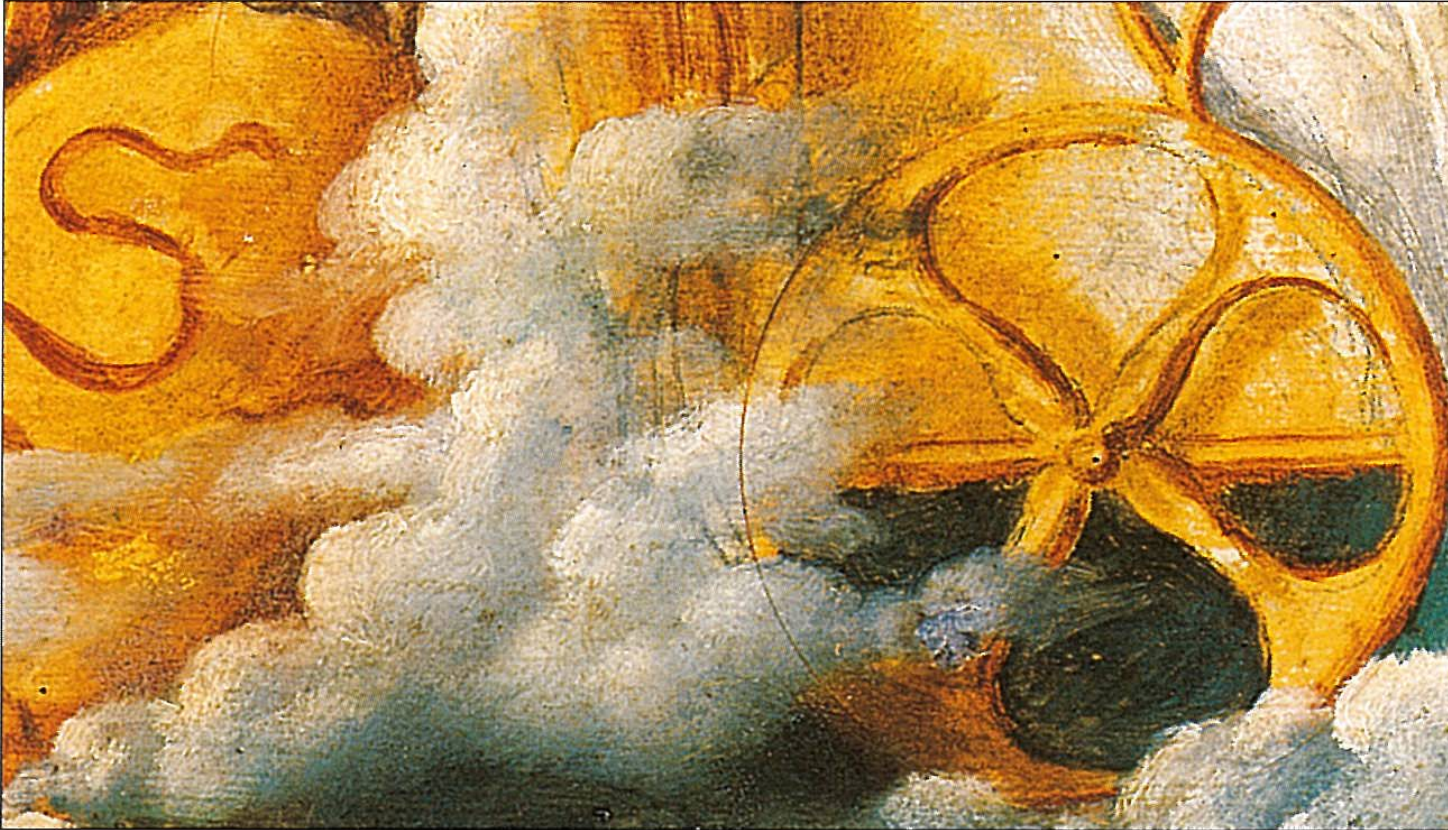


# GUARNERI TRIO PRAGUE

PASCAL MORAGUÈS - MICHAL KAŇKA

*LUDWIG VAN BEETHOVEN*



## **PIANO TRIOS** (VOL.II)

**No.3** op. 1 No.3 - **No.4** op. 11 *WITH CLARINET* - **No.11** *VARIATIONS* op. 121a

**PRA***G*  
*Digitals*

---

**LUDWIG VAN BEETHOVEN** (1770-1827)  
TRIOS FOR PIANO, VIOLIN AND VIOLONCELLO (VOL. II)

**PIANO TRIO no.3 in C minor, op.1 no.3***TRIO Nr. 3 c-moll FÜR KLAVIER, VIOLINE UND VIOLONCELLO op.1 Nr.3*

TRIO POUR PIANO ET CORDES n°3 en ut mineur op.1 n°3 27:13

1.	I.	Allegro con brio	09:47
2.	II.	Andante cantabile con variazoni	07:38
3.	III.	Menuetto : Quasi allegro, con Trio	03:54
4.	IV.	Finale : Prestissimo	05:36

**TRIO no.4 FOR PIANO, CLARINET AND VIOLONCELLO in B flat major, op.11***TRIO Nr. 4 B-Dur FÜR KLAVIER, KLARINETTE UND VIOLONCELLO op.11*

TRIO n°4 POUR PIANO, CLARINETTE ET VIOLONCELLE en si bémol majeur op.11 20:41

5.	I.	Allegro con brio	09:13
6.	II.	Adagio	04:58
7.	III.	Allegretto	06:20

**8. PIANO TRIO no.11 in G major op.121a, Variations on «Ich bin der Schneider Kakadu» by Wenzel Müller***KLAVIERTRIO Nr. 11 G-Dur op.121a, Variationen über «Ich bin der Schneider Kakadu»*

TRIO n°11 en sol majeur op.121a, Variations sur le thème de Wenzel Müller «Ich bin der Schneider Kakadu» 14:55

TOTAL PLAYING TIME : 63:10

**GUARNERITRIO PRAGUE**Ivan KLÁNSKÝ, piano/*Klavier*, Čeněk PAVLÍK, violin/*Violine*/violon, Marek JERIE, cello/*Violoncello*/violoncelle.Pascal MORAGUÈS, clarinet/*Klarinette*/clarinette (op.11)Michal KANĀKA, cello/*Violoncello*/violoncelle (op.121a)

## ENGLISH

## BEETHOVEN «OPUS 1»

In the domain of instrumental music, Beethoven contributed, genre by genre, to the evolution of the models proposed at the end of the 18th