-heute.de*

'These musicians... do Beethoven proud throughout this exceptionally  
fine disc, enhanced by BIS's clean SACD sound.' *Gramophone*

'Everything is there: the rhythmic spring, the little felicitous touches on the turns, the clarity  
in the interplay of voices. In addition, BIS's hybrid SACD sound is simply splendid...' *Fanfare*

---

and

BEETHOVEN: STRING TRIOS, Op. 3 & Op. 8 BIS-2087 SACD

MOZART: DIVERTIMENTO IN E FLAT MAJOR, K 563 BIS-1817 SACD

HINDEMITH AND SCHOENBERG: THE STRING TRIOS BIS-2207 SACD

---

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

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

**Recording:** August/September 2017 and June 2018 at St.-Osdag-Kirche, Neustadt-Mandelsloh, Germany  
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

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

**Post-production:** Editing and mixing: Hans Kipfer

**Executive producer:** Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2018  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover design: Antoine Tamestit and David Kornfeld  
Front cover photography: © Hans Kipfer. Top to bottom: violin 'Lady Inchiquin' (1711), viola 'Mahler' (1672), cello 'Mara' (1711), all by Antonio Stradivarius  
Artist photos: © Harald Hoffmann/hänssler CLASSIC (Frank Peter Zimmermann); © Nikolaj Lund (Christian Poltéra); © Harmonia Mundi 2019 / Julien Mignot (Antoine Tamestit)  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

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

BIS-2347 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

Trio Zimmermann performing the *Goldberg Variations* at the Tonhalle Düsseldorf in April 2017.  
Photo: © Tonhalle Düsseldorf / Susanne Diesner



BIS-2347



DIVERTIMENTO K 563

# MOZART

FRANK PETER ZIMMERMANN ANTOINE TAMESTIT CHRISTIAN POLTÉRA



MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

DIVERTIMENTO IN E FLAT MAJOR, K 563 (1788) 47'40  
for violin, viola and cello

- |   |                                  |       |
|---|----------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i>                | 12'15 |
| 2 | II. <i>Adagio</i>                | 11'10 |
| 3 | III. Menuetto. <i>Allegretto</i> | 5'18  |
| 4 | IV. <i>Andante</i>               | 7'00  |
| 5 | V. Menuetto. <i>Allegretto</i>   | 5'11  |
| 6 | VI. <i>Allegro</i>               | 6'14  |

SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

- |   |   |
|---|---|
| 7 | STRING TRIO IN B FLAT MAJOR, D 471 (1816) 10'56<br><i>Allegro</i> |
|---|---|

TT: 59'25

TRIO ZIMMERMANN

FRANK PETER ZIMMERMANN *violin*

ANTOINE TAMESTIT *viola*

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

‘**D**ivertimento or Divertissement, a genre of small pieces, comprising various straightforward movements, for one or more instruments, one to a part. The movements are neither polyphonic nor as extensively worked-out as, for instance, those in sonatas proper. In general they have no specific character but are purely tone paintings which, lacking any deeper artistic significance, serve – apart from delighting the ear – at best, just for practising.’ (*Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, 1835)

For a long time the world of music has taken Mozart to task for giving his *String Trio in E flat major*, K 563 – a large-scale work in every respect – the title ‘Divertimento’. In doing so he alluded not only to a specific Viennese genre tradition but also, clearly, to a sphere that many ‘disciples of the art’ would all too readily have liked consign to the dustbin: that of pleasure, of ‘delighting the ear’. Mozart himself found it difficult to regard art and pleasure as natural adversaries (the fastidious observance of the such boundaries was reserved for people of a more diffident disposition). Evidently, however, he was concerned with more than mere entertainment in his ‘Divertimento à 1 Violino, 1 Viola, e Violoncello; di sei Pezzi’ (as he called it in his hand-written catalogue of works), just as *Don Giovanni* is a ‘dramma giocoso’ that blithely leaves the relevant customs of that genre far behind. At any rate, in Mozart’s divertimentos pleasure plays a central role – but it is the pleasure *in art*, not at its expense.

Among them, K 563 undeniably occupies a special place. It is no coincidence that it was written in 1788, the year of Mozart’s last three symphonies. We do not know of any specific commission or reason for its composition (according to modern research, it was not written for his friend and fellow Freemason Johann Michael Puchberg, as had previously been assumed). As Mozart’s biographer Hermann Abert remarks, it is ‘not only one of his most mature

chamber works, but also represents an unsurpassed high point in its genre'. Indeed, Mozart himself did not surpass it: a *Trio in G major*, begun in not earlier than 1789, breaks off for unknown reasons after the first bars of the development, and the *Four Preludes for String Trio* to fugues by Johann Sebastian and Wilhelm Friedemann Bach, K 404a (1782), were written for a wholly different purpose. Consciously flouting convention, art and pleasure are here combined at the most exalted level, and that in a manner which – *pace* the encyclopedia article quoted above – is clearly both 'polyphonic' and 'extensive'. In the process, a young genre reaches its zenith: the string trio. Its roots can be traced back mainly to the baroque trio sonata; it was nurtured by Joseph Haydn and Luigi Boccherini, but in general it was overshadowed by the string quartet with its 'full' four-part writing. Mozart now wrote a string trio that comes across not as an atrophied string quartet but rather as a distillation of such a work. This dialogue of equals is never merely padded out, and nor are there empty passages; the three instruments are constantly in the spotlight, but nonetheless they form an uncommonly multi-faceted, versatile and yet stable network.

The six-movement structure is in the divertimento tradition: two fast outer movements surround two slow movements and two dances. Very unusually in such a context, the movements are linked cyclically by the use of similar thematic material (descending and ascending triad motifs). A broad, descending gesture in E flat major begins the wide-ranging main theme of the first movement (*Allegro*), and also forms the basis of the development section, the 'uncanny seriousness' of which (to quote Alfred Einstein) is unfamiliar in a traditional divertimento. Contrapuntally condensed, it modulates in a surprising way to arrive at the recapitulation. The A flat major *Adagio* starts with the inversion of the motif; it is a sonata-form movement in which the harmonic richness and tender, sumptuous sonorosity (with striking double stopping) reveal views of



a Schubertian landscape. In the following *Allegretto* – the first of two minuets – this divertimento, which had been at risk of seeming somewhat uncertain of its own identity, emphatically reaches home soil. With dance-like nonchalance it defies obstinately awkward accents, and its bright trio also has a vibrant forward impulse.

The following *Andante*, in B flat major, is a set of variations not only on the opening material but also on the relationship between the three instruments. The folk-like main theme is initially presented in homophonic simplicity, but it soon becomes more free-flowing in two ornamental variations that in turn contain skilful internal variations – in the process employing the traditional upper part-oriented texture (violin and accompaniment). The wonderful *minore* variation swaddles the musical action in a strict web of counterpoint before giving way to wild activity, in the middle of which the viola intones the thematic outline as a stoic *cantus firmus* – a ‘repentant pilgrim’s song with flying colours’ (Abert). The second minuet (*Allegretto*), which begins with stylized horn-like sonorities, has two trios: the first is in the manner of a *Ländler*, the second an animated violin serenade. As an effective conclusion there is a sonata rondo (*Allegro*), in which a charmingly weightless main theme, again characterized by triad motifs (and, incidentally, anticipating the song *Mailed*, K 596 [1791]) is contrasted with a striking rhythmic idea. The tension between these two elements allows the sparks to fly in an irresistible manner. It was with good cause that Alfred Einstein regarded this work as ‘the most perfect and the finest that has ever manifested itself in this world’. Mozart’s string trio, and indeed his string quintets, prove that a perfect ‘string family’ does not have to have four members...

The idea of a composition without a ‘safety net’ – and without a second violin – influenced several composers, among them the young Beethoven, whose *String Trio in E flat major*, Op. 3 (1792), shares not only its key but also

its six-movement structure with Mozart's piece, and who subsequently wrote a *Serenade for String Trio*, Op. 8 (1796–98) and three more string trios as his Op. 9 before the string quartet assumed its position as the foremost genre in his chamber music (his Op. 18 quartets date from 1798). In the case of Franz Schubert, too, the close proximity of trio and quartet was discernible at an early stage. A work that was begun in 1814 as a string trio was promptly expanded to form a string quartet (in B flat major, D 112), whilst a *Trio in B flat major*, started in 1816, breaks off after 39 bars of the second movement. Not until 1817 did Schubert make his only complete contribution to the genre, the *String Trio in B flat major*, D 581 (musically unrelated to the unfinished work in the same key).

The *Allegro*, D 471, is the first movement of the trio in B flat major that was abandoned in 1816. Here the nineteen-year-old composer is still at the stage when he tried to conform to tradition, although characteristic features of his mature style are already making their presence felt. In the relatively conventional structure, for example, the reiterated melodic arches grab our attention, whilst the versatile writing techniques range from emphatically homophonic passages to imitative interplay (the *dolce* subsidiary theme). The overlapping of the exposition and development by means of a motif introduced at the end of the exposition is almost programmatic. The development shows no interest in dissecting the main themes, but rather a concern with revealing the skilfully crafted relationship between the transition themes, so that the recapitulation can commence in the manner of a new beginning, its material unspent.

© *Horst A. Scholz 2010*

### **Trio Zimmermann**

In 2007 the violinist Frank Peter Zimmermann was finally able to realize his long-cherished dream to establish a string trio, the Trio Zimmermann, together with the viola player Antoine Tamestit and the cellist Christian Poltéra. All three musicians have their own distinguished solo careers, but they happily meet for one or two short touring periods per season. The trio performs in such cities as Amsterdam, Berlin, Brussels, Cologne, London, Lyon, Milan, Munich, Paris and Vienna, as well as during the festivals in Salzburg and Edinburgh.

### **Frank Peter Zimmermann**

Since finishing his studies with Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers, Frank Peter Zimmermann has performed with all the world's major orchestras, collaborating on these occasions with the world's most renowned conductors. His many concert engagements take him to all major concert venues and international music festivals in Europe, the United States, the Far East, Australia and South America. Frank Peter Zimmermann plays a Stradivarius from 1711, which once belonged to Fritz Kreisler, and which is kindly sponsored by the WestLB AG.

### **Antoine Tamestit**

Antoine Tamestit studied with Jean Sulem, Jesse Levine, the Tokyo String Quartet and with Tabea Zimmermann. He has won first prizes at the Maurice Vieux Competition (2000), the William Primrose Competition (2001), the Young Concert Artists International Auditions and the 53rd ARD Munich International Music Competition, and is a laureate of the Borletti-Buitoni Trust Award 2006 and the Crédit Suisse Young Artist Award in 2008. Tamestit gives concerts with many prestigious orchestras and is a dedicated chamber musician appear-

ing with many major artists and ensembles. Antoine Tamestit is professor at the Cologne Musikhochschule, and plays on a viola made by Stradivarius in 1672, lent by the Habisreutinger Foundation.

### **Christian Poltéra**

Christian Poltéra was a pupil of Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow and Heinrich Schiff. Between 2004 and 2006 he was a member of the prestigious New Generation Artists' scheme of BBC Radio 3 in London and in 2004 received the Borletti-Buitoni Award. As a soloist he gives concerts with numerous renowned orchestras and conductors. He is also a passionate chamber musician, working with many distinguished fellow artists, and is a frequent guest at various illustrious festivals. Christian Poltéra's internationally acclaimed discography includes four previous releases on BIS and reflects his wide range of concerto and chamber music repertoire. He plays on a cello by Andreas Guarneri from 1675.

„**D**ivertimento oder Divertissement, eine Gattung kleiner, aus verschiedenen leicht gearbeiteten Sätzen bestehender, Tonstücke für ein oder mehrere Instrumente mit einfacher Besetzung. Jene Sätze sind darin weder polyphonisch, noch so weitläufig gearbeitet, wie z.B. die eigentlichen Sonaten. Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloße Tongemälde, die, alles ächten Kunstausdrucks entbehrend, neben der Ergötzung des Ohrs höchstens nur noch die rein practische Uebung zum Zwecke haben.“ (*Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, 1835)

Lange hat die Musikwelt mit Mozart gehadert, weil er seinem in jeder Hinsicht großen *Streichtrio Es-Dur* KV 563 den Titel „Divertimento“ gab – und damit neben einer speziellen Wiener Gattungstradition auch deutlich jene Sphäre andeutete, die manche Kunstjünger allzu gern überwunden gesehen hätten: die des Vergnügens, der „Ergötzung des Ohrs“. Mozart selber hätte wohl Probleme damit gehabt, Kunst und Vergnügen als natürliche Feinde zu begreifen (die peinliche Beachtung entsprechender Grenzziehungen war zaghafteren Gemüthern vorbehalten), offenkundig aber war es ihm in seinem „Divertimento à 1 Violino, 1 Viola, e Violoncello; di sei Pezzi“ (so der Eintrag im eigenhändigen Werkverzeichnis) um mehr zu tun als um „bloße“ Unterhaltung; auch der *Don Giovanni* ist ja ein „Dramma giocoso“, das die einschlägigen Gattungsgepflogenheiten unbekümmert hinter sich lässt. Gleichwohl spielt in Mozarts Divertimenti das Vergnügen eine zentrale Rolle – das Vergnügen freilich *an*, nicht *auf* Kosten der Kunst.

Das *Divertimento* KV 563 nimmt dabei unbestritten eine Sonderstellung ein; kein Zufall, dass es 1788, im Jahr der drei letzten Symphonien, entstand – ohne überlieferten Auftrag oder Anlass (heutigem Forschungsstand zufolge wurde es nicht, wie bislang angenommen, für seinen Freund und Logenbruder Johann

Michael Puchberg komponiert). Es gehört, so der Mozart-Biograph Hermann Abert, „nicht allein zu seinen reifsten Kammermusikwerken, sondern es stellt auch innerhalb seiner Gattung einen nicht überbotenen Höhepunkt dar“. (Mozart selber hat es nicht überboten: Ein 1789 oder später begonnenes *Trio in G-Dur* wurde nach den ersten Takten der Durchführung aus unbekanntem Grund abgebrochen, und die wohl 1782 entstandenen vier *Präludien für Streichtrio* KV 404a zu Fugen Johann Sebastian Bachs und Wilhelm Friedemann Bachs hatten einen anderen Zweck). Im bewussten Spiel mit den Konventionen verbinden sich hier auf höchstem Niveau – und anders als es der eingangs zitierte Lexikonartikel will, durchaus „polyphonisch“ und „weitläufig“ – Kunst und Vergnügen; ineins damit erreicht eine junge Gattung ihren Höhepunkt: das Streichtrio. Seine Wurzeln reichen vor allem zurück in die barocke Triosonate, Joseph Haydn und Luigi Boccherini pflegten es, meist aber stand es im Schatten des Streichquartetts mit seinem „vollen“, vierstimmigen Satz. Mozart nun komponierte ein Streichtrio, das nicht die Schwundstufe eines Streichquartetts darstellte, sondern gleichsam dessen Destillat. Der Dialog gleichberechtigter Individuen kennt weder Füllsel noch Leerstellen; um den Preis permanenter Exponiertheit bilden die drei Stimmen ein ungemein facettenreiches, wandelbares und doch stabiles Netzwerk.

Die sechssätzige Anlage steht in der Tradition des Divertimentos: Zwei schnelle Rahmensätze umgeben zwei langsame und zwei Tanzsätze; durch analoges Themenmaterial (ab- bzw. aufsteigende Dreiklangsmotivik) werden die Sätze – was in diesem Kontext allerdings absolut unüblich ist – zyklisch miteinander verbunden. Eine breite, absteigende Es-Dur-Geste eröffnet das vielgestaltige Hauptthema des ersten Satzes (*Allegro*), und sie steht auch im Zentrum der Durchführung, deren „unheimlicher Ernst“ (Alfred Einstein) dem traditionellen Divertimento unvertraut ist. Kontrapunktisch verdichtet, moduliert sie

auf überraschende Weise zur Reprise. Das As-Dur-*Adagio* beginnt mit der Umkehrung des Dreiklangmotivs einen Sonatenhauptsatz, dessen harmonischer Reichtum und zarte, schwelgerische Klanglichkeit (Doppelgriffe!) Ausblicke in schubertsche Gefilde eröffnen. Das ob seiner neuen Identität etwaig verunsicherte Divertimento betritt im ersten Menuett (*Allegretto*) nachhaltig „Heimatboden“: Mit tänzerischer Ausgelassenheit trotz es widerborstigen Taktakzenten, und auch sein lichtetes Trio vibriert vor Bewegungsdrang.

Mit dem *Andante* in B-Dur folgt ein Variationensatz, der sein Ausgangsmaterial, zugleich aber das Verhältnis der drei Stimmen selber thematisiert. Das volkstümlich anmutende Hauptthema wird zunächst in homophoner Schlichtheit vorgestellt, verflüssigt sich aber alsbald zu zwei ornamentalen Variationen, die ihrerseits kunstvolle Binnenvariationen entwickeln und dabei unter anderem auch den althergebrachten Oberstimmensatz (Violine plus Begleitung) zitieren. Die wunderbare Minore-Variation bündelt das Geschehen im strengen Geflecht des Kontrapunkts, um dann einem wilden Treiben zu weichen, in dessen Mitte die Bratsche das Themengerüst als stoischen Cantus firmus intoniert – ein „bußfertiger Wallfahrgesang mit wehenden Fahnen“ (Abert). Das zweite Menuett (*Allegretto*), das im stilisierten Hörnerklang anhebt, wartet mit zwei Trios auf: das erste ein Ländler, das zweite ein beschwingtes Geigenständchen. Als gewichtiger „Kehraus“ folgt ein Sonatenrondo (*Allegro*), das einem bezaubernd schwerelosen und wiederum dreiklangsmotivisch geprägten Hauptthema (das zudem auf das 1791 komponierte *Mailed* KV 596 vorausweist) ein markantes rhythmisches Motiv gegenüberstellt, um aus diesem Spannungsverhältnis unwiderstehlich Funken zu schlagen. Aus gutem Grund galt dieses Trio Alfred Einstein als „das vollendetste, feinste, das je in dieser Welt hörbar geworden ist“ – eine perfekte Streicherfamilie, das belegen Mozarts Streichtrio ebenso wie seine Streichquintette, muss nicht immer vierköpfig sein ...

Die Idee einer Komposition ohne Netz und doppelte Violine hatte Einfluss nicht nur auf den jungen Ludwig van Beethoven, der seinem sechssätzigen (!) *Streichtrio Es-Dur* (!) op. 3 (1792) die *Serenade für Streichtrio* op. 8 (1796/97) und die drei Streichtrios op. 9 (1796/98) folgen ließ, bis er im Streichquartett sein kammermusikalisches Leitmedium entdeckte (Quartette op. 18, 1798). Auch bei Franz Schubert ist die osmotische Nähe von Trio und Quartett schon früh zu beobachten: Ein 1814 als Streichtrio begonnenes Werk erweiterte er kurzerhand zu einem Streichquartett (B-Dur D 112), während er ein 1816 angefangenes *Trio B-Dur* nach dem 39. Takt des zweiten Satzes endgültig abbrach; erst 1817 entstand mit dem hiervon unabhängigen *Streichtrio B-Dur* D 581 sein einziger vollständiger Gattungsbeitrag.

Der *Streichtriosatz B-Dur* D 471 – der erste Satz des 1816 verworfenen Trios – zeigt den 19-jährigen Komponisten in der Phase der Traditionsaneignung, obgleich sich bereits Charakteristika des Reifestils andeuten. In der relativ konventionellen Faktur etwa lassen die ausschwingenden Melodiebögen aufhorchen, während eine vielseitig gehandhabte Satztechnik von betont homophonen Passagen bis zu imitatorischem Wechselspiel (*dolce*-Seitentema) reicht. Geradezu programmatisch ist die Verschränkung von Exposition und Durchführung durch ein erst am Ende der Exposition eingeführtes Motiv: Keineswegs ist die Durchführung daran interessiert, die erklungenen Hauptthemen zu sezieren, vielmehr richtet sie ihr Augenmerk darauf, die geschickt lancierte Verwandtschaft der Überleitungsthemen aufzudecken, so dass die Reprise wie ein unverbraucher Neuanfang anheben kann.

© *Horst A. Scholz* 2010



## **Trio Zimmermann**

2007 konnte Frank Peter Zimmermann endlich einen lang gehegten Traum verwirklichen: Mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra gründete er ein Streichtrio – das Trio Zimmermann. Alle drei Musiker sind renommierte Solisten, kommen aber mit großer Freude in jeder Saison zu ein oder zwei kleinen Tourneen zusammen, um u.a. in Amsterdam, Berlin, Brüssel, Köln, London, Lyon, Mailand, München, Paris und Wien sowie bei den Festivals in Salzburg und Edinburgh aufzutreten.

## **Frank Peter Zimmermann**

Seit seinem Unterricht bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers musiziert Frank Peter Zimmermann mit allen wichtigen Orchestern der Welt und arbeitet dabei mit den führenden Dirigenten zusammen. Seine zahlreichen Konzertverpflichtungen führen ihn in alle wichtigen Konzertsäle und zu den großen internationalen Musikfestivals in Europa, den USA, Asien, Australien und Südamerika. Frank Peter Zimmermann spielt eine Stradivari aus dem Jahr 1711, die sich vormals im Besitz von Fritz Kreisler befand. Das Instrument wird ihm freundlicherweise von der WestLB AG zur Verfügung gestellt.

## **Antoine Tamestit**

Antoine hat bei Jean Sulem, Jesse Levine, Tabea Zimmermann und dem Tokyo String Quartet studiert. Er gewann 1. Preise beim Maurice Vieux Concours (2000), der William Primrose Competition (2001), den Young Concerts Artists International Auditions und beim 53. Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München; außerdem hat er den Borletti-Buitoni Trust Award (2006) und den Crédit Suisse Young Artist Award (2008) gewonnen. Tamestit tritt mit vielen bedeutenden Orchestern und, als leidenschaftlicher Kammermusiker, mit

vielen angesehenen Künstlern und Ensembles auf. Antoine Tamestit ist Professor an der Kölner Musikhochschule und spielt eine Viola von Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm freundlicherweise von der Stiftung Habisreutinger zur Verfügung gestellt wird.

### **Christian Poltéra**

Christian Poltéra studierte bei Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet; BBC Radio 3 wählte ihn für die Jahre 2004 bis 2006 als New Generation Artist aus. Als Solist tritt er mit zahlreichen führenden Orchestern und Dirigenten auf. Außerdem widmet er sich mit herausragenden Künstlerkollegen intensiv der Kammermusik und ist regelmäßig bei vielen renommierten Festivals zu Gast. Christian Poltéras international gefeierte Diskographie, zu der bislang vier Einspielungen bei BIS gehören, spiegelt sein vielseitiges Konzert- und Kammermusikrepertoire wider. Er spielt ein Cello von Andreas Guarneri aus dem Jahr 1675.

« **D**ivertimento ou divertissement, un genre de petite dimension, fait de divers mouvements simples pour un ou plusieurs instruments sans doublure. Les mouvements ne sont ni polyphoniques ni développés comme dans une sonate. Le divertimento ne possède généralement pas un caractère distinct mais est plutôt un tableau sonore qui ne répond pas à une véritable expression artistique et qui n'a pour fonction, outre le ravissement de l'oreille, que d'être au plus un exercice technique. » (*Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, 1835).

Les mélomanes ont longtemps reproché à Mozart d'avoir donné à son *Trio à cordes en mi bémol majeur*, K. 563, une œuvre importante à tout point de vue, le titre de « Divertimento ». Il faisait ainsi non seulement allusion à la tradition d'un genre musical viennois mais également au domaine que plusieurs esthètes auraient voulu voir disparaître : celui du plaisir, du « ravissement de l'oreille ». Mozart lui-même ne parvenait pas à considérer art et plaisir en tant qu'ennemis naturels (le respect méticuleux des limites des genres incombait à des personnalités moins téméraires). Manifestement, il souhaitait faire davantage avec son « Divertimento à 1 Violino, 1 Viola, et Violoncello ; di sei Pezzi » (tel qu'on peut le lire dans le catalogue de ses œuvres écrit de sa propre main) qu'un simple amusement. Après tout, *Don Giovanni* est un « *dramma giocoso* » qui ne se soucie guère des caractéristiques stylistiques. Le plaisir joue néanmoins un rôle fondamental dans les divertimentos de Mozart mais certes pas au prix de l'art.

Le *Divertimento* K. 563 occupe indiscutablement une place particulière. Qu'il ait été composé en 1788, l'année des trois dernières symphonies, n'est pas le fruit du hasard. Nous ne savons pas si ces symphonies ont été composées à la suite d'une commande ou pour une occasion particulière mais on sait cependant, selon l'état des recherches actuelles, qu'elles ne furent pas composées comme on l'a longtemps cru pour son ami et frère de loge Johann Michael Puchberg.

Le *Divertimento* appartient, pour reprendre le mot du biographe de Mozart, Hermann Abert « non seulement au groupe des meilleurs œuvres de chambre mais constitue également l'un des sommets indépassable du genre ». Mozart lui-même ne le dépassa pas : un *Trio en sol majeur* commencé au plus tôt en 1789 s'interrompt pour des raisons inconnues après les premières mesures du développement et les *quatre Préludes pour trio à cordes*, K. 404a d'après des fugues de Johann Sebastian Bach et de Wilhelm Friedemann Bach (1782) se destinaient à un autre usage. Dans un jeu conscient avec les conventions, l'art et le plaisir se combinent ici au niveau le plus élevé et, au contraire de la définition de l'encyclopédie citée plus haut, la musique cherche à être à la fois « polyphonique » et « développée ». C'est ainsi que ce genre nouveau parvient à son apogée : le trio à cordes. Ses racines puisent avant tout dans la sonate en trio baroque auquel Joseph Haydn et Luigi Boccherini se consacrèrent. Le trio à cordes demeurera cependant le plus souvent dans l'ombre du quatuor à cordes avec ses quatre voix « pleines ». Mozart compose ici un trio à cordes qui n'est pas un quatuor atrophié mais plutôt son distillat. Le dialogue entre trois personnes possédant les mêmes droits ne comprend pas de remplissage ou de passages à vide. Au prix d'une exposition permanente, les trois voix parviennent à un réseau exceptionnellement riche, en permanente transformation bien que stable.

La conception en six mouvements demeure dans la tradition du *divertimento* : deux mouvements rapides encadrent deux mouvements lents et deux mouvements à l'allure dansante. Un matériau thématique commun (des arpèges ascendants ou descendants) réunit les mouvements ce qui, dans un tel contexte, est inhabituel. Un mouvement mélodique large descendant en mi bémol majeur amorce le thème principal complexe du premier mouvement (*Allegro*) et constitue également la base de la section du développement dont le « sérieux troublant » (pour reprendre les mots d'Alfred Einstein) est inhabituel dans un *divertimento*

traditionnel. Condensé au point de vue contrapuntique, cette section module d'une manière surprenante lorsqu'elle parvient à la réexposition. L'*Adagio* en la bémol majeur commence par une inversion du motif. Le mouvement est dans une forme sonate dans laquelle la richesse harmonique et la sonorité tendre et somptueuse (avec son recours frappant aux doubles-cordes) donne l'impression d'un paysage schubertien. À partir de cet endroit, le divertimento qui jusqu'à présent pouvait douter de sa propre identité revient énergiquement à la source avec le premier menuet (*Allegretto*). Avec nonchalance et sur un rythme dansant, le menuet tient tête à des accents obstinément maladroits et son trio brillant fait également entendre une vibrante impulsion vers l'avant.

L'*Andante* en si bémol majeur qui suit est composé d'une série de variations non seulement sur le matériau entendu au début mais également sur les relations entre les trois instruments. Le thème principal à l'allure folklorique est d'abord exposé dans une simple homophonie mais gagne bientôt en liberté dans deux variations ornementales qui, à leur tour, contiennent d'adroites variations internes ayant entre autres recours à la technique traditionnelle de l'écriture pour les parties supérieures (violon et accompagnement). La merveilleuse variation *minore* enrobe l'action musicale dans un réseau contrapuntique strict avant de laisser la place à une animation au milieu de laquelle l'alto entonne la structure thématique d'un *cantus firmus* stoïque, un « chant de croisé avec déploiement de drapeaux » (Abert). Le second menuet (*Allegretto*), qui commence avec des sonorités évoquant le cor, comporte deux trios : le premier est dans la manière d'un laendler, le second, est une sérénade animée pour violon. Un rondo (*Allegro*) de sonate joue le rôle d'une conclusion efficace et oppose un thème principal merveilleusement éthéré caractérisé encore une fois par des motifs fait d'accords majeurs (et qui, de plus, anticipent la mélodie *Mailed*, K. 596 composée en 1791) avec une structure rythmique frappante. Les étincelles qui naissent de cette tension entre les deux

éléments sont irrésistibles. Alfred Einstein avait raison de voir en cette œuvre « la plus parfaite et la meilleure qui se soit jamais manifestée en ce monde. » Le trio à cordes de Mozart ainsi que ses quintettes à cordes prouvent que la « famille à cordes » parfaite ne compte pas obligatoirement que quatre membres...

L'idée d'une composition sans « filet de sûreté » – et sans second violon – influencera plusieurs compositeurs, parmi eux le jeune Beethoven dont le *Trio à cordes en mi bémol majeur*, opus 3 (1792) partage non seulement la tonalité mais également la structure à six mouvements de la pièce de Mozart. Il composera plus tard une *Sérénade pour trio à cordes*, opus 8 (1796–98) et trois autres trios à cordes réunis sous l'opus 9 avant que le quatuor à cordes ne devienne le genre principal de sa production de musique de chambre (ses quatuors opus 18 datent de 1798). Dans le cas de Schubert également, la proximité osmotique du trio et du quatuor était déjà perceptible dès son plus jeune âge. Une œuvre commencée en 1814 sous la forme d'un trio à cordes sera rapidement développée pour arriver à un quatuor à cordes (en si bémol majeur, D 112) alors qu'un *Trio en si bémol majeur* commencé en 1816 s'interrompt après trente-neuf mesures dans le second mouvement. Ce n'est qu'en 1817 que Schubert fera son unique contribution complète au genre avec son *Trio à cordes en si bémol majeur*, D 581 (qui n'est musicalement pas apparenté avec l'œuvre inachevée dans la même tonalité).

Le mouvement du *Trio à cordes en si bémol majeur*, D 471 est le premier mouvement du trio abandonné en 1816. Le compositeur âgé de dix-neuf ans est ici encore à une étape où il essaie de se conformer à la tradition bien que des traits caractéristiques de son style de maturité font déjà sentir leur présence. Dans la structure relativement conventionnelle, les arches mélodiques réitérées par exemple retiennent l'attention alors que des techniques d'écriture versatiles passent de passages homophoniques énergiques à un jeu combiné imitatif (le thème secondaire *dolce*). La juxtaposition de l'exposition et du développement

au moyen de l'introduction d'un motif à la fin de l'exposition est presque grammaticale. Le développement n'a que faire d'une dissection des thèmes principaux mais est davantage préoccupé par la révélation d'une relation habilement établie entre les thèmes transitoires ainsi la réexposition peut commencer à la manière d'un nouveau commencement, avec un nouveau matériau.

© *Horst A. Scholz 2010*

### **Trio Zimmermann**

En 2007, le violoniste Frank Peter Zimmermann put enfin réaliser son vieux rêve de fonder un trio à cordes, le Trio Zimmermann avec l'altiste Antoine Tamestit et le violoncelliste Christian Poltéra. Ces trois musiciens, qui ont chacun leur propre carrière de solistes couronnés de succès, se réunissent cependant pendant une ou deux périodes durant la saison pour réaliser des tournées. Le Trio s'est jusqu'à présent produit dans des villes comme Amsterdam, Berlin, Bruxelles, Cologne, Londres, Lyon, Milan, Munich, Paris et Vienne ainsi que dans le cadre des festivals de Salzbourg et d'Édinbourg.

### **Frank Peter Zimmermann**

Depuis qu'il a terminé ses études auprès de Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers, Frank Peter Zimmermann s'est produit en compagnie des meilleurs orchestres du monde sous la direction des chefs les plus réputés. Ses nombreux concerts l'ont mené dans toutes les salles importantes ainsi qu'aux festivals les plus prestigieux en Europe, aux États-Unis, en Extrême-Orient, en Australie et en Afrique du Sud. Frank Peter Zimmermann joue sur un Stradivarius de 1711 qui appartient à Fritz Kreisler et généreusement mis à sa disposition par la WestLB AG.

## **Antoine Tamestit**

Antoine Tamestit a étudié avec Jean Sulem, Jesse Levine, le Quatuor à cordes Tokyo ainsi qu'avec Tabea Zimmermann. Il a remporté les premier prix au Concours Maurice Vieux (2000), au Concours William Primrose (2001) ainsi que celui du Young Concert Artists International Auditions et celui du 53<sup>ième</sup> Concours international de musique ARD Munich. Il a également remporté le Borletti-Buitoni Trust Award en 2006 ainsi que le Young Artist Award du Crédit Suisse en 2008. Tamestit donne des concerts en compagnie de plusieurs orchestres prestigieux en plus de se consacrer à la musique de chambre en compagnie d'artistes et d'ensembles importants. Tamestit est professeur à la Musikhochschule de Cologne depuis 2007. Il joue sur un alto construit par Stradivarius en 1672 qui lui a été prêté par la Fondation Habisreutinger.

## **Christian Poltéra**

Christian Poltéra a étudié avec Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow et Heinrich Schiff. Entre 2004 et 2006, il a été membre du prestigieux New Generation Artists de la Radio 3 de la BBC à Londres et a également remporté le Borletti-Buitoni Trust Award. Il se produit en tant que soliste avec de nombreux orchestres et chefs réputés. Passionné de musique de chambre, il se produit fréquemment en compagnie de nombreux collègues musiciens renommés et se produit fréquemment dans le cadre de nombreux festivals importants. La discographie saluée à travers le monde de Christian Poltéra comprenait en 2010 quatre enregistrements réalisés chez BIS qui reflètent l'étendue de son répertoire de concerto et de musique de chambre. Il joue sur un violoncelle d'Andreas Guarneri de 1675.



## A GREETING FROM WESTLB AG

On this recording you hear the *Lady Inchiquin*, the famous violin built by Antonio Stradivarius in 1711, and made available to Frank Peter Zimmermann almost three centuries later by the Westdeutsche Landesbank, WestLB.

How did this come about? In 1989, at the age of 24, Zimmermann so impressed the chairman of the board of WestLB with his playing that the latter decided to devote himself to promoting this exceptional talent. At the time Zimmermann was looking for a top violin, and WestLB took up the search along with the renowned violin dealer Charles Beare. An opportunity arose as Nathan Milstein was looking for a violinist to whom he could pass on his instrument. Beare suggested the young Zimmermann, whose playing greatly appealed to Milstein, but unfortunately nothing came of this. Instead the Beare violin shop, which possessed the marvellous Stradivarius *Hilton*, offered that instrument to WestLB. The company agreed, making the violin available to Zimmermann.

A few years later, WestLB again entered into negotiations in order to support Zimmermann's by now flourishing career. The result was another Stradivarius violin, the so-called *ex Dragonetti*, and the company also contributed to the following artistic advance, with the purchase of the *Lady Inchiquin* violin, once played by the great violinist Fritz Kreisler.

As we are constantly reminded, finance, society, and culture are closely interwoven. We therefore consider our undertaking, including the support of this and other recordings, as an important contribution to society. It is our hope that the musicianship of Frank Peter Zimmermann and his trio partners, the magical sound of his Stradivarius and, not least, the music will offer you a splendid listening experience.



## INSTRUMENTARIUM

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

Viola: Antonio Stradivarius, Cremona 1672, 'Mahler'

Cello: Andreas Guarneri, 1675

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

### RECORDING DATA

Recording: July 2009 (Mozart) and July 2010 (Schubert) at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden  
Producer and sound engineer: Hans Kipfer  
Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones  
Post-production: Editing: Christian Starke, Michaela Wiesbeck, Emma Lain  
Mixing: Hans Kipfer  
Executive producer: Robert Suff

### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2010  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Cover photographs: © Mats Bäcker  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40  
[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-SACD-1817 © & ® 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



Frank Peter Zimmermann Christian Poltéra Antoine Tamestit



This disc has been produced with the generous support of Europamusicale and the WestLB



STRING TRIO Op. 3 / SERENADE Op. 8

# BEETHOVEN

FRANK PETER ZIMMERMANN ANTOINE TAMESTIT CHRISTIAN POLTÉRA



SUPER AUDIO CD



## VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

	TRIO IN E FLAT MAJOR for violin, viola and cello, Op. 3	40'27
1	I. <i>Allegro con brio</i>	10'22
2	II. <i>Andante</i>	9'20
3	III. Menuetto. <i>Allegretto</i>	3'19
4	IV. <i>Adagio</i>	7'41
5	V. Menuetto. <i>Moderato</i>	3'17
6	VI. Finale. <i>Allegro</i>	6'05

	SERENADE IN D MAJOR for violin, viola and cello, Op. 8	26'40
7	Marcia. <i>Allegro</i>	2'13
8	<i>Adagio</i>	5'59
9	Menuetto. <i>Allegretto</i>	2'07
10	<i>Adagio</i> – Scherzo. <i>Allegro molto</i> – <i>Adagio</i> – <i>Allegro molto</i> – <i>Adagio</i>	3'51
11	<i>Allegretto alla Polacca</i>	3'18
12	Tema con Variazioni. <i>Andante quasi Allegretto</i> – Var. I–IV – <i>Allegro</i> – <i>Tempo I</i> –	6'39
13	Marcia. <i>Allegro</i>	2'13

TT: 67'55

## TRIO ZIMMERMANN

FRANK PETER ZIMMERMANN *violin*

ANTOINE TAMESTIT *viola*

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

One of the most frequently quoted observations concerning chamber music is Goethe's remark from 1829 about the 'four sensible people' who, in the string quartet medium, deliberate in such a way that the listener feels that he is gaining something from their 'discussion'. The idea that instrumental chamber music represents some sort of conversation did not, however, originate from Goethe; nor is it confined to the string quartet. Much earlier, similar comparisons had been made with reference (for instance) to the string trio. At the end of the eighteenth century, it was not yet apparent that this genre would soon become a victim of progress, and that during almost all of the nineteenth century it would lose ground to the string quartet – in terms of public appreciation as well as its standing among composers.

For a while, however, the string trio was regarded as the final stage in a process of development that had begun with the baroque trio sonata. On the periphery of this process we encounter numerous specialized forms, such as the 'trio brillant' with its soloistic violin part, or – at least in the eighteenth century – a number of works in which the bass is primarily used to provide a harmonic foundation, as it had done in the trio sonata. 'A proper trio', wrote the composer and music theorist Johann Abraham Peter Schulz in 1774 in Johann Georg Sulzer's encyclopaedia *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 'has three principal voices that are played off against each other and, so to speak, hold a conversation in music... Good trios... are, however, rare, and would be even rarer if composers attempted to portray in music a very impassioned discussion between equal or contrasting characters. In addition, more is required than merely to put together attractive melodies for three instruments in a skilful way that is pleasing to the ear. Only someone who combines all elements of his art with a fertile and lively imagination, and is well versed in perceiving every aspect of a character or emotion in terms of music... and portraying it in the

music, would be capable of such an undertaking, and of raising the trio to the highest level of perfection.’

Prophetic words, and moreover words that seem to be tailor-made for the works in this genre by Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven. The latter composed a total of five works for trio, although the first two – the String Trio in E flat major, Op. 3 (1793–94), and the Serenade in D major for string trio, Op. 8 (1796–97) – have always struggled to find recognition. For instance Eduard Hanslick wrote about the Serenade: ‘This appealing music tells us virtually nothing about Beethoven’s spiritual life, which so convincingly runs through his later compositions’, whilst the otherwise commendable Beethoven scholar Wilhelm von Lenz even called it: ‘an unassuming Trio... this little piece may have been composed because itinerant musicians had been asking publishers for a work that met their needs as travellers.’ Others have already found ‘the complete, fully developed Beethoven’ in the work and, *pace* Hanslick, have emphasized that ‘the young master admits us into his soul’ (A.W. Thayer/H. Deiters/H. Riemann). Certainly the Op.3 and Op. 8 Trios do not yet demonstrate the supreme mastery that strikingly distinguishes the Op. 9 triptych of trios (1796–98) [BIS-1857 SACD]. These are works that are in search of a new direction, and as such they prove to be exceptionally fertile examples of the loosely constructed suite form, found in light music of courtly origin and surviving in the form of divertimentos and serenades.

The young Beethoven’s point of reference in the Op. 3 String Trio is Wolfgang Amadeus Mozart’s Divertimento in E flat major, KV 563 [BIS-1817 SACD], to which he alludes both through his choice of a less than obvious key and also in terms of the order of movements (two fast outer movements, two slow ones and two minuets). It is uncertain whether the title ‘Gran Trio’ that adorned the first edition actually came from Beethoven himself – although it is certainly justi-



fied. The assertive opening of the *Allegro con brio*, with its urgent, syncopated note repetitions, begins a first movement that contains many surprises and instances of waywardness, of a kind rather unusual in the realm of light music, and going against the beat in more than one sense of the term. The songful second theme is a sop to more conventional expectations but, even so, syncopations are constantly in play, and subliminally prepare the way for the start of the recapitulation.

Note repetitions are also a prominent feature of the lithe *Andante*: they set the throbbing four-note main motif in motion and characterize what follows as well – even if the music ascends skywards like a lark in the trilling subsidiary theme, and ebbs away in a quiet *pizzicato* pulse at the very end. The main part of the first minuet (*Allegretto*) is bewildering with its series of unconnected intervallic elements that seem unwilling to interact – a manner of writing that, according to the German musicologist Rudolf Stephan, is ‘almost reminiscent of Webern’. The considerably longer trio proves to be much more down-to-earth: with almost dutiful zeal it provides each musician with material, so that the violin is now allowed to come into its own above bustling viola arpeggios, whilst the cello contributes *pizzicato* crotchets (a veritable ‘walking bass’!). The *Adagio* is a dreamy, intimate song; its cantilena inspires each of the three players to his own interpretation. The second minuet (*Moderato*) begins with enthusiastic *joie de vivre*, and then switches to a distinctive *minore* trio. Above drone notes, the violin rises to dizzy heights, although not without the occasional return to the G-string in order to touch base. The dotted main motif of the refrain in the rondo finale (*Allegro*) invites imitation and variation; surprisingly, the lofty ‘C minor mode Beethoven’ forces his way into the relatively untroubled texture with staccato triplets, and even in the final bars he surprises us with some concluding tricks.

The very title of the Serenade, Op. 8 – unlike that of the Op. 3 String Trio – makes a reference to the tradition of light music. In 1888 this work inspired the doughty Joseph von Wasielewski to write a parallel story that, perhaps, takes the genre a little too literally: ‘Three happy friends head off to the strains of a merry march, to present their tribute to a beautiful lady. Arriving beneath her window they display their artistry as they play together, as was customary in serenades in former times; in the process – and disturbed by an unexpected contretemps – they do not miss the opportunity to express their feelings. After this little adventure has passed off successfully, and having taken poignant leave of the object of their affections, they contentedly make their way homewards with the recurrence of the opening march.’

Back to the music: a robust, somewhat archaic march (*Allegro*), which as early as the middle of the 19th century would be regarded as old-fashioned, acts as a frame for the serenade and symbolizes, in the traditional manner, the arrival and departure of the musicians. Its heraldic demeanour gives way to a tender *Adagio*. This begins tentatively, and its lyrical songfulness is also felt in the development section, which starts in the minor. Unlike the Op. 3 Trio, the Serenade contains just one minuet (*Allegretto*), which opens with brusque cadential chords but soon takes on a dance-like character; a distinctive *pizzicato* coda simulates horn writing with its use of intervals of a fifth, the melody fragments alternating between the instruments. If the contrast between the minuet and trio sections here is relatively slight, compensation is found in the next movement with its alternation between *Adagio* and Scherzo (*Allegro molto*) in an unconventional five-part form (A-B-A'-B'-A'). The D minor *Adagio* is a passionate lament for violin and viola, whilst the scherzo is a fluttering D major intermezzo which, on its second appearance, abruptly changes course.

The folk-like polonaise rondo (*Allegretto alla Polacca*) provides stability and

grabs the listener's attention with minor-key episodes and its prominent cello part; in an imaginative coda Beethoven once again, as in the Op. 3 Trio, addresses the topic of how to conclude a movement. This is followed by a set of enchanting variations (*Andante quasi Allegretto*) on an appealing, gracious melody – which was soon to become more widely known in an unauthorized song version, *An mein Liebchen*. The variations sometimes focus on individual instruments (Nos 1, 2 and 4) or explore darker harmonic and rhythmic aspects of the theme (the *minore* variation, No. 3, with its syncopated accents). The return of the opening march after the fifth variation (which is not actually numbered as such) is not merely a reference to serenade form but also makes a structural point: the beginning of the march theme is in itself a variant of the variation theme – and in this way, without any outward alteration, the function and character of the march are changed. And thus, in the Op. 8 Serenade, we once more admire the exceptional creative imagination, the masterful writing, and the equal importance and highly individual treatment given to each instrument. As Wasielewski wrote, 'how rewarding, however, is the task faced by the three players; they must be sensitively trained if they are to achieve the effect intended by the composer...'

© *Horst A. Scholz 2013*

### **Trio Zimmermann**

In 2007 the violinist Frank Peter Zimmermann was finally able to realize his long-cherished dream to establish a string trio, the Trio Zimmermann, together with the viola player Antoine Tamestit and the cellist Christian Poltéra. All three musicians have their own distinguished solo careers, but they happily meet for one or two short touring periods per season. The trio performs in such musical centres as Amsterdam, Berlin, Brussels, Cologne, London, Milan, Munich, Paris, Vienna and Zürich, as well as during the festivals in Salzburg and Edinburgh. Two previous recordings by Trio Zimmermann on BIS have received world-wide critical acclaim: that of Mozart's Divertimento, K 563 [BIS-1817] and most recently of Beethoven's Trios, Op. 9 [BIS-1857] which was awarded a Diapason d'Or de l'Année in 2012, and a *BBC Music Magazine* Award the following year.

### **Frank Peter Zimmermann**

Since finishing his studies with Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers, Frank Peter Zimmermann has performed with all the world's major orchestras, collaborating on these occasions with the world's most renowned conductors. His many concert engagements take him to all major concert venues and international music festivals in Europe, the United States, the Far East, Australia and South America. Recent additions to his wide-ranging and award-winning discography include recordings for BIS of concertos by Hindemith and Brett Dean. Frank Peter Zimmermann plays a Stradivarius from 1711, which once belonged to Fritz Kreisler, and which is kindly sponsored by Portigon AG.

### **Antoine Tamestit**

Antoine Tamestit studied with Jean Sulem, Jesse Levine, the Tokyo String Quartet and with Tabea Zimmermann. Beginning with the Maurice Vieux Com-

petition (2000), he has won first prizes at several international competitions, and is a laureate of the Borletti-Buitoni Trust Award. Tamestit gives concerts with many prestigious orchestras and is a dedicated chamber musician appearing with major artists and ensembles. He is also co-director of the Viola Space Festival in Tokyo. His numerous recordings include solo recitals, concertos and chamber music programmes. Antoine Tamestit is professor at the Paris Conservatoire, and plays on a viola made by Stradivarius in 1672, lent by the Habisreutinger Foundation. He appears on this recording courtesy of Naïve Records.

### **Christian Poltéra**

Christian Poltéra was a pupil of Nancy Chumachenko, Boris Pergamenschikow and Heinrich Schiff. Between 2004 and 2006 he was a member of the prestigious New Generation Artists' scheme of BBC Radio 3 in London and in 2004 received the Borletti-Buitoni Award. As a soloist he gives concerts with numerous renowned orchestras and conductors. He is also a passionate chamber musician, working with many distinguished fellow artists, and is a frequent guest at various illustrious festivals. Christian Poltéra's internationally acclaimed discography includes numerous releases on BIS and reflects his wide range of concerto and chamber music repertoire. He plays on the famous 'Mara' cello made by Stradivarius in 1711.

Zu den beliebtesten Zitaten im Bereich der Kammermusik gehört Goethes Wort von den „vier vernünftigen Leuten“, die sich im Medium des Streichquartetts auf eine Weise unterhalten, dass der Hörer ihren „Diskursen“ etwas abzugewinnen glaube. Die Idee, instrumentale Kammermusik stelle eine Art Gespräch dar, erscheint indes nicht erst 1829 bei Goethe, und sie ist auch nicht dem Streichquartett vorbehalten. Viel früher schon hatte man sie u.a. auf das Streichtrio gemünzt, von dem Ende des 18. Jahrhunderts nicht ausgemacht war, dass es schon bald zu den Fortschrittsverlierern gehören und fast das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in der öffentlichen Geltung wie auch in der kompositorischen Praxis dem Streichquartett weichen würde.

Dabei galt das Streichtrio zeitweise durchaus als Zielpunkt einer Entwicklung, die in der barocken Triosonate wurzelte und die an ihren Rändern zahlreiche Sonderformen duldete, wie etwa das auf eine solistische Violine zugeschnittene „Trio brillant“, oder – zumal im 18. Jahrhundert – etliche Werke, in denen der Bass noch im Sinne der Triosonate primär als harmonisches Fundament behandelt wurde. „Das eigentliche Trio“ dagegen, schrieb der Komponist und Musiktheoretiker Johann Abraham Peter Schulz 1774 in Johann Georg Sulzers Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, „hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. [...] Gute Trios [...] sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsetzer sich vorsezte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander abstechenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hiezu würde noch mehr erfordert werden, als wol klingende Melodien auf eine künstliche und angenehm ins Ohr fallende Art dreystimmig zusammen zu sezen. Nur der, welcher alle Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbände, und sich übte, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft [...] musikalisch zu empfinden, und in Tönen auszu-

drücken, würde eines solchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.“

Prophetische Worte, und sie scheinen geradezu gemünzt auf die Gattungsbeiträge Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens. Letzterer komponierte insgesamt fünf Werke für Streichtrio, unter denen es die ersten beiden – das Streichtrio Es-Dur op. 3 (1793/94) und die Serenade für Streichtrio D-Dur op. 8 (1796/97) –, freilich immer etwas schwer hatten. Über die Serenade etwa schrieb Eduard Hanslick: „Von Beethovens eigenem Seelenleben, das seine späteren Compositionen so überzeugend durchströmt, erzählt uns diese gefällig spielende Musik so gut wie nichts“, während der ansonsten verdienstvolle Beethoven-Forscher Wilhelm von Lenz gar meinte: „ein anspruchsloses Trio [...] Das Werkchen entstand vielleicht auf Nachfrage ambulanter Musikanter bei Verlegern nach einer Komposition für ihre ambulanten Bedürfnisse.“ Andere erkannten hier bereits „den ganzen, voll entwickelten Beethoven“ und betonten, anders als Hanslick: „der junge Meister führt uns in seine Seele“ (A.W. Thayer/H. Deiters/H. Riemann). Zweifelsohne zeigen die kontrovers verhandelten Trios op. 3 und op. 8 noch nicht jene souveräne Meisterschaft, die die 1796 bis 1798 entstandene Trio-Trias op. 9 [BIS-1857 SACD] auf so verblüffende Weise auszeichnet. Es sind Werke auf dem Weg zu diesem „neuen Weg“, und sie erproben sich dabei höchst fruchtbringend an der locker gefügten Suitenform der Unterhaltungsmusik höfischer Provenienz, wie sie sich im Divertimento oder der Serenade erhalten hat.

Offenkundiger Bezugspunkt des jungen Beethoven ist zumal im Streichtrio Es-Dur op. 3 Wolfgang Amadeus Mozarts Divertimento Es-Dur KV 563 [BIS-1817 SACD], an das er sowohl im Hinblick auf die für Streicher nicht eben nahe liegende Tonart wie auch auf die Satzfolge anknüpft (zwei rasche Außensätze, zwei langsame Sätze und zwei Menuette). Ob der Titel „Gran Trio“, der im

Frühjahr 1796 auf der Erstausgabe prangte, auf Beethoven selber zurückgeht, ist ungewiss – berechtigt ist er allemal. Der forsche Beginn des *Allegro con brio* eröffnet mit drängend-synkopischen Tonrepetitionen einen Kopfsatz, der mit zahlreichen Überraschungen und Widerborstigkeiten aufwartet, wie sie im Gefilde der Unterhaltungsmusik eher ungewöhnlich sind – und in durchaus mehrfacher Hinsicht „gegen den Takt“ gerichtet sind. Das kantable zweite Thema beschwichtigt konventionellere Erwartungen, und doch irrlichtern die Synkopen durch den ganzen Satz und kündigen noch auf untergründige Weise den Repriseneintritt an.

Tonwiederholungen prägen auch das behende *Andante*: Sie setzen das vier-tönig pochende Hauptmotiv in Gang und prägen den weiteren Verlauf – auch wenn es im trillernden Seitenthema lerschengleich in die Lüfte steigt und ganz am Schluss in leise klopfendem Pizzikato verebbt. Der Hauptteil des ersten Menuetts (*Allegretto*) verblüfft mit einer Folge zersiedelter Intervallpartikel, die keinen rechten Zusammenhang bilden wollen – ein Tonsatz, der „fast an Webern denken lässt“ (Rudolf Stephan). Wesentlich verbindlicher zeigt sich das (erheblich längere) Trio: Mit geradezu pflichtschuldigem Eifer versieht es die Spieler mit Material, und so darf die Violine nun über geschäftigen Arpeggien der Bratsche aufblühen, während das Cello Pizzikato-Viertel beisteuert (ein veritabler „Walking Bass“!). Das *Adagio* ist ein träumerisch-inniger Gesang, dessen Kantilene jeden der drei Spieler zu eigenen Deutungen anregt. In musikantischer Spielfreude startet das zweite Menuett (*Moderato*) und wartet mit einem aparten Minore-Trio auf: Über liegenden Borduntönen steigt die Violine in schwindelerregende Höhen, nicht ohne sich zwischendurch gelegentlich der tiefen G-Saite zu versichern. Der punktierte Themenkopf des Refrains im Rondo-Finale (*Allegro*) lädt zu Imitationen und Variationen ein; überraschend bricht der erhabene „c-moll-Beethoven“ mit Stakkato-Triolen in das relativ ungetrübte Gefüge ein,



und noch in den Schlusstakten weiß er mit Finalisierungsfinten zu überraschen.

Was das Streichtrio op. 3 mied, trägt das Trio op. 8 im Titel: den Hinweis auf die Tradition der Unterhaltungsmusik – hier der Serenade. Den tüchtigen Joseph von Wasielewski hat dies im Jahr 1888 zu einer Parallelerzählung inspiriert, die die Gattung vielleicht ein bisschen zu wörtlich nimmt: „Drei lustige Kameraden ziehen miteinander unter den Klängen eines heiteren Marsches aus, um einer Schönen ihre Huldigung darzubringen. Vor ihrem Fenster angelangt, zeigen sie, mit einander konzertierend, wie es auch in der älteren Serenade üblich war, ihre Künste, wobei sie, durch einen unvorhergesehen Zwischenfall aufgestört, nicht versäumen, ihren Gefühlen Ausdruck zu geben. Nachdem das kleine Abenteuer glücklich abgelaufen, ziehen sie, nicht ohne rührenden Abschied von dem Gegenstande ihrer Verehrung zu nehmen, unter den Klängen des Anfangsmarsches wieder vergnüglich heimwärts.“

Zurück zur Musik: Ein robuster, etwas altertümelnder Marsch (*Allegro*), der schon Mitte des 19. Jahrhunderts als „haarbeutelig“ (veraltet) empfunden wurde, umrahmt die Serenade und symbolisiert auf traditionelle Weise den Auf- und Abtritt der Musikanten. Sein heraldischer Gestus weicht einem zart und zaghaft anhebenden *Adagio*, dessen lyrische Sanglichkeit auch noch die anfangs nach Moll abgetönte Durchführung beeinflusst. Anders als op. 3 enthält die Serenade op. 8 nur ein einziges Menuett (*Allegretto*), das mit ruppigen Kadenzakkorden beginnt, aber bald ins Tänzeln gerät; eine aparte Pizzikato-Coda simuliert in durchbrochener Arbeit einen quintenfreudigen Hörnersatz. Die im Menuett eher marginale Kontrastwirkung zwischen Hauptteil und Trio liefert nun der Wechsel von *Adagio* und Scherzo (*Allegro molto*) in einer eigenwillig fünfteiligen Form (A-B-A'-B'-A') nach: das d-moll-*Adagio* als leidenschaftliches Lamento von Violine und Bratsche, das Scherzo als flirrendes D-Dur-Intermezzo, das sich bei seinem zweiten Auftritt jäh verrennt.

Das folkloristische Polonaisen-Rondo (*Allegretto alla Polacca*) sorgt für Stabilität und lässt mit Moll-Episoden und starker Cellopräsenz aufhorchen; in einer originellen Coda thematisiert Beethoven erneut die Frage des Schließens. Es folgen bezaubernde Variationen (*Andante quasi Allegretto*) über eine anmutig-graziöse Melodie (die übrigens schon bald in einer unautorisierten Liedversion – „An mein Liebchen“ – kursierte); sie rücken die einzelnen Instrumente in den Fokus (Variationen 1, 2 und 4) oder erkunden, wie in der synkopisch akzentuierten Minore-Variation (3), dunklere harmonische und rhythmische Facetten des Themas. Wenn nach der gewichtigen 5., nicht eigens bezifferten Variation der Eingangsmarsch erklingt, dann ist dies keine bloße Referenz an die Serenadenform, sondern zugleich eine strukturelle Pointe: Der Themenkopf des Marsches ist selber eine Variante des Variationenthemas – ohne äußerliche Veränderung also verändern sich Funktion und Charakter des Marsches. Und so sind auch in der Serenade op. 8 wieder die außerordentliche gestalterische Phantasie, der meisterliche Tonsatz, die Gleichberechtigung der Stimmen und ihre individuelle Behandlung zu bewundern. „Wie lohnend indessen“, so Wasielewski, „die den drei Spielern gestellte Aufgabe ist – sie müssen fein geschult sein, um die vom Autor beabsichtigte Wirkung zu erreichen ...“

© Horst A. Scholz 2013

## **Trio Zimmermann**

2007 konnte Frank Peter Zimmermann endlich einen lang gehegten Traum verwirklichen: Mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra gründete er ein Streichtrio – das Trio Zimmermann. Alle drei Musiker sind renommierte Solisten, kommen aber mit großer Freude in jeder Saison zu ein oder zwei kleinen Tourneen zusammen, um in Musikzentren wie Amsterdam, Berlin, Brüssel, Köln, London, Mailand, München, Paris, Wien und Zürich sowie bei den Festivals in Salzburg und Edinburgh aufzutreten. Die ersten beiden SACDs des Trio Zimmermann bei BIS haben ein begeistertes Echo in der internationalen Fachpresse gefunden – die Einspielung von Mozarts Divertimento KV 563 [BIS-1817] sowie die der Beethoven-Trios op. 9 [BIS-1857], die 2012 mit dem Diapason d’Or de l’Année und im Jahr darauf mit dem *BBC Music Magazine* Award ausgezeichnet wurde.

## **Frank Peter Zimmermann**

Seit seinem Unterricht bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers musiziert Frank Peter Zimmermann mit allen wichtigen Orchestern der Welt und arbeitet dabei mit den führenden Dirigenten zusammen. Seine zahlreichen Konzertverpflichtungen führen ihn in alle wichtigen Konzertsäle und zu den großen internationalen Musikfestivals in Europa, den USA, Asien, Australien und Südamerika. Zu den jüngsten Beiträgen seiner breit gefächerten und mit Auszeichnungen bedachten Diskographie zählen u.a. Aufnahmen der Konzerte von Hindemith und Brett Dean bei BIS. Frank Peter Zimmermann spielt eine Stradivari aus dem Jahr 1711, die sich vormalig im Besitz von Fritz Kreisler befand. Das Instrument wird ihm freundlicherweise von der Portigon AG zur Verfügung gestellt.

## **Antoine Tamestit**

Antoine Tamestit hat bei Jean Sulem, Jesse Levine, Tabea Zimmermann und dem Tokyo String Quartet studiert. Dem Gewinn des 1. Preises beim Maurice Vieux-Wettbewerb im Jahr 2000 schlossen sich mehrere 1. Preise bei internationalen Wettbewerben an; außerdem wurde er mit dem Borletti-Buitoni Trust Award ausgezeichnet. Tamestit tritt mit vielen renommierten Orchestern und, als leidenschaftlicher Kammermusiker, mit vielen bedeutenden Künstlern und Ensembles auf. Gemeinsam mit Nobuko Imai ist er zudem Künstlerischer Leiter des Viola Space Festival in Tokio. Seine zahlreichen Aufnahmen umfassen Solo-Programme, Konzerte und Kammermusik. Antoine Tamestit ist Professor am Pariser Conservatoire und spielt eine Viola von Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm von der Stiftung Habisreutinger zur Verfügung gestellt wird. An der vorliegenden Einspielung wirkt er mit freundlicher Erlaubnis von Naïve Records mit.

## **Christian Poltéra**

Christian Poltéra studierte bei Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet; BBC Radio 3 wählte ihn für die Jahre 2004 bis 2006 als New Generation Artist aus. Als Solist tritt er mit zahlreichen führenden Orchestern und Dirigenten auf. Außerdem widmet er sich mit herausragenden Künstlerkollegen intensiv der Kammermusik und ist regelmäßig bei vielen renommierten Festivals zu Gast. Christian Poltéras international gefeierte Diskographie, zu der sieben Einspielungen bei BIS gehören, spiegelt sein vielseitiges Konzert- und Kammermusikrepertoire wider. Er spielt das berühmte „Mara“-Cello von Stradivari aus dem Jahr 1711.

Parmi les commentaires les plus populaires au sujet de la musique de chambre, figure celui de Goethe avec ses « quatre personnes raisonnables » qui, par le biais du quatuor à cordes, conversent de telle manière que l'auditeur croit acquérir quelque chose de leur « discussion ». L'idée que la musique de chambre constituait une sorte de conversation ne vient cependant pas de Goethe et ne se limite pas non plus qu'au quatuor à cordes. On l'avait déjà évoquée bien plus tôt notamment en relation avec, entre autres, le trio à cordes. À la fin du dix-huitième siècle, on ne pouvait cependant prévoir que ce genre allait bientôt faire partie des victimes du progrès et qu'il allait céder la place à la pratique du quatuor à cordes pour presque tout le dix-neuvième siècle tant chez le public que chez le compositeur.

Le trio à cordes fut néanmoins considéré pendant un certain temps comme l'apogée d'un développement qui avait commencé avec la sonate en trio et qui, en périphérie, a suscité de nombreuses formes spécialisées comme par exemple le « Trio brillant » avec sa partie soliste pour le violon ou, du moins au dix-huitième siècle, quelques œuvres dans lesquelles la basse est principalement traitée comme fondement harmonique telle qu'elle le faisait dans la sonate en trio. Le compositeur et théoricien de la musique, Johann Abraham Peter Schulz écrivit en 1774 que « le trio véritable comporte trois voix qui concertent les unes contre les autres et qui tiennent pour ainsi dire une conversation musicale. [...] Les bons trios [...] sont cependant rares et et le seraient encore davantage si les compositeurs essayaient de représenter une discussion animée entre des personnages égaux ou différents les uns des autres. De plus, on réclame bien plus que des mélodies agréables habilement agencées et plaisantes pour l'oreille. Seul celui qui allie toutes les constituantes de son art à une imagination fertile et vivante et qui s'applique à ressentir musicalement tous les traits de caractère ou la passion, et qui l'exprime musicalement est capable d'une telle entreprise et

peut élever le trio au plus haut niveau de perfection. »

Des paroles prophétiques qui semblent pour ainsi dire taillées sur mesure aux contributions de Wolfgang Amadeus Mozart et de Ludwig van Beethoven à ce genre. Ce dernier composa cinq œuvres pour trio à cordes bien que les deux premiers, le Trio à corde en mi bémol majeur opus 3 (1793–94) et la Sérénade pour trio à cordes en ré majeur opus 8 (1796–97) aient toujours rencontré des difficultés à se faire reconnaître. Eduard Hanslick écrivait au sujet de la Sérénade : « Cette musique agréable ne nous dit pratiquement rien de la vie intérieure de Beethoven qui se révélera plus tard de manière si convaincante à travers ses dernières œuvres. » De son côté, le spécialiste louable de l'œuvre de Beethoven, Wilhelm von Lenz y voyait « un trio attrayant... Cette petite œuvre est peut-être le fruit d'une commande de musiciens ambulants à un éditeur qui cherchaient une composition pour leurs besoins de voyageurs. » D'autres y reconnurent déjà « le Beethoven entièrement développé » et prétendaient, contrairement à Hanslick que « le jeune maître nous entraîne dans son âme » (A. W. Thayer / H. Deiters / H. Riemann). Les Trios opus 3 et 8 ne manifestent certes pas encore la maîtrise souveraine affichée dans le triptyque des Trios opus 9 [BIS-1857 SACD] composés entre 1796 et 1798. Ces œuvres sont en quête d'une « nouvelle manière » et s'avèrent des exemples éloquentes de la forme lâchement conçue de la suite telle qu'on la retrouve dans la musique d'agrément en provenance de la cour qui surviva dans la forme du divertimento et de la sérénade.

Le point de départ du jeune Beethoven pour son Trio à cordes en mi bémol majeur opus 3 est le Divertimento en mi bémol majeur K. 563 de Wolfgang Amadeus Mozart [BIS-1817 SACD] auquel il fait allusion tant avec son choix d'une tonalité peu appropriée aux instruments à cordes qu'avec sa succession de mouvements (deux mouvements rapides encadrent deux mouvements lents et deux menuets). On ne sait si le titre de « Gran Trio » tel qu'il apparaît sur la

première édition de 1796 est de Beethoven mais il convient tout à fait à l'œuvre. Le début au ton volontaire de l'*Allegro con brio* avec ses répétitions urgentes et syncopées de notes ouvrent un premier mouvement dans lequel attendent de nombreuses surprises et des dérives plutôt inhabituelles dans la musique d'agrément et qui, à plusieurs égards, « dépassent la mesure » dans tous les sens de l'expression. Le second thème, chantant, fait une concession aux attentes habituelles mais, même là, des syncopes se font constamment entendre et annoncent de manière subliminale l'arrivée de la récapitulation.

Des notes répétées sont également une caractéristique importante de l'*Andante* souple : elles lancent le motif principal de quatre notes et caractérisent également ce qui suit. Même si la musique est propulsée vers le haut dans le thème secondaire fait de trilles avant de s'atténuer dans une pulsation en *pizzicato* à la toute fin. La partie principale du premier menuet (*Allegretto*) déconcerte avec sa série d'éléments intervalliques sans relations qui semblent peu enclins à agir entre eux, une manière d'écrire qui, selon le musicologue Rudolf Stefan, « rappelle presque Anton Webern ». Le trio, considérablement plus long, s'avère encore plus terre-à-terre : il présente son matériau musical aux exécutants presque avec un zèle consciencieux. Le violon peut donc faire son entrée au-dessus des arpèges tourbillonnants à l'alto pendant que le violoncelle joue des *pizzicatos* sur un rythme de noire (une véritable « walking bass » !). L'*Adagio* est un chant rêveur et intime. Sa cantilène inspire à chaque exécutant sa propre interprétation. Le second menuet (*Moderato*) commence joyeusement puis passe à un trio en mineur. Sur un drone, le violon s'élève à des hauteurs vertigineuses sans oublier de revenir à l'occasion à la corde de sol, histoire de reprendre contact. Le motif principal du refrain sur un rythme pointé du Rondo-*Allegro* final pousse à l'imitation et à la variation. Le noble mode de do mineur « beethovénien », étonnamment, parvient à ses fins dans la texture relativement

claire avec des triolets staccato et il arrive à nous surprendre avec des effets conclusifs dans les dernières mesures.

Le titre même du Trio opus 8, contrairement à celui du Trio à cordes opus 3, fait une allusion directe à la tradition de la musique de divertissement, ici, la sérénade. En 1888, le téméraire Joseph von Wasielewski avait été inspiré par cette œuvre et avait écrit un récit parallèle qui prend peut-être le genre un peu trop au pied de la lettre : « trois joyeux camarades s'en vont ensemble aux sons d'une marche joyeuse pour rendre hommage à une belle dame. Parvenus sous sa fenêtre, ils font preuve de leur talent artistique en jouant ensemble, comme c'était la coutume dans les sérénades auparavant. Pendant l'exécution, et dérangés par un contretemps, ils ne perdent pas la chance d'exprimer leurs sentiments. Une fois cette petite aventure couronnée de succès, et après avoir fait de déchirants adieux à l'objet de leur affection, ils retournent, satisfaits, chez eux aux sons de la marche initiale. »

Revenons à la musique : une marche robuste à l'allure vaguement archaïque (*Allegro*) qui, dès le milieu du dix-neuvième siècle aurait été considérée comme dépassée sert de cadre à la sérénade et symbolise, selon la tradition, l'arrivée et le départ des musiciens. Son attitude hautaine laisse la place à un *Adagio* tendre qui commence de manière hésitante. Son caractère chantant lyrique se fait également sentir dans la section du développement qui commence en mineur. Contrairement au Trio opus 3, la Sérénade ne contient qu'un menuet (*Allegretto*) qui commence avec une formule cadentielle rapide mais qui laisse rapidement la place à un caractère dansant. Une coda en *pizzicato* bien caractéristique évoque le cor avec son recours aux intervalles de quinte. Des fragments mélodiques alternent entre les instruments. Si le contraste entre le menuet et ses sections trio semble ici assez peu prononcé, ce n'est cependant pas le cas du mouvement suivant avec son alternance entre *Adagio* et Scherzo (*Allegro molto*)



dans une forme non-traditionnelle en cinq sections (A-B-A'-B'-A'). L'*Adagio* en ré mineur est une lamentation passionnée pour violon et alto alors que le scherzo est un intermezzo tremblotant en ré majeur qui, lors de sa seconde apparition, change brutalement de ton.

Le rondo en forme de polonaise à l'allure folklorique (*Allegro alla Polacca*) confère la stabilité et capte l'attention de l'auditeur avec ses épisodes dans des tonalités mineures et la partie importante confiée au violoncelle. Dans une coda imaginative, Beethoven, comme dans le Trio opus 3, aborde la question de l'art de terminer un mouvement. Une série de charmantes variations (*Andante quasi allegretto*) sur une mélodie attrayante et gracieuse qui allait bientôt devenir plus connue dans une version vocale non autorisée, *An mein Liebchen*, se fait ensuite entendre. Les variations se concentrent parfois sur des instruments individuels (n° 1, 2 et 4) ou explorent des aspects harmoniques et rythmiques plus sombres du thème (la troisième variation, en mineur, avec ses accents syncopés). Le retour de la marche entendue au commencement après la cinquième variation (qui n'est en fait pas numérotée comme telle) n'est pas qu'une référence à la forme de la sérénade mais permet également d'apporter un argument structurel : le commencement de la marche est lui-même une variation du thème utilisé pour les variations et la fonction et le caractère de la danse sont ainsi modifiés sans modification extérieure. Nous ne pouvons qu'admirer encore une fois dans la Sérénade opus 8 l'imagination créative exceptionnelle, l'écriture magistrale et l'égalité des parties instrumentales (bien qu'elles soient traitées de manière hautement individuelle). Comme l'écrivit Wasielewski : « que la tâche affrontée par les trois musiciens est donc gratifiante. Ils doivent avoir une formation émotionnelle s'ils souhaitent parvenir à l'effet prévu par le compositeur... »

© *Horst A. Scholz* 2013

## **Trio Zimmermann**

En 2007, le violoniste Frank Peter Zimmermann put enfin réaliser son vieux rêve de fonder un trio à cordes, le Trio Zimmermann avec l'altiste Antoine Tamestit et le violoncelliste Christian Poltéra. Ces trois musiciens, qui ont chacun leur propre carrière de solistes couronnés de succès, se réunissent cependant pendant une ou deux périodes durant la saison pour réaliser des tournées. Le trio se produit dans des centres musicaux comme Amsterdam, Berlin, Bruxelles, Cologne, Londres, Milan, Munich, Pais, Vienne et Zurich ainsi que dans le cadre de festivals comme ceux de Salzbourg et d'Édinbourg. Les deux enregistrements précédents du Trio Zimmermann chez BIS ont été salués à travers le monde par la critique : celui du Divertimento K. 564 de Mozart [BIS-1817] et, plus récemment, celui consacré aux Trios opus 9 de Beethoven [BIS-1857] qui a reçu un Diapason d'or de l'année en 2012 et un *BBC Music Magazine Award* l'année suivante.

## **Frank Peter Zimmermann**

Depuis qu'il a terminé ses études auprès de Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers, Frank Peter Zimmermann s'est produit en compagnie des meilleurs orchestres du monde sous la direction des chefs les plus réputés. Ses nombreux concerts l'ont mené dans toutes les salles importantes ainsi qu'aux festivals les plus prestigieux en Europe, aux États-Unis, en Extrême-Orient, en Australie et en Amérique du Sud. Parmi les ajouts récents à sa discographie imposante et couronnée de succès, mentionnons ceux réalisés chez BIS et consacrés aux concertos de Hindemith et de Brett Dean. Frank Peter Zimmermann joue sur un Stradivarius construit en 1711 qui a appartenu à Fritz Kreisler et qui est généreusement mis à sa disposition par Portigon AG.

## **Antoine Tamestit**

Antoine Tamestit a étudié avec Jean Sulem, Jesse Levine, le Quatuor à cordes Tokyo ainsi qu'avec Tabea Zimmermann. Il a remporté les premiers prix de plusieurs concours internationaux, notamment celui de Maurice Vieux en 2000, et est un lauréat du Borletti-Buitoni Trust Award. Tamestit donne des concerts en compagnie d'orchestres prestigieux et se consacre également à la musique de chambre. Il se produit en compagnie de nombreux artistes et de nombreux ensembles et est également co-directeur du Viola Space Festival à Tokyo. Parmi ses nombreux enregistrements, on retrouve des récitals en solo ainsi que des concertos et des œuvres de chambre. Antoine Tamestit est professeur au Conservatoire de Paris et joue sur un Stradivarius de 1672 qui lui a été confié par la Fondation Habisreutinger. Il se produit ici avec l'aimable autorisation du label Naïve.

## **Christian Poltéra**

Christian Poltéra a étudié avec Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow et Heinrich Schiff. Entre 2004 et 2006, il a été membre du prestigieux New Generation Artists de la Radio 3 de la BBC à Londres et a également remporté le Borletti-Buitoni Trust Award. Il se produit en tant que soliste avec de nombreux orchestres et chefs réputés. Passionné de musique de chambre, il joue fréquemment en compagnie de nombreux collègues renommés dans le cadre de nombreux festivals importants. Au sein de la discographie saluée à travers le monde de Christian Poltéra qui reflète son répertoire étendu de concertos et de musique de chambre, figurent sept enregistrements publiés chez BIS. Il joue sur le célèbre violoncelle « Mara » construit par Stradivarius en 1711.

ALSO AVAILABLE FROM THE TRIO ZIMMERMANN ON BIS:



## LUDWIG VAN BEETHOVEN: THE THREE STRING TRIOS, Op. 9

BIS-1857 SACD

Diapason d'Or de l'Année 2012 · Chamber Award *BBC Music Magazine Awards 2013*  
Preis der Deutschen Schallplattenkritik (Bestenliste 1/2012)  
10/10/10 *klassik-heute.de* · Choc de Classica · Supersonic *Pizzicato* · Opus d'Or *OpusHD.net*

'The playing is dazzling, combining warmth and clarity.' *BBC Music Magazine*

« Zimmermann, Tamestit et Poltéra surclassent tous leurs collègues... » *Diapason*

„Ein phänomenales Ereignis ... Ein Dutzend Wunder offerieren uns Zimmermann-Tamestit-Poltéra, und das tun sie ohne alle Kraftmeierei, ohne virtuose Taschenspielertricks ...“ *klassik-heute.de*

'This new BIS disc... sits at the top of a distinguished list.' *International Record Review*

'These musicians... do Beethoven proud throughout this exceptionally fine disc, enhanced by BIS's clean SACD sound.' *Gramophone*

« Magistral! » *OpusHD.net*

'Everything is there: the rhythmic spring, the little felicitous touches on the turns, the clarity in the interplay of voices. In addition, BIS's hybrid SACD sound is simply splendid...' *Fanfare*

---

and

MOZART: DIVERTIMENTO IN E FLAT MAJOR, K 563

SCHUBERT: STRING TRIO IN B FLAT MAJOR, D 471

BIS-1817 SACD

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

## INSTRUMENTARIUM

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

Viola: Antonio Stradivarius, Cremona 1672, 'Mahler'

Cello: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Mara'

### RECORDING DATA

Recording: June/July 2013 at Musikaliska (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden  
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Productions)

Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;  
Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones  
Original format: 24 bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2013  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front and back cover photos: © Mats Bäcker  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-2087 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



Frank Peter Zimmermann Christian Poltéra Antoine Tamestit



STRING TRIOS Op. 9

# BEETHOVEN

FRANK PETER ZIMMERMANN ANTOINE TAMESTIT CHRISTIAN POLTÉRA





VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

STRING TRIOS, Op. 9 Nos 1–3 (1796–98)

NO. 1 IN G MAJOR

26'39

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Adagio – Allegro con brio</i>          | 12'28 |
| 2 | II. <i>Adagio, ma non tanto, e cantabile</i> | 6'35  |
| 3 | III. Scherzo. <i>Allegro</i>                 | 2'31  |
| 4 | IV. <i>Presto</i>                            | 4'51  |

NO. 2 IN D MAJOR

21'27

- |   |                                     |      |
|---|-------------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegretto</i>                | 7'28 |
| 6 | II. <i>Andante quasi Allegretto</i> | 4'34 |
| 7 | III. Menuetto. <i>Allegro</i>       | 3'34 |
| 8 | IV. Rondo. <i>Allegro</i>           | 5'36 |

NO. 3 IN C MINOR

24'43

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 9  | I. <i>Allegro con spirito</i>               | 9'12 |
| 10 | II. <i>Adagio con espressione</i>           | 7'00 |
| 11 | III. Scherzo. <i>Allegro molto e vivace</i> | 2'52 |
| 12 | IV. Finale. <i>Presto</i>                   | 5'23 |

TT: 73'50

TRIO ZIMMERMANN

FRANK PETER ZIMMERMANN *violin*

ANTOINE TAMESTIT *viola*

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

One of the most frequently quoted observations concerning chamber music is Goethe's remark from 1829 about the 'four sensible people' who, in the string quartet medium, deliberate in such a way that the listener feels that he is gaining something from their 'discussion'. The idea that instrumental chamber music represents some sort of conversation did not, however, originate from Goethe; nor is it confined to the string quartet. Much earlier, similar comparisons had been made with reference (for instance) to the string trio. At the end of the eighteenth century, it was not yet apparent that this genre would soon become a victim of progress, and that during almost all of the nineteenth century it would lose ground to the string quartet – in terms of public appreciation as well as its standing among composers.

For a while, however, the string trio was regarded as the final stage in a process of development that had begun with the baroque trio sonata. On the periphery of this process we encounter numerous specialized forms, such as the 'trio brillant' with its soloistic violin part, or – at least in the eighteenth century – a number of works in which the bass is primarily used to provide a harmonic foundation, as it had done in the trio sonata. 'A proper trio', wrote the composer and music theorist Johann Abraham Peter Schulz in 1774 in Johann Georg Sulzer's encyclopaedia *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 'has three principal voices that are played off against each other and, so to speak, hold a conversation in music... Good trios... are, however, rare, and would be even rarer if composers attempted to portray in music a very impassioned discussion between equal or contrasting characters. In addition, more is required than merely to put together attractive melodies for three instruments in a skilful way that is pleasing to the ear. Only someone who combines all elements of his art with a fertile and lively imagination, and is well versed in perceiving every aspect of a character or emotion in terms of music... and portraying it in the

music, would be capable of such an undertaking, and of raising the trio to the highest level of perfection.’

Enter Ludwig van Beethoven. With a consistency that proves how attracted he was by the opportunities the genre offered, the young Beethoven devoted himself to the string trio (although it goes without saying that he did not need to refer to Sulzer’s encyclopaedia in this case, we should note that he did indeed use the work for inspiration in other contexts). In 1794 he composed his *String Trio in E flat major*, Op. 3 – which, for all its individuality, remains clearly indebted to Mozart’s *Divertimento in E flat major*, K 563. This was followed in 1796–97 by the *Serenade in D major* for string trio, Op. 8, a work that lent dignity to a genre that was ostensibly less ambitious. Finally, in the years 1796–98, came the set of three trios, Op. 9, described by Beethoven himself in his dedication to Count Johann Georg von Browne as ‘the finest of his works’. Their concentrated sonority, intense drama and exceptional formal disposition establish a long-term benchmark for a genre that was by no means new.

After that, Beethoven never returned to the string trio genre, turning instead to the string quartet. Whether he had been systematically preparing his route towards the ‘great’ string quartet genre, or whether he had simply outgrown the string trio, is an open question; but these trios are certainly far more than mere ‘precursors’. The *Trio No. 1 in G major*, for instance, declares its ambitions by means of a slow introduction (*Adagio*) that opens both this work and the entire set. Almost casually, it leads into a motivically varied exposition (*Allegro con brio*) that grabs our attention, not least on account of its chordal second group, which begins in the dominant minor. The development works out the main themes through use of imitation and with increasing dramatic intensity, a process that has formal ramifications for the recapitulation and coda. The lyrically tender *Adagio, ma non tanto, e cantabile* corresponds most closely to the idea

of a soloistic movement tailor-made for the violin, although the viola and cello also make substantive contributions; any tranquil complacency engendered by the music's song-like quality is disturbed by some unpredictable accents. The three-part scherzo (*Allegro*), the prominent up-beats of which alludes to the first movement, similarly obscures its overall structure by means of surprising tricks and thematic variants. Busily whirling *staccato* quavers begin the sonata-form *Presto* finale, a movement that is as extensive as it is weighty; in passing, we hear the main theme of the *Symphony No. 1 in C major* (1799–1800). The trio movement's subsidiary theme, as in the first movement, appears in the unexpected key of B flat major, reaching the dominant, D major, only later.

The restrained tempo indication *Allegretto*, together with a playfully melting main theme consisting of wide interval leaps and a tender subsidiary theme (*dolce*), reveal the **Trio No. 2 in D major** to be a relatively mild example of its genre. It gains its principal impulse, however, from an insistent little *gruppetto* motif that is heard for the first time from the violin, in the wake of the main theme. As though continuing the tempo of the first movement, the slow movement, in D minor (*Andante quasi Allegretto*), shows how close Lied form can be to a fantasia. The violin and cello take over the melodic lead in a melancholy character study full of striking technical and formal ideas. By contrast, the obligatory D major minuet (*Allegro*) seems stylistically like a backward glance, counterbalanced by an airy trio in B minor. The main theme of the rondo finale (*Allegro*) begins in the high register of the cello; the movement is characterized by formal originality, folksy humour, rustic drone sounds and syncopated accents.

The last trio in this set is also its zenith. One of the earliest of Beethoven's great works, the **Trio No. 3 in C minor** explores with great skill a key that would later be of great significance for him. The work begins programmatically

with a descending, four-note unison motif that grows from nothing and develops into an intense, multi-layered main theme. In this *Allegro con spirito*, too, the subsidiary theme begins in the ‘wrong’ key (A flat major rather than E flat major). Taking on constantly changing thematic forms, it rises up to form a development section of such vehemence that its force is felt in the recapitulation as well. This solid pillar of a traditional sonata form structure is thus re-interpreted as a sort of second development section. In a sense, the slow movement (*Adagio con espressione*, C major) begins to take shape in contrary motion to the descending motif from the first movement (a variant of which is heard from the cello); all the facets of three-part writing are here, in a most natural manner, placed at the service of an expressivity that is as profound as it is noble. In contrast to this idyll, the 6/8-time scherzo (*Allegro molto e vivace*) is a furious chase over rough and smooth, in which the melodies seem almost like onlookers – a magical atmosphere that may have had an influence on Mendelssohn’s type of scherzo. The C minor main theme of the finale (*Presto*) begins with series of triplets: unlike in *Trio No. 2*, this movement once again follows sonata form. It may come as no surprise that the second group begins not in the traditional key of E flat major but in E flat minor, reaching the major only later on. The striking triplet motif characterizes the development, and finally whirls up towards its C major resolution, striving heavenwards.

The stature of these trios (*à propos* of which: three instruments, three works, the opus number 9 – a treat for devotees of number mysticism!) was immediately acknowledged. ‘The Op. 9 trios’, wrote the gushing Beethoven scholar Wilhelm von Lenz, a pupil of Liszt, ‘are altogether an outstanding contribution to musical literature... They came to the Michelangelo of instrumental music in a Raphael-esque moment of inspiration’ If this exalted tone seems somewhat excessive, we can readily concur with the rather more sober Beethoven biography

by Thayer/Deiters/Riemann: ‘None of the earlier works can compare with these trios in terms of beauty and novelty of invention, tasteful execution, treatment of the instruments and so on; overall, they even surpass the quartets that appeared shortly afterwards.’

© *Horst A. Scholz 2011*

### **Trio Zimmermann**

In 2007 the violinist Frank Peter Zimmermann was finally able to realize his long-cherished dream to establish a string trio, the Trio Zimmermann, together with the viola player Antoine Tamestit and the cellist Christian Poltéra. All three musicians have their own distinguished solo careers, but they happily meet for one or two short touring periods per season. The trio performs in such cities as Amsterdam, Berlin, Brussels, Cologne, London, Lyon, Milan, Munich, Paris and Vienna, as well as during the festivals in Salzburg and Edinburgh. The first recording by Trio Zimmermann featured Mozart’s *Divertimento*, K 563, and was released in 2010 to worldwide critical acclaim.

### **Frank Peter Zimmermann**

Since finishing his studies with Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers, Frank Peter Zimmermann has performed with all the world’s major orchestras, collaborating on these occasions with the world’s most renowned conductors. His many concert engagements take him to all major concert venues and international music festivals in Europe, the United States, the Far East, Australia and South America. Frank Peter Zimmermann plays a Stradivarius from 1711, which once belonged to Fritz Kreisler, and which is kindly sponsored by the WestLB AG.

### **Antoine Tamestit**

Antoine Tamestit studied with Jean Sulem, Jesse Levine, the Tokyo String Quartet and with Tabea Zimmermann. He has won first prizes at the Maurice Vieux Competition (2000), the William Primrose Competition (2001), the Young Concert Artists International Auditions and the 53rd ARD Munich International Music Competition, and is a laureate of the Borletti-Buitoni Trust Award 2006 and the Crédit Suisse Young Artist Award in 2008. Tamestit gives concerts with many prestigious orchestras and is a dedicated chamber musician appearing with many major artists and ensembles. Antoine Tamestit is professor at the Cologne Musikhochschule, and plays on a viola made by Stradivarius in 1672, lent by the Habisreutinger Foundation.

### **Christian Poltéra**

Christian Poltéra was a pupil of Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow and Heinrich Schiff. Between 2004 and 2006 he was a member of the prestigious New Generation Artists' scheme of BBC Radio 3 in London and in 2004 received the Borletti-Buitoni Award. As a soloist he gives concerts with numerous renowned orchestras and conductors. He is also a passionate chamber musician, working with many distinguished fellow artists, and is a frequent guest at various illustrious festivals. Christian Poltéra's internationally acclaimed discography includes four previous releases on BIS and reflects his wide range of concerto and chamber music repertoire. He plays on a cello by Andreas Guarneri from 1675.

Zu den beliebtesten Zitaten im Bereich der Kammermusik gehört Goethes Wort von den „vier vernünftigen Leuten“, die sich im Medium des Streichquartetts auf eine Weise unterhalten, dass der Hörer ihren „Diskursen“ etwas abzugewinnen glaube. Die Idee, instrumentale Kammermusik stelle eine Art Gespräch dar, erscheint indes nicht erst 1829 bei Goethe, und sie ist auch nicht dem Streichquartett vorbehalten. Viel früher schon hatte man sie u. a. auf das Streichtrio gemünzt, von dem Ende des 18. Jahrhunderts nicht ausgemacht war, dass es schon bald zu den Fortschrittsverlierern gehören und fast das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in der öffentlichen Geltung wie auch in der kompositorischen Praxis dem Streichquartett weichen würde.

Dabei galt das Streichtrio zeitweise durchaus als Zielpunkt einer Entwicklung, die in der barocken Triosonate wurzelte und die an ihren Rändern zahlreiche Sonderformen duldete, wie etwa das auf eine solistische Violine zugeschnittene „Trio brillant“, oder – zumal im 18. Jahrhundert – etliche Werke, in denen der Bass noch im Sinne der Triosonate primär als harmonisches Fundament behandelt wurde. „Das eigentliche Trio“ dagegen, schrieb der Komponist und Musiktheoretiker Johann Abraham Peter Schulz 1774 in Johann Georg Sulzers Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, „hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. [...] Gute Trios [...] sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsetzer sich vorsezte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander abstechenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hiezu würde noch mehr erfordert werden, als wolklingende Melodien auf eine künstliche und angenehm ins Ohr fallende Art dreystimmig zusammen zu sezen. Nur der, welcher alle Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbände, und sich übe, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft [...] musikalisch zu empfinden, und in



Tönen auszudrücken, würde eines solchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.“

Auftritt: Ludwig van Beethoven. Mit einer Konsequenz, die zeigt, wie sehr ihn die Möglichkeiten der Gattung reizten, widmete sich der junge Beethoven dem Streichtrio (und obgleich er dazu Sulzers Enzyklopädie natürlich nicht bedurfte, so ist doch erwähnenswert, dass er es in anderem Zusammenhang durchaus als Anregung nutzte): Wohl im Jahr 1794 komponierte er sein *Streichtrio Es-Dur* op. 3, das bei aller Eigenständigkeit noch deutlich Mozarts *Divertimento Es-Dur* KV 563 verpflichtet ist; in den Jahren 1796/97 folgte die *Serenade D-Dur* für Streichtrio op. 8, die ein scheinbar minder anspruchsvolles Genre nobilitierte, und in den Jahren 1796 bis 1798 schließlich folgte die dreiteilige Streichtrioserie op. 9, die Beethoven selber in der Widmung an den Grafen Johann Georg von Browne als „bestes seiner Werke“ bezeichnete. Ihre klangliche Verdichtung, ihre spannungsreiche Dramatik und ihre stupenden Formdisposition setzten einer kaum erst in Erscheinung getretenen Gattung auf lange Sicht Maßstäbe.

Beethoven selber kehrte danach nicht mehr zum Streichtrio zurück, an deren Stelle für ihn nun das Streichquartett trat. Ob er sich den Weg zum „großen“ Streichquartett systematisch gebahnt hatte oder ob ihm das Streichtrio zu „eng“ geworden war, bleibe dahingestellt, sind diese Trios doch zweifellos alles andere als bloße „Vorläufer“. Das *Trio Nr. 1 G-Dur* etwa unterstreicht seinen hohen Anspruch u.a. durch eine langsame Einleitung (*Adagio*), die Werk und Serie eröffnet. Wie beiläufig mündet sie in eine motivisch mannigfaltige Exposition (*Allegro con brio*), die u.a. mit einem zunächst auf der Moll-Dominante einsetzenden Seitensatz von akkordischer Gestalt aufhorchen lässt. Die Durchführung verarbeitet die Hauptsatzthemen in imitativer Manier und wachsender Dramatik, was formale Auswirkungen auf die Reprise und auf die Coda hat. Das

lyrisch zarte *Adagio, ma non tanto, e cantabile* entspricht am ehesten noch der Idee eines solistischen, auf die Violine zugeschnittenen Satztyps, doch bestimmen Viola und Cello das Geschehen auf substantielle Weise mit; allzu besinnliches Behagen an der liedhaften Anlage wird zudem durch einige verquere Akzente irritiert. Auch das dreiteilige Scherzo (*Allegro*), dessen Auftaktfigur auf den ersten Satz verweist, verwischt seine Rahmenstruktur durch überraschende Finten und thematische Varianten. Wirbelnd-geschäftige Stakkato-Achtel eröffnen ein so umfangreiches wie gewichtiges *Presto*-Finale in Sonatenhauptsatzform, das *en passant* das Hauptthema der *Symphonie Nr. 1 C-Dur* (1799/1800) aufscheinen lässt, und dessen Seitensatz, ähnlich wie im Kopfsatz, überraschend in der Tonart B-Dur beginnt, um die Dominante D-Dur später nachzureichen.

Die verhaltene Tempoangabe *Allegretto*, ein sich aus weiten Intervallschritten spielerisch verflüssigendes Haupt- und ein inniges Seitenthema (*dolce*) weisen das **Trio Nr. 2 D-Dur** als einen vergleichsweise milden Vertreter seiner Gattung aus; sein Hauptimpuls geht jedoch von einem insistierenden kleinen Doppelschlagmotiv aus, das im Nachklang des Hauptthemas erstmals in der Violine erscheint. Gleichsam in Fortspinnung des Kopfsatz-Tempos (*Andante quasi Allegretto*) demonstriert der langsame Satz in d-moll, wie nah Liedform und Fantasie einander kommen können. Violine und Cello übernehmen die melodische Führung in einer melancholischen Charakterstudie voll aparter satztechnischer und formaler Einfälle. Das verbindliche D-Dur-Menuett (*Allegro*) wirkt demgegenüber nachgerade wie ein stilistischer Rückblick, was ein liches h-moll-Trio im *pianissimo* konterkariert. Im hohen Celloregister hebt das Hauptthema des Final-Rondos (*Allegro*) an, das sich durch formale Originalität, musikantischen Spielwitz und rustikale Bordunklänge samt synkopischen Akzenten auszeichnet.

Das letzte Trio der Werkgruppe ist zugleich sein Höhepunkt: Als eine der ersten großen Kompositionen Beethovens erkundet das **Trio Nr. 3 c-moll** seine

nachmalige Tonart *par excellence*. Programmatisch beginnt es mit einem absteigenden, viertönigen Unisono-Motiv, das aus der Stille erwächst und sich zu einem spannungsvollen, vielschichtigen Hauptthema entwickelt. Auch in diesem *Allegro con spirito* startet der Seitensatz in einer „falschen“ Tonart (As- statt Es-Dur), um sich entlang immer neuer thematischer Gestalten zu einer vehementen Durchführung zu steigern, deren Wucht noch die Reprise durchzittert und diesen stabilen Pfeiler des traditionellen Sonatensatzgebäudes zu einer Art zweiter Durchführung umdeutet. Der langsame Satz (*Adagio con espressione*, C-Dur) nimmt gleichsam in Gegenbewegung zu dem absteigenden Kopfsatzmotiv (dessen Variante im Cello erklingt) betörende Gestalt an; alle Facetten der Dreistimmigkeit sind hier aufs Selbstverständlichste in den Dienst eines so tiefen wie noblen Ausdrucks gestellt. Als Kontrast zu diesem Idyll tritt das 6/8-Scherzo (*Allegro molto e vivace*) eine rasante Hatz über Stock und Stein los, bei der Melodien allenfalls wie Zaungäste aufklingen – eine irrlichternde Atmosphäre, die vielleicht nicht ohne Einfluss auf Mendelssohns Scherzo-Typus war. Mit einer Triolenfolge beginnt das c-moll-Hauptthema des Finales (*Presto*), das, anders als im *Trio Nr. 2*, nun wieder der Sonatenhauptsatzform folgt. Der Seitensatz – wen wunderte es? – beginnt allerdings nicht im erwarteten Es-Dur, sondern in es-moll, um erst spät die Dur-Variante zu erreichen. Das markante Triolenmotiv prägt die Durchführung und wirbelt schlussendlich einem himmelwärts strebenden C-Dur-Ausklang entgegen.

Der Rang dieser Trias (à propos: 3 Instrumente, 3 Werke, Opuszahl 9 – ein Fest für zahlenmystisch gesonnene Exegeten!) war alsbald erkannt. „Die Trios op. 9“, so der schwärmerische Beethoven-Forscher und Liszt-Schüler Wilhelm von Lenz, „sind eine hervorragende Erscheinung in der musikalischen Litteratur überhaupt. [...] Eine raphaelische Stunde gab sie dem Michel Angelo der Instrumentalmusik.“ Wer diesem hohen Ton nicht folgen mag, wird es vielleicht eher

mit der etwas nüchterneren Beethoven-Biographie von Thayer/Deiters/Riemann halten: „Keins von den bisherigen Werken kann sich an Schönheit und Neuheit der Erfindung, Geschmack der Ausführung, Behandlung der Instrumente usw. mit diesen Trios messen; sie überragen im ganzen sogar auch die bald nachher erschienenen Quartette.“

© *Horst A. Scholz 2011*

### **Trio Zimmermann**

2007 konnte Frank Peter Zimmermann endlich einen lang gehegten Traum verwirklichen: Mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra gründete er ein Streichtrio – das Trio Zimmermann. Alle drei Musiker sind renommierte Solisten, kommen aber mit großer Freude in jeder Saison zu ein oder zwei kleinen Tourneen zusammen, um u.a. in Amsterdam, Berlin, Brüssel, Köln, London, Lyon, Mailand, München, Paris und Wien sowie bei den Festivals in Salzburg und Edinburgh aufzutreten. Die erste CD des Trios Zimmermann mit Mozarts *Divertimento* KV 563 erschien 2010 und fand ein begeistertes Echo in der internationalen Fachpresse.

### **Frank Peter Zimmermann**

Seit seinem Unterricht bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers musiziert Frank Peter Zimmermann mit allen wichtigen Orchestern der Welt und arbeitet dabei mit den führenden Dirigenten zusammen. Seine zahlreichen Konzertverpflichtungen führen ihn in alle wichtigen Konzertsäle und zu den großen internationalen Musikfestivals in Europa, den USA, Asien, Australien und Südamerika. Frank Peter Zimmermann spielt eine Stradivari aus dem Jahr 1711, die sich vormals im Besitz von Fritz Kreisler befand. Das Instrument wird ihm freundlicherweise von der WestLB AG zur Verfügung gestellt.

## **Antoine Tamestit**

Antoine hat bei Jean Sulem, Jesse Levine, Tabea Zimmermann und dem Tokyo String Quartet studiert. Er gewann 1. Preise beim Maurice Vieux Concours (2000), der William Primrose Competition (2001), den Young Concerts Artists International Auditions und beim 53. Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München; außerdem hat er den Borletti-Buitoni Trust Award (2006) und den Crédit Suisse Young Artist Award (2008) gewonnen. Tamestit tritt mit vielen bedeutenden Orchestern und, als leidenschaftlicher Kammermusiker, mit vielen angesehenen Künstlern und Ensembles auf. Antoine Tamestit ist Professor an der Kölner Musikhochschule und spielt eine Viola von Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm freundlicherweise von der Stiftung Habisreutinger zur Verfügung gestellt wird.

## **Christian Poltéra**

Christian Poltéra studierte bei Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet; BBC Radio 3 wählte ihn für die Jahre 2004 bis 2006 als New Generation Artist aus. Als Solist tritt er mit zahlreichen führenden Orchestern und Dirigenten auf. Außerdem widmet er sich mit herausragenden Künstlerkollegen intensiv der Kammermusik und ist regelmäßig bei vielen renommierten Festivals zu Gast. Christian Poltéras international gefeierte Diskographie, zu der bislang vier Einspielungen bei BIS gehören, spiegelt sein vielseitiges Konzert- und Kammermusikrepertoire wider. Er spielt ein Cello von Andreas Guarneri aus dem Jahr 1675.

Parmi les commentaires les plus populaires au sujet de la musique de chambre figure celui de Goethe au sujet des « quatre personnes raisonnables » qui, par le biais du quatuor à cordes, conversent d'une telle manière que l'auditeur croit acquérir quelque chose de leur « discours ». L'idée que la musique de chambre instrumentale constituait une sorte de conversation ne commença pas qu'avec Goethe et ne se limite pas non plus qu'au quatuor à cordes. On l'avait déjà évoquée bien plus tôt notamment en relation avec, entre autres, le trio à cordes. À la fin du dix-huitième siècle, on ne pouvait cependant prévoir que ce genre allait bientôt faire partie des victimes du progrès et qu'il allait céder la place à la pratique du quatuor à cordes pour pratiquement le dix-neuvième siècle au complet tant chez le public que chez le compositeur.

Néanmoins, le trio à cordes sembla pendant un certain temps l'apogée d'un développement qui prenait ses racines dans la sonate en trio et qui, en périphérie, a suscité de nombreuses formes spécialisées comme par exemple le « Trio brillant » avec sa partie soliste pour le violon ou, du moins au dix-huitième siècle, quelques œuvres dans lesquelles la basse est principalement traitée comme fondement harmonique telle qu'elle le faisait dans la sonate en trio. Le compositeur et théoricien de la musique, Johann Abraham Peter Schulz écrit en 1774 que « le trio véritable comporte trois voix qui concertent les unes contre les autres et qui tiennent pour ainsi dire une conversation musicale. [...] Les bons trios [...] sont cependant rares et seraient encore plus rares les compositeurs n'essayaient pas de représenter un discours passionné entre des personnages égaux ou les uns contre les autres. De plus, on réclame davantage que des jolies mélodies agencées habilement et agréables pour l'oreille. Seul celui qui allie toutes les constituantes de son art à une imagination fertile et vivante, et qui s'applique à ressentir musicalement tous les traits de caractères ou la passion, et qui l'exprime par des notes est capable d'une telle entreprise et peut relever le trio au plus haut niveau de perfection. »

Arrive Ludwig van Beethoven. Le jeune Beethoven s'est dédié au trio à cordes avec une constance qui démontre à quel point les possibilités du genre l'avaient inspiré. Et bien qu'il n'ait évidemment pas eu besoin de se référer à l'encyclopédie de Sulzer, il est quand même important de mentionner qu'il y aura recours en d'autres occasions comme source d'inspiration. Il composa en 1794 le *Trio à cordes en mi bémol majeur* op. 3 qui, malgré son individualité, est clairement redevable au *Divertimento en mi bémol majeur* K. 563 de Mozart. La *Sérénade en ré majeur* pour trio à cordes op. 8 qui suivit en 1796–97 donna ses lettres de noblesse à ce genre manifestement moins exigeant. La série des trios à cordes en trois parties op. 9 que Beethoven lui-même dans sa dédicace au comte Johann Georg von Browne qualifiait de « la meilleure de ses œuvres » fut composée entre 1796 à 1798. La densité sonore, le contenu dramatique rempli de tensions et sa conception formelle exceptionnelle donna pour longtemps à un genre pourtant pas si récent un modèle à suivre.

Beethoven ne devait plus par la suite revenir à la forme du trio à cordes qu'il remplaça par le quatuor à cordes. Mettons de côté la question à savoir s'il s'est systématiquement préparé pour le « grand » quatuor à cordes ou s'il s'est senti à l'étroit dans le trio, il demeure que ces trios sont bien plus que de simples « précurseurs ». Le *premier Trio en sol majeur* annonce ses ambitions, entre autres par le biais d'une introduction lente (*Adagio*), qui ouvre et l'œuvre et la série. Elle débouche presque incidemment dans une exposition thématiquement variée (*Allegro con brio*) qui attire notamment l'attention par son second thème en accords qui commence à la dominante mineure. Le développement traite les thèmes du premier mouvement en imitation avec un sens dramatique croissant qui finit par avoir des conséquences formelles sur la réexposition et la coda. L'*Adagio, ma non tanto, e cantabile* lyrique et délicat, correspond le plus à l'idée d'un type d'écriture solistique, ici pour le violon, bien que l'alto et le violoncelle contribuent de ma-

nière substantielle. Le plaisir méditatif provoqué par la mélodicité est perturbée par des accents étranges isolés. Le Scherzo en trois parties (*Allegro*), dont le motif initial provient du premier mouvement, brouille sa structure par des ruses surprenantes et des variantes thématiques. Des croches en *staccato* tourbillonnantes amorcent le finale *presto* aussi vaste que substantiel qui adopte la forme d'un premier mouvement de sonate semblant annoncer, en passant, le thème principal de la *première Symphonie en do majeur* (1799–1800). Le thème secondaire, comme dans le premier mouvement, commence de manière inattendue en si majeur pour parvenir un peu plus tard à la dominante de ré majeur.

Une indication de tempo retenue, *Allegretto*, combinée à un thème principal dense qui repose sur des intervalles étendus et un thème secondaire intense (*dolce*) annoncent que le ***second Trio en ré majeur*** est, en comparaison du premier, un représentant plus tempéré de ce genre. Son impulsion principale provient cependant d'un motif fait de deux notes répétées qui apparaît pour la première fois au violon dans la seconde partie du thème principal. Comme s'il poursuivait le tempo du premier mouvement, le mouvement lent en ré mineur (*Andante quasi Allegretto*) démontre en quelque sorte à quel point la forme lied et la fantaisie peuvent se rejoindre. Le violon et le violoncelle prennent le contrôle mélodique dans une étude de caractère mélancolique remplie de trouvailles techniques frappantes au niveau de l'écriture et de la forme. L'obligatoire menuet en ré majeur (*Allegro*) semble carrément en revanche comme un regard vers l'arrière stylisé, ce que le trio en si mineur lumineux dans la nuance pianissimo vient contrebalancer. Le thème principal du Rondo final (*Allegro*) est exposé dans le registre aigu du violoncelle et se caractérise par son originalité formelle, l'espièglerie musicale et l'atmosphère rustique exprimée par des bourdons et des accents syncopés.

Le dernier trio de ce recueil constitue en même temps son sommet : le ***troisième Trio en do mineur***, l'une des premières grandes œuvres de Beethoven annonce



avec brio les œuvres importantes à venir dans la même tonalité. Il commence d'une manière programmatique avec un motif descendant de quatre notes exposées à l'unisson qui s'élève du silence et évolue en un thème principal tendu et complexe. Dans cet *Allegro con spirito*, le thème secondaire commence également dans la « mauvaise » tonalité (la bémol au lieu de mi bémol majeur). Il adopte constamment une nouvelle forme thématique et se dirige vers la section du développement exprimée avec une telle véhémence que sa violence fait encore trembler la réexposition. Le pilier stable de la construction de la forme sonate traditionnelle est ici interprété comme une sorte de second développement. Le mouvement lent (*Adagio con espressione* en do majeur) prend pour ainsi dire une allure ensorce-lante avec la contre-mélodie du motif descendant du premier mouvement (dont la variante est exprimée par le violoncelle). On retrouve ici toutes les facettes de l'écriture à trois voix traitées avec naturel pour servir une expression toute aussi profonde que noble. Le Scherzo (*Allegro molto e vivace*) à 6/8 établit un contraste à cette idylle en déclenchant une chasse à travers champ dans laquelle les mélodies semblent n'être que des spectateurs, une atmosphère enchantée qui ne sera peut-être pas sans influencer les scherzos d'un Mendelssohn. Le thème principal en do mineur du finale (*Presto*) commence par une suite de triolets et, contrairement au *second Trio*, suit la forme du premier mouvement de la forme sonate. Le thème secondaire, qui s'en étonnera ?, commence non pas dans la tonalité attendue de mi bémol majeur mais plutôt en mi bémol mineur pour parvenir plus loin à son mode majeur. Le motif affirmé de triolets caractérise le développement et tourbillonne jusqu'aux dernières mesures dans un do majeur qui semble monter jusqu'au ciel.

Le statut de ces trios (au fait : trois instruments, trois œuvres, opus 9... une fête pour l'exégète porté vers la mystique des chiffres !) fut immédiatement reconnu : « Les *Trios* op. 9, dit le spécialiste passionné de Beethoven et élève de Liszt, Willelm von Lenz, constituent une apparition extraordinaire dans la litté-

rature musicale. [...] Ils sont venus au Michelangelo de la musique instrumentale dans une inspiration raphaélesque. » Celui qui à cet enthousiasme passionné préfère la sobriété de la biographie consacrée à Beethoven de Thayer, Deiters et Riemann s'en tiendra à cette description : « Aucune œuvre jusqu'alors ne peut se mesurer à la beauté et à la nouveauté de l'invention, au goût dans la conception, au traitement des instruments, etc. de ces trios. Ils dépassent même à tous égards les quatuors les quatuors qui paraîtront bientôt. »

© *Horst A. Scholz* 2011

### **Trio Zimmermann**

En 2007, le violoniste Frank Peter Zimmermann put enfin réaliser son vieux rêve de fonder un trio à cordes, le Trio Zimmermann avec l'altiste Antoine Tamestit et le violoncelliste Christian Poltéra. Ces trois musiciens, qui ont chacun leur propre carrière de solistes couronnés de succès, se réunissent cependant pendant une ou deux périodes durant la saison pour réaliser des tournées. Le Trio s'est jusqu'à présent produit dans des villes comme Amsterdam, Berlin, Bruxelles, Cologne, Londres, Lyon, Milan, Munich, Paris et Vienne ainsi que dans le cadre des festivals de Salzbourg et d'Édinbourg. Le premier enregistrement du Trio Zimmermann, consacré au *Divertimento* K. 563 de Mozart est paru en 2010 et a été chaleureusement reçu.

### **Frank Peter Zimmermann**

Depuis qu'il a terminé ses études auprès de Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers, Frank Peter Zimmermann s'est produit en compagnie des meilleurs orchestres du monde sous la direction des chefs les plus réputés. Ses nombreux concerts l'ont mené dans toutes les salles importantes ainsi qu'aux festivals les plus prestigieux en Europe, aux États-Unis, en Extrême-Orient, en

Australie et en Afrique du Sud. Frank Peter Zimmermann joue sur un Stradivarius de 1711 qui a appartenu à Fritz Kreisler et généreusement mis à sa disposition par la WestLB AG.

### **Antoine Tamestit**

Antoine Tamestit a étudié avec Jean Sulem, Jesse Levine, le Quatuor à cordes Tokyo ainsi qu'avec Tabea Zimmermann. Il a remporté les premier prix au Concours Maurice Vieux (2000), au Concours William Primrose (2001) ainsi que celui du Young Concert Artists International Auditions et celui du 53<sup>ième</sup> Concours international de musique ARD Munich. Il a également remporté le Borletti-Buitoni Trust Award en 2006 ainsi que le Young Artist Award du Crédit Suisse en 2008. Tamestit donne des concerts en compagnie de plusieurs orchestres prestigieux en plus de se consacrer à la musique de chambre en compagnie d'artistes et d'ensembles importants. Tamestit est professeur à la Musikhochschule de Cologne depuis 2007. Il joue sur un alto construit par Stradivarius en 1672 qui lui a été prêté par la Fondation Habisreutinger.

### **Christian Poltéra**

Christian Poltéra a étudié avec Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow et Heinrich Schiff. Entre 2004 et 2006, il a été membre du prestigieux New Generation Artists de la Radio 3 de la BBC à Londres et a également remporté le Borletti-Buitoni Trust Award. Il se produit en tant que soliste avec de nombreux orchestres et chefs réputés. Passionné de musique de chambre, il se produit fréquemment en compagnie de nombreux collègues musiciens renommés et se produit fréquemment dans le cadre de nombreux festivals importants. La discographie saluée à travers le monde de Christian Poltéra comprenait en 2010 quatre enregistrements réalisés chez BIS qui reflètent l'étendue de son répertoire de concerto et de musique de chambre. Il joue sur un violoncelle d'Andreas Guarneri de 1675.

ALSO AVAILABLE FROM THE TRIO ZIMMERMANN ON BIS:



MOZART: DIVERTIMENTO IN E FLAT MAJOR, K 563  
SCHUBERT: STRING TRIO IN B FLAT MAJOR, D 471

BIS-CD-1817

Supersonic *Pizzicato* · ffff *Telerama* · Choc *Classica*  
CD of the Week *Sunday Times* · 5 stelle *Musica*

„Drei Musiker, die zu den ernsthaftesten und besten Interpreten ihrer Zunft gehören, sind hier in einem absolut phänomenalen Trio vereint, das die Musik von Mozart mit Delikatesse, Stil, Freude und Augenzwinkern spielt. Es ist – wie im Einleitungstext steht – eine wirkliche ‚Ergötzung des Ohrs‘.“  
*Pizzicato*

« L'interprétation de Frank Peter Zimmermann, Antoine Tamestit et Christian Poltéra est une réussite totale... le Trio Zimmermann établit, et certainement pour longtemps, une nouvelle version de référence. » *Classica*

'Everything about this release is distinguished' *International Record Review*

'For almost 50 years, the Grumiaux Trio's account has dominated the catalogue... The Trio Zimmermann... possibly outclasses the Grumiaux in its leaner, keener approach to the shifts of mood, from serenity to turbulence, that darken Mozart's diverting music.' *Sunday Times*

'This is a magnificent recording.' *ClassicsToday.com*

## A GREETING FROM WESTLB AG

On this recording you hear the *Lady Inchiquin*, the famous violin built by Antonio Stradivarius in 1711, and made available to Frank Peter Zimmermann almost three centuries later by the Westdeutsche Landesbank, WestLB.

How did this come about? In 1989, at the age of 24, Zimmermann so impressed the chairman of the board of WestLB with his playing that the latter decided to devote himself to promoting this exceptional talent. At the time Zimmermann was looking for a top violin, and WestLB took up the search along with the renowned violin dealer Charles Beare. An opportunity arose as Nathan Milstein was looking for a violinist to whom he could pass on his instrument. Beare suggested the young Zimmermann, whose playing greatly appealed to Milstein, but unfortunately nothing came of this. Instead the Beare violin shop, which possessed the marvellous Stradivarius *Hilton*, offered that instrument to WestLB. The company agreed, making the violin available to Zimmermann.

A few years later, WestLB again entered into negotiations in order to support Zimmermann's by now flourishing career. The result was another Stradivarius violin, the so-called *ex Dragonetti*, and the company also contributed to the following artistic advance, with the purchase of the *Lady Inchiquin* violin, once played by the great violinist Fritz Kreisler.

As we are constantly reminded, finance, society, and culture are closely interwoven. We therefore consider our undertaking, including the support of this and other recordings, as an important contribution to society. It is our hope that the musicianship of Frank Peter Zimmermann and his trio partners, the magical sound of his Stradivarius and, not least, the music will offer you a splendid listening experience.



## INSTRUMENTARIUM

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

Viola: Antonio Stradivarius, Cremona 1672, 'Mahler'

Cello: Andreas Guarneri, 1675

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

### RECORDING DATA

Recording: July and August 2010 (Nos 1 and 3) at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden and August 2011 (No. 2) at the Meistersaal am Potsdamer Platz, Berlin  
Hans Kipfer  
Producer and sound engineer:  
Equipment Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones  
Post-production: Editing: Christian Starke, Elisabeth Kemper, Bastian Schick  
Mixing: Hans Kipfer  
Executive producer: Robert Suff

### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Horst A. Scholz 2011

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

Cover photography: © Mats Bäcker

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

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

BIS-SACD-1857 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



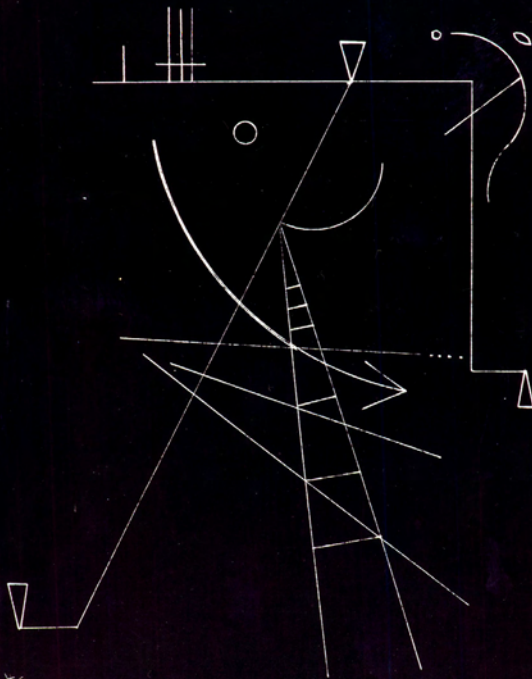
Frank Peter Zimmermann Christian Poltéra Antoine Tamestit



This disc has been produced with the generous support of Europamusicale and the WestLB



# HINDEMITH · SCHOENBERG TRIO ZIMMERMANN





## HINDEMITH, PAUL (1895–1963)

- TRIO No. 1 for violin, viola and cello, Op. 34 (1924) *(Schott)* 19'15
- 1 I. *Toccata. Schnelle Halbe* 4'51
  - 2 II. *Langsam und mit grosser Ruhe* 6'07
  - 3 III. *Mässig schnelle Viertel* 1'36
  - 4 IV. *Fuge. Sehr lebhafte Halbe – Sehr ruhige Achtel – Sehr lebhaft. Durchweg sehr scharf akzentuiert – Prestissimo – Im Anfangszeitmaß* 6'35
- TRIO No. 2 for violin, viola and cello (1933) *(Schott)* 21'40
- 5 I. *Mäßig schnell* 7'35
  - 6 II. *Lebhaft* 6'06
  - 7 III. *Langsam – Schnelle Halbe – Langsam – Schnell, wie vorher – Äußerst lebhaft* 7'53

## SCHOENBERG, ARNOLD (1874–1951)

	STRING TRIO, Op. 45 (in one movement) (1946) <i>(Schott)</i>	18'01
8	Part 1	1'50
9	1st Episode	5'17
10	Part 2	3'10
11	2nd Episode	2'32
12	Part 3	5'12

TT: 60'00

## TRIO ZIMMERMANN

FRANK PETER ZIMMERMANN *violin*

ANTOINE TAMESTIT *viola*

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

### INSTRUMENTARIUM

Violins: Antonio Stradivarius, Cremona 1727, 'Général Dupont, Grumiaux' on loan from Mr Heng Yu  
Antonio Stradivarius, Cremona 1712, 'Viotti ex-Hottinger'

Viola: Antonio Stradivarius, Cremona 1672, 'Mahler'

Cello: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Mara'

**A**rnold Schoenberg and Paul Hindemith were both at the avant-garde epicentre of the 1910s and 1920s, but their future paths and impacts could hardly have been more different. Whereas Schoenberg had a decisive influence on twentieth-century modernism with his dodecaphonic music and the Second Viennese School, Paul Hindemith dropped out of sight as he increasingly renounced his rebellious early music, eventually becoming an anachronistic loner. In the 1920s, however, he was regarded as an iconoclast and an *enfant terrible*, typically writing such performance markings as ‘furious tempo, wild, beauty of tone is incidental’ (in the Sonata for Solo Viola, Op. 25 No. 1 [1922]). It was during this ‘Sturm und Drang’ period that he wrote his String Trio No. 1, Op. 34, whilst the String Trio No. 2 (1933, without opus number) dates from the beginning of a new orientation, in which the ‘old masters’ had an aesthetically and ethically binding presence (e.g. in operas such as *Mathis der Maler* [premièred in 1938] or *Die Harmonie der Welt* [premièred in 1957]).

The four-movement **String Trio No. 1**, dedicated to Hindemith’s composer friend Alois Hába, already shows a symbiosis of the traditional and the modern, saying something new in old, ‘neo-baroque’ forms. It was composed in the spring of 1924, ‘in the train and in Frankfurt am Main’, as Hindemith noted in a catalogue of his works (a remark all the more relevant when bearing in mind that contemporary critics such as Henri Prunières thought they could hear ‘machine music’ in the piece). The shimmering Toccata takes its name above all from its motoric, imitative flow, because in fact, between ritornello passages in octaves, it pursues more *concertante* objectives. One after another the three instruments are brought soloistically to the fore – first the violin, then the viola and finally the cello. After three solo cadenzas, the Toccata ends as it had begun (albeit transposed an octave). The slow movement (*Langsam und mit großer Ruhe*) blossoms like a trio sonata, weaving an intimate web of broadly arching lines. It would be hard to imagine any

greater contrast than the *pizzicato* scherzo (*Mäßig schnelle Viertel*), against the impish, high-spirited bourrée of which the cellist finally takes up his bow. The trio ends with a double fugue; its two subjects – one resolute, the other lyrical – are presented one after another and then combined in a very fast passage (*sehr lebhaft*), finally culminating in a furious *Prestissimo*.

Composed nine years later, the **String Trio No. 2** was in a sense the ‘enemy’ of the First Trio: in the repertoire of the string trio founded by Hindemith in 1929 – together with the violinist Szymon Goldberg and the cellist Emanuel Feuermann – it was evidently intended to replace the First Trio. (Apparently Hindemith never played the First Trio in public again after the composition of the Second.) Hindemith’s linear polyphony, which focuses on the ‘urges’ of the individual parts, is here handled even more consistently. Virtuositically developed imitative techniques and a more complex sound organization characterize the first movement (*Mäßig schnell*) of this three-movement trio. The exuberant second movement (*Lebhaft*) manages to present its striking chordal theme in many different ways, and a slow middle section provides some lyrical moments; the effect of the recapitulation of the main theme is here too reinforced by being played in octaves. The third movement begins slowly, in an introverted mood, then suddenly launches into a fast section (*Schnelle Halbe*); this contrast is repeated in various ways and is finally crowned by an extremely fast final climax.

A month after the première of the String Trio No. 2, Hindemith learned from his publisher that half of his output had been banned for being ‘culturally Bolshevik’; further attacks, both on his music – which was later branded as ‘degenerate’ – and on his person were to follow. His String Trio – in which he retained total confidence – could now only be performed abroad. After several visits to Turkey and the USA, Hindemith ultimately emigrated permanently to the USA in 1940.

‘Schoenberg is giving beginner’s lessons in harmony at the university’, Hinde-

mith had written to his wife the previous year from Los Angeles, rather disillusioned – adding sarcastically: ‘Serves him right’. Arnold Schoenberg, whom despite their differences Hindemith admired, and whose music was often performed by Hindemith’s Amar Quartet, had emigrated to the USA as early as 1933, after the Nazis had taken away from him the leadership of a masterclass in composition that he had hitherto taught at the Prussian Academy of the Arts in Berlin. Only slowly did Schoenberg (as he henceforth spelt his name) find his feet in this new environment; in 1941 he became an American citizen. (Hindemith would do the same in 1946.) Continuing financial and professional worries probably contributed to a serious heart attack that struck him down on 2nd August 1946; only an injection of adrenalin into his heart managed to save his life. As the composer remarked, ‘I have risen from actual death.’ His **String Trio**, Op.45, begun shortly before the heart attack and completed a month after it, is the disturbing expression of this extreme near-death experience. It also presents one of the greatest challenges in the entire string repertoire – for performers and listeners alike. (No wonder Schoenberg considered easing the players’ difficulties by expanding the trio into a quintet.)

Even though Schoenberg never profited himself as a writer of programmatic music, he nevertheless emphasized on numerous occasions that this trio is a ‘depiction of my illness’ – indeed, a purportedly ‘humorous’ one. Thomas Mann stated, for example, that Schoenberg had told him what he had ‘woven secretly’ into his trio: ‘He claimed that he had depicted his illness and medical treatment, his male nurse and everything else.’ Hanns Eisler even found out which chords symbolized injections. Irony and gallows humour were probably Schoenberg’s way of keeping his distance from the oppressive, threatening nature of the situation he was in. His illness itself seems to have worked its way into the music in a somewhat roundabout way. The work’s point of departure is a twelve-note row, which manifests itself above all through its derivations (inversions of the hexachords). The overall single-

movement form contains traces of a multi-movement structure: three main sections (the first abrupt and impetuous, the second with reminiscences of a waltz, the third an abbreviated reprise of the first), between which two episodes (the first with lyrical elements, the second a canon) are heard. Shadowy outlines of sonata form can be discerned, against which a sort of montage technique rises up in rebellion. Nostalgic elements such as a waltz and a recapitulation (a feature otherwise frowned upon by Schoenberg, the bitter enemy of superfluous rehashing) indicate the instant of looking back at the moment of death – it is no coincidence that one of Schoenberg's essays bears the title 'On revient toujours' (i.e. 'à ses premières amours').

After the inescapable 'shock effect of the opening minutes' (H. H. Stuckenschmidt), an adventure for the listener unfolds. Its extremely condensed rhetoric can be seen as an artistic re-enactment of an existential crisis situation, but it is also striking as absolute music – an intricate yet intractable web of sonic elements, ranging from tender harmonics to frenetic noise. Schoenberg confided in Thomas Mann that performing the trio was 'extraordinarily difficult, in fact almost impossible', but also very gratifying 'by virtue of the exceptional sounds created'. How true that is – not forgetting that the rug is pulled from under the listener's feet in a breathtaking manner in almost every bar.

© *Horst A. Scholz 2017*

Frank Peter Zimmermann, Antoine Tamestit and Christian Poltéra all enjoy distinguished solo careers, but since 2007 they happily meet for one or two short touring periods per season. As **Trio Zimmermann** they perform in such musical centres as Amsterdam, Berlin, Brussels, Cologne, London, Milan, Munich, Paris, Vienna and Zürich, as well as during the festivals in Salzburg and Edinburgh. For BIS Trio Zimmermann has previously recorded Mozart's Divertimento, K 563 [BIS-1817] and

Beethoven's string trios, Op. 9 [BIS-1857] and Opp. 3 & 8 [BIS-2087]. The discs have received critical acclaim worldwide, earning awards such as Diapason d'Or de l'Année, BBC Music Magazine Award and Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik as well as distinctions including The Strad Recommends (*The Strad*), CD des Monats (*Fono Forum*), Empfohlen (*klassik.com*), Supersonic (*Pizzicato*), Choc (*Classica*), '10' (*klassik-heute.de*), 'ffff' (*Télérama*) and 10/10 (*ClassicsToday.com*).

**Frank Peter Zimmermann** is regarded as one of the leading violinists of our time. Making his début with the Berlin Philharmonic, conducted by Daniel Barenboim, in 1985, and with the Vienna Philharmonic Orchestra in 1983 under Lorin Maazel, he performs with all major orchestras worldwide, including the Royal Concertgebouw Orchestra, all the London orchestras and the leading orchestras in the United States.

Zimmermann regularly appears at the prestigious music festivals in Salzburg, Edinburgh and Lucerne, and has a distinguished discography including releases on BIS of works by Shostakovich, Hindemith and Brett Dean. Born in Duisburg, Germany, he received his first violin lessons at the age of 5 from his mother. His teachers were Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers. Frank Peter Zimmermann plays on a violin by Antonio Stradivari.

**Antoine Tamestit** is one of today's most sought-after violists. Appearing with major international orchestras, he remains a passionate chamber musician, playing with the leading artists of our time. His wide repertoire extends from baroque to contemporary music and he has premièred many new and important works. He is artistic director of the Viola Space Festival in Tokyo.

Born in Paris, Tamestit studied with Jean Sulem, Jesse Levine and Tabea Zimmermann. He is the recipient of several awards, including the Credit Suisse Young

Artists Award and first prizes at the Primrose International Viola Competition and the ARD International Music Competition. Antoine Tamestit plays on the Stradivari viola 'Mahler' of 1672, on loan from the Habisreuting Foundation.

*www.tamestit.org*

**Christian Poltéra** appears as soloist with eminent orchestras worldwide under such conductors as Riccardo Chailly, Andris Nelsons and Sir John Eliot Gardiner. He also devotes himself to chamber music, with Trio Zimmermann as well as with musicians including Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Kathryn Stott and Martin Fröst, and with the Auryn and Zehetmair Quartets.

A student of Nancy Chumachenko, Boris Pergamenschikow and Heinrich Schiff, Christian Poltéra in 2004 received the Borletti-Buitoni Award and was selected as a BBC New Generation Artist. An internationally acclaimed discography reflects his varied repertoire that includes concertos by Dvořák, Dutilleux, Martinů and Shostakovich as well as chamber music. Christian Poltera plays the famous cello 'Mara', built in 1711 by Antonio Stradivari.

*www.christianpoltera.com*



**A**rnold Schönberg und Paul Hindemith gehörten zum avantgardistischen Epizentrum der 1910er und 1920er Jahre, ihr weiterer Weg und ihre Wirkung aber könnten unterschiedlicher kaum sein: Während Schönberg mit seiner Zwölftonmusik und der „Zweiten Wiener Schule“ die Moderne des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägte, geriet Paul Hindemith in dem Maße, wie er seinem rebellischen Frühwerk abschwor, zusehends aus deren Blickfeld und wurde zu einem unzeitgemäßen Einzelgänger. In den 1920er Jahren dagegen galt er als Bilderstürmer und Bürgerschreck – „rasendes Zeitmaß, wild, Tonschönheit ist Nebensache“, lautete etwa die charakteristische Vortragsanweisung aus der Solo-sonate für Bratsche op. 25 Nr. 1 (1922). Aus dieser „Sturm-und-Drang“-Zeit stammt sein Streichtrio Nr. 1 op. 34, wohingegen das Streichtrio Nr. 2 (ohne Opuszahl) aus dem Jahr 1933 am Anfang einer Neuorientierung steht, in deren Koordinatensystem die „Alten Meister“ (man denke an Opern wie *Mathis der Maler* [UA 1938] oder *Die Harmonie der Welt* [UA 1957]) eine ästhetisch wie ethisch verpflichtende Präsenz erhielten.

Komponiert im Frühjahr 1924 „in der Bahn und in Frankfurt am Main“, wie Hindemith in einem Werkverzeichnis vermerkte (ein Hinweis, an den man sich erinnert, wenn zeitgenössische Kritiker wie Henri Prunières hier Maschinenmusik zu hören meinten), zeigt bereits das viersätzigste, seinem Komponistenfreund Alois Hába gewidmete **Streichtrio Nr. 1** eine Symbiose von Tradition und Moderne, sagt Neues in alten, „neobarocken“ Formen. Die flirrende Toccata leitet ihren Namen indes vor allem von ihrem motorisch-imitatorischen Spielfluss ab, denn tatsächlich verfolgt sie zwischen Ritornellen im Oktavunisono eher konzertante Ziele: Der Reihe nach werden die drei Instrumente solistisch in den Vordergrund gerückt – zuerst Violine, dann Bratsche, schließlich Cello. Nach drei Solokadenzen endet die Toccata, wie sie begonnen hat (sieht man von der Transposition in die Oktave ab). Als Triosonate erblüht der langsame Satz (*Langsam und mit großer Ruhe*) im

innigen Geflecht weit geschwungener Linien; schwerlich ist ein größerer Kontrast vorstellbar als das Pizzikato-Scherzo (*Mäßig schnelle Viertel*), gegen dessen koboldesken Bourrée-Übermut zu guter Letzt das Cello den Bogen erhebt. Das Streichtrio endet mit einer Doppelfuge, deren beide Soggetti – das eine resolut, das andere lyrisch – nacheinander vorgestellt und dann „sehr lebhaft“ kombiniert werden, um schließlich in ein furioses *Prestissimo* zu münden.

Neun Jahre später komponiert, war das **Zweite Streichtrio** gewissermaßen der „Feind“ des Ersten: Im Repertoire des Streichtrios, das Hindemith 1929 gegründet hatte und zu dem der Geiger Szymon Goldberg und der Cellist Emanuel Feuermann gehörten, sollte es offenbar das Trio op. 34 ersetzen. (Offenbar hat Hindemith nach der Komposition des zweiten Streichtrios das erste nie mehr öffentlich gespielt.) Hindemiths lineare Polyphonie, die das „Triebleben“ der individuellen Stimmen ins Zentrum rückt, wird hier noch konsequenter gehandhabt. Virtuoso entwickelte imitatorische Techniken und eine differenziertere Klangregie prägen den ersten Satz (*Mäßig schnell*) dieses dreisätzigen Trios. Der quirlige zweite Satz (*Lebhaft*) weiß seinen markanten akkordischen Themenkopf mannigfach zu inszenieren, während ein langsamer Mittelteil für lyrische Momente sorgt; die Schlusswirkung der Hauptthemenreprise wird einmal mehr durch Oktavunisono bekräftigt. Der dritte Satz beginnt langsam und introvertiert, um urplötzlich in einen raschen Teil (*Schnelle Halbe*) umzuschlagen; dieser dynamische Kontrast wird variiert wiederholt und schließlich von einer „äußerst lebhaften“ Schlusssteigerung gekrönt.

Einen Monat nach der Uraufführung des Streichtrios Nr. 2 erfuhr Hindemith von seinem Verlag, dass die Hälfte seiner Werke als „kulturbolschewistisch“ verboten worden war, weitere Angriffe gegen seine später als „entartet“ gebrandmarkte Musik und seine Person sollten folgen. Sein Streichtrio, dem er unbeirrt die Treue hielt, konnte nur noch im Ausland auftreten. Nach mehreren Aufenthalten in der Türkei und den USA emigrierte Hindemith 1940 vollends in die USA.

„Schönberg gibt in der Universität Anfängerunterricht in Harmonielehre“, hatte Hindemith im Jahr zuvor aus Los Angeles recht ernüchtert an seine Frau geschrieben – und sarkastisch hinzugefügt: „geschieht ihm recht“. Der von Hindemith bei aller Differenz durchaus geschätzte (und von Hindemiths Amar-Quartett seinerzeit häufig aufgeführte) Arnold Schönberg war bereits 1933 in die USA emigriert, nachdem die Nationalsozialisten ihm die Leitung seines Meisterkurses für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin entzogen hatten. Nur langsam fasste Schönberg – oder Schoenberg, wie er sich fortan schrieb – im neuen Umfeld Tritt; 1941 wurde er amerikanischer Staatsbürger. (Hindemith sollte ihm 1946 darin folgen.) Fortwährende finanzielle und berufliche Sorgen dürften dazu beigetragen haben, dass er am 2. August 1946 einen schweren Herzinfarkt erlitt; erst eine Adrenalininjektion ins Herz konnte ihn ins Leben zurückholen. „Ich bin“, so der Komponist, „von einem wirklichen Tod wieder auferstanden“. Sein **Streichtrio** op. 45, begonnen kurz vor dem Infarkt und einen Monat darauf beendet, ist der verstörende Ausdruck dieser extremen Grenzerfahrung. Und eine der größten Herausforderungen des Streicherrepertoires – für Ausführende wie für Hörer. (Kein Wunder, dass Schönberg zeitweise daran dachte, die Anforderungen an die Spieler durch Erweiterung des Trios zum Quintett zu mildern.)

Auch wenn Schönberg kaum als Programmusiker hervorgetreten ist, hat er doch mehrfach betont, dass es sich bei diesem Trio um eine „Darstellung meiner Krankheit“ handele – noch dazu um eine vorgeblich „humoristische“. So berichtete etwa Thomas Mann, Schönberg habe ihm erzählt, was er in sein Trio „hineingeheimnist“ habe: „Er behauptete, er habe darin seine Krankheit und ärztliche Behandlung samt ‚male nurse‘ [Krankenpfleger] und allem übrigen dargestellt.“ Hanns Eisler erfuhr sogar, welche Akkorde Injektionen symbolisierten. Ironie und Galgenhumor waren vermutlich Schönbergs Mittel, das beklemmend-bedrohliche Geschehen auf Distanz zu halten; seine Krankheit selber scheint im Wesentlichen

eher vermittelt in den Tonsatz eingewandert zu sein. Dessen Ausgangsmaterial ist eine Zwölftonreihe, die vor allem mit und in ihren Ableitungen (Umkehrungen der Hexachorde) in Erscheinung tritt. Die einsätzig Gesamtform folgt dem Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit: Drei Hauptteile (der erste jäh und ungestüm, der zweite mit Walzerreminiszenzen, der dritte eine verkürzte Reprise des ersten), zwischen denen zwei Episoden (die erste mit lyrischem Einschlag, die zweite kanonisch angelegt) erklingen. Schemenhaft tauchen Umrisse der Sonatenform auf, gegen die andererseits eine Art Montagetechnik aufbegehrt. Auf den Moment der Rückschau im Todesmoment weisen nostalgische Elemente wie der Walzerton und die bei Schönberg, dem erbitterten Feind redundanten Wiederkäuens, ansonsten verpönte Reprise – nicht von ungefähr trägt einer von Schönbergs Essays den Titel „On revient toujours“ („... à ses premières amours“, wäre zu ergänzen; frei: „Alte Liebe rostet nicht“).

Nach der unentrinnbaren „Schockwirkung der ersten Minuten“ (H. H. Stuckenschmidt) entfaltet sich ein Hörabenteuer, dessen höchst verdichtete Rhetorik man als kunstvolles „Re-Enactment“ einer existentiellen Krisensituation deuten kann, das aber auch „absolut-musikalisch“ frappiert – als so intrikates wie kompromissloses Netzwerk expressiver Klangfiguren, die vom zarten Flageolet bis zum frenetischen Geräusch reichen. Die Ausführung des Trios, so hatte Schönberg Thomas Mann anvertraut, sei „äußerst schwierig, ja fast unmöglich“, dafür aber sei sie „vermöge außerordentlicher Klangwirkungen“ sehr dankbar. Wie wahr – nicht zu vergessen, dass dem Hörer mit fast jedem Takt auf atemberaubende Weise der Boden unter den Füßen weggezogen wird.

© *Horst A. Scholz* 2017

Frank Peter Zimmermann, Antoine Tamestit und Christian Poltéra sind allesamt renommierte Solisten, seit 2007 aber schließen sie sich erfreulicherweise in jeder Saison füreinander oder zwei kleinen Tourneen zusammen. Als **Trio Zimmermann** treten sie in Musikzentren wie Amsterdam, Berlin, Brüssel, Köln, London, Mailand, München, Paris, Wien und Zürich sowie bei den Festivals in Salzburg und Edinburgh auf. Bei BIS hat das Trio Zimmermann Mozarts Divertimento KV 563 [BIS-1817] sowie Beethovens Streichtrios op. 9 [BIS-1857] und op. 3 & 8 [BIS-2087] eingespielt. Seine Aufnahmen haben ein begeistertes Echo in der internationalen Fachwelt gefunden, wurden mit Preisen wie dem Diapason d'Or de l'Année, dem BBC Music Magazine Award und dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik bedacht und erhielten Höchstwertungen wie The Strad Recommends (*The Strad*), CD des Monats (*Fono Forum*), Empfohlen (*klassik.com*), Supersonic (*Pizzicato*), Choc (*Classica*), „10“ (*klassik-heute.de*), „ffff“ (*Télérama*) und 10/10 (*ClassicsToday.com*).

**Frank Peter Zimmermann** gilt als einer der führenden Geiger unserer Zeit. Seit seinen Debüts bei den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Daniel Barenboim (1985) und den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel (1983) tritt er weltweit mit allen wichtigen Orchestern auf, u.a. mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, allen Londoner Orchestern und den bedeutenden Orchestern der USA.

Zimmermann ist regelmäßig bei den renommierten Musikfestivals in Salzburg, Edinburgh und Luzern zu Gast. Zu seiner vielbeachteten Diskografie zählen Aufnahmen mit Werken von Schostakowitsch, Hindemith und Brett Dean bei BIS. Frank Peter Zimmermann wurde in Duisburg geboren und erhielt seinen ersten Geigenunterricht im Alter von 5 Jahren von seiner Mutter. Seine Lehrer waren Valery Gradow, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Frank Peter Zimmermann spielt eine Violine von Antonio Stradivari.

**Antoine Tamestit** ist einer der gefragtesten Bratschisten unserer Tage. Er tritt mit bedeutenden internationalen Orchestern auf, ist aber vor allem ein leidenschaftlicher Kammermusiker, der mit den führenden Künstlern unserer Zeit spielt. Sein großes Repertoire reicht vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik; viele neue und wichtige Werke hat er uraufgeführt. Er ist Künstlerischer Leiter des Viola Space Festival in Tokio.

In Paris geboren, studierte Tamestit bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann. Zu den Auszeichnungen, die er erhalten hat, gehören der Credit Suisse Young Artists Award sowie 1. Preise bei der Primrose International Viola Competition und dem Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Antoine Tamestit spielt die „Mahler“-Viola von Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm von der Stiftung Habisreutinger zur Verfügung gestellt wird.

[www.tamestit.org](http://www.tamestit.org)

Als Solist konzertiert **Christian Poltéra** weltweit mit hervorragenden Orchestern unter Dirigenten wie Riccardo Chailly, Andris Nelsons und Sir John Eliot Gardiner. Daneben widmet er sich der Kammermusik, sei es im Trio Zimmermann, sei es mit Musikern wie Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Kathy Stott, Martin Fröst, dem Auryn Quartett und dem Zehetmair Quartett.

Christian Poltéra studierte bei Nancy Chumachenko, Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff; 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als BBC New Generation Artist ausgewählt. Seine international gefeierte Diskografie spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider, zu dem die Konzerte von Dvořák, Dutilleux, Martinů und Schostakowitsch ebenso gehören wie Kammermusik. Christian Poltéra spielt das berühmte „Mara“-Cello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711.

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

**B**ien qu'Arnold Schönberg et Paul Hindemith se trouvaient à l'épicentre de l'avant-garde des années 1910 et 1920, leur évolution et leur impact respectifs par la suite ne sauraient différer davantage : alors que Schönberg avec son système dodécaphonique et la « seconde école de Vienne » allait profondément marquer le modernisme au vingtième siècle, Paul Hindemith tomba dans l'oubli alors qu'il renia ses œuvres de jeunesse rebelles et devint une figure isolée et anachronique. Durant les années 1920 en revanche, il était considéré comme un iconoclaste et un enfant terrible et des indications de jeu telles « Tempo enragé – Sauvage – La beauté du son est accessoire » pour la Sonate pour alto seul op. 25, n° 1 de 1922, étaient typiques de son style. Le premier Trio à cordes op. 34 fut composé durant cette période « sturm und drang » alors que le second Trio (sans numéro d'opus) date de 1933, au début de sa nouvelle phase où « maîtres anciens » tenaient désormais un rôle esthétique et éthique (pensons aux opéras *Mathis le peintre* créé en 1938 et *L'harmonie du monde* créé en 1957).

Composé au début de l'année 1924 « dans le train et à Francfort-sur-le-Main », ainsi que Hindemith le souligna dans un catalogue de ses œuvres (un détail qui prend toute son importance quand on sait que le critique Henri Prunières y entendra des bruits de machines), le **premier Trio** en quatre mouvements dédié à son ami, le compositeur Alois Hába, opère déjà une symbiose entre tradition et modernité et exprime quelque chose de neuf sous une forme ancienne et « néo-baroque ». La toccate chatoyante doit avant tout son nom au flux imitatif et motorique qui, entre des ritournelles jouées à l'octave, prend une tournure concertante. Les instruments prennent place l'un après l'autre à l'avant-plan : d'abord le violon, ensuite l'alto puis le violoncelle. Après trois cadences solo, la toccate se termine comme elle a commencé, transposée une octave plus haut. Le mouvement lent (« lent et avec un grand calme ») croît comme une sonate en trio dont les lignes mélodiques ondulées évoluent dans un entrecroisement serré. On ne saurait faire un contraste plus grand

entre le scherzo joué *pizzicato* («noire modérément animé») et la bourrée espiègle et enjouée avec laquelle le violoncelliste tire sa révérence. L'œuvre se termine par une double fugue dont les deux sujets, l'un à l'allure résolue, l'autre lyrique, sont présentés l'un après l'autre puis combinés «très vivement» avant qu'un *prestissimo* impétueux ne conclue le Trio.

Composé neuf ans plus tard, le **second Trio à cordes** est pour ainsi dire l'«ennemi» du premier : il devait manifestement le remplacer au sein du répertoire du trio à cordes que Hindemith avait fondé en 1929 avec le violoniste Szymon Goldberg et le violoncelliste Emanuel Feuermann. Il semble qu'Hindemith, une fois son second Trio terminé, ne joua plus jamais le premier en public. La polyphonie linéaire du compositeur qui se concentre sur l'«impulsion» des voix individuelles est ici traitée de manière encore plus conséquente. Le premier mouvement («modérément animé») de ce trio à trois mouvements est caractérisé par une technique imitative développée avec virtuosité ainsi que par un traitement sonore différencié. L'exubérant second mouvement («vif») parvient à exposer de différentes manières un thème en accords alors que la partie centrale fait entendre un intermède lyrique. La récapitulation du thème principal voit son effet renforcé par un jeu en octaves. Le troisième mouvement débute lentement et de manière introvertie et passe sans avertissement à une section vive («blanche animée»). Ce contraste revient sous des formes différentes et culmine dans une apogée «extrêmement vive».

Un mois après la création du second Trio, Hindemith fut informé par son éditeur que la moitié de son œuvre était désormais interdite pour cause de «bolchévisme culturel». Des attaques additionnelles sur sa musique qualifiée plus tard de «dégénérée» et sur sa personne allaient suivre. Son trio à cordes auquel il allait demeurer loyal ne pouvait désormais être exécuté qu'à l'extérieur de l'Allemagne. Après plusieurs séjours en Turquie et aux États-Unis, Hindemith émigra définitivement aux États-Unis en 1940.



«Schönberg donne des cours d'harmonie pour débutants à l'université» écrivit Hindemith, désillusionné, à sa femme une année auparavant et ajouta, sarcastique, «ça lui apprendra». Malgré leurs différences, Hindemith admirait Schönberg et le quatuor dont il faisait partie, le Quatuor Amar, interpréta souvent ses œuvres. Schönberg avait émigré aux États-Unis dès 1933, après que les nazis lui eurent retiré la direction de ses cours de composition à l'Académie prussienne des arts à Berlin. Schönberg, ou plutôt Schoenberg comme il allait désormais orthographier son nom, s'ajustait lentement à sa nouvelle situation. Il prit la nationalité américaine en 1941, Hindemith en 1946. Les soucis financiers et professionnels constants ont certainement contribué à la grave crise cardiaque qu'il subit le 2 août 1946. Il fut sauvé par une injection d'adrénaline directement dans le cœur. Comme il le fit remarquer: «Je suis ressuscité d'une véritable mort». Son **Trio à cordes** op.45 qu'il avait commencé peu avant son infarctus et qu'il termina un mois après est l'expression troublante de cet «état de mort imminente» ainsi que l'une des œuvres les plus exigeantes, tant pour les exécutants que pour les auditeurs, de tout le répertoire pour cordes. On ne s'étonnera pas que Schönberg songea un temps à amoindrir les difficultés pour les exécutants en transformant son trio en quintette.

Bien que Schönberg n'ait rien d'un compositeur de musique à programme, il a maintes fois prétendu que ce trio était non seulement une «représentation de sa maladie» mais que celle-ci était «humoristique». C'est ce que rapporte Thomas Mann à qui Schönberg aurait révélé ce qu'il y avait «caché»: «Il avait, me dit-il, représenté sa maladie et son traitement médical dans la musique, y compris les infirmiers et autres étrangetés des hôpitaux américains». Hanns Eisler savait même quels accords illustraient les injections. L'ironie et l'humour noir furent manifestement les moyens utilisés par Schönberg pour conserver une certaine distance avec cette situation oppressante et menaçante. Même sa maladie semble avoir été en grande partie exprimée en musique de manière détournée. Son point de départ est

une série de douze notes qui apparaît principalement sous sa forme dérivée (inversions des hexacordes). En un seul mouvement, l'œuvre reprend néanmoins le principe de la composition en plusieurs mouvements : trois sections principales (la première, abrupte et impétueuse, la seconde avec une réminiscence du rythme de valse, la troisième une reprise écourtée de la première), entre lesquelles s'insèrent deux épisodes (le premier avec des éléments lyriques, le second organisé canonicquement). La forme sonate est esquissée schématiquement mais, par endroit, une sorte de technique de montage s'élève et s'oppose. Des effets nostalgiques comme les échos d'une valse et une récapitulation thématique qui, chez Schönberg, l'ennemi juré de toute ruminantion redondante, sont habituellement rejetés pointent vers le moment du regard en arrière au moment ultime avant la mort. Ce n'est pas un hasard si l'un des articles de Schönberg porte le titre d'« On revient toujours » (« à ses premières amours » pourrait-on ajouter).

Après l'inéluctable « effet-choc des premiers instants » (H. H. Stuckenschmidt), une aventure sonore se déploie pour l'auditeur. Sa rhétorique fortement comprimée pourrait être considérée comme une « reconstitution artistique » d'une situation de crise existentielle mais, considérée en tant que « musique absolue », l'œuvre frappe également avec son tissu aussi inextricable qu'inflexible qui nous font entendre une palette s'étendant des délicates harmoniques jusqu'aux passages proches du bruit. Schönberg dit à Thomas Mann que « l'œuvre était extrêmement difficile à jouer, en fait presque impossible » mais qu'en revanche « la musique était très gratifiante, de par ses effets sonores extraordinaires ». Il ne croyait pas si bien dire d'autant que l'auditeur a l'impression de sentir à chaque mesure le sol se dérober sous lui.

© *Horst A. Scholz* 2017

Frank Peter Zimmermann, Antoine Tamestit et Christian Poltéra mènent chacun des carrières brillantes mais ils se retrouvent également avec plaisir depuis 2007 et entreprennent une ou deux tournées par saison. Ils se produisent sous le nom de **Trio Zimmermann** dans des centres musicaux tels Amsterdam, Berlin, Bruxelles, Cologne, Londres, Milan, Munich, Paris, Vienne et Zurich ainsi que dans le cadre de festivals comme ceux de Salzbourg et d'Édimbourg. Chez BIS, le Trio Zimmermann a enregistré le Divertimento K. 563 de Mozart [BIS-1817] ainsi que les Trios op. 9 [BIS-1857] et op. 3 et 8 [BIS-2087] de Beethoven. Ces enregistrements ont été salués par la critique un peu partout à travers le monde et ont remporté des récompenses telles le Diapason d'Or de l'Année, le BBC Music Magazine Award et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ainsi que des distinctions comme «The Strad Recommends» (*The Strad*), «CD des Monats» (*Fono Forum*), «Empfohlen» (*klassik.com*), Supersonic (*Pizzicato*), Choc (*Classica*), «10» (*klassik-heute.de*), «ffff» (*Télérama*) et 10/10 (*ClassicsToday.com*).

**Frank Peter Zimmermann** est considéré comme l'un des meilleurs violonistes de notre époque. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Lorin Maazel en 1983 et, deux ans plus tard, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Daniel Barenboïm. Il collabore avec les meilleurs orchestres à travers le monde incluant celui du Concertgebouw d'Amsterdam, tous les orchestres de Londres et les orchestres américains importants. Zimmermann se produit régulièrement dans des festivals aussi prestigieux que ceux de Salzbourg, d'Édimbourg et de Lucerne et son importante discographie comprend des enregistrements chez BIS consacrés aux œuvres de Chostakovitch, Hindemith et Brett Dean. Né à Duisbourg en Allemagne, il a commencé l'étude du violon à l'âge de cinq ans avec sa mère. On compte, parmi ses professeurs, Valery Gradov, Saschko Gawrilov et Herman Krebbers. Frank Peter Zimmermann joue sur un Stradivarius.

**Antoine Tamestit** est l'un des altistes les plus prisés à travers le monde. Il collabore avec des orchestres de niveau international, est un chambriste passionné et joue en compagnie des plus grands musiciens d'aujourd'hui. Son vaste répertoire s'étend du baroque jusqu'à la musique contemporaine et il a de plus assuré la création de nombreuses œuvres contemporaines importantes. En 2017, il était directeur artistique du Festival Viola Space à Tokyo.

Né à Paris, Tamestit a étudié auprès de Jean Sulem, Jesse Levine et Tabea Zimmermann. Il a remporté de nombreux prix dont le Crédit Suisse Young Artists Award et des premiers prix au Concours international d'alto William Primrose et le Concours international ARD de Munich. Antoine Tamestit joue sur un alto Stradivarius de 1672, le «Mahler» prêté par la Habisreutinger Foundation.

*[www.tamestit.org](http://www.tamestit.org)*

**Christian Poltéra** s'est produit en tant que soliste avec les meilleurs orchestres à travers le monde avec des chefs tels Riccardo Chailly, Andris Nelsons et John Eliot Gardiner. Il se consacre également à la musique de chambre au sein du Trio Zimmermann ainsi qu'avec des musiciens tels Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Kathryn Stott et Martin Fröst ainsi qu'avec les quatuors Aurny et Zehetmair.

Poltéra a étudié auprès de Nancy Chumachenko, Boris Pergamenchtchikov et Heinrich Schiff. Il a remporté en 2004 le Borletti-Buitoni Award et a été choisi en tant que BBC New Generation Artist. Sa discographie qui a été saluée à travers le monde, reflète l'étendue de son répertoire et inclut les concerts de Dvořák, Dutilleux, Martinů et Chostakovitch ainsi que de la musique de chambre. Christian Poltéra joue sur le célèbre «Mara», un violoncelle construit par Stradivarius en 1711.

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

ALSO AVAILABLE FROM THE TRIO ZIMMERMANN ON BIS:



LUDWIG VAN BEETHOVEN  
THE THREE STRING TRIOS, Op. 9  
BIS-1857 SACD

Diapason d'Or de l'Année 2012  
Chamber Award *BBC Music Magazine Awards 2013*  
Preis der Deutschen Schallplattenkritik (Bestenliste 1/2012)  
10/10/10 *klassik-heute.de*  
Choc de Classica  
Supersonic *Pizzicato*  
Opus d'Or *OpusHD.net*

'The playing is dazzling, combining warmth and clarity.' *BBC Music Magazine*  
« Zimmermann, Tamestit et Poltéra surclassent tous leurs collègues... » *Diapason*  
„Ein phänomenales Ereignis...“ *klassik-heute.de*

'These musicians... do Beethoven proud throughout this exceptionally fine disc, enhanced by BIS's clean SACD sound.' *Gramophone*

« Magistral! » *OpusHD.net*

'Everything is there: the rhythmic spring, the little felicitous touches on the turns, the clarity in the interplay of voices. In addition, BIS's hybrid SACD sound is simply splendid...' *Fanfare*

---

and

BEETHOVEN: STRING TRIOS, Op. 3 & Op. 8 BIS-2087 SACD  
MOZART: DIVERTIMENTO IN E FLAT MAJOR, K 563 BIS-1817 SACD

---

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

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

**Recording:** Hindemith, No. 1: January 2016 at SRF Studio Zürich, Switzerland  
Hindemith, No. 2: August 2015 at Reitstadel, Neumarkt in der Oberpfalz, Germany  
Schoenberg: August 2016 at SRF Studio Zürich, Switzerland  
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

**Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit / 96 kHz

**Post-production:** Editing and mixing: Hans Kipfer

**Executive producer:** Robert Suff

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2017  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover: "Untitled" (1930) by Vassily Kandinsky  
Back cover photo of Trio Zimmermann: © Susanne Diesner  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden  
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30  
[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2207 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

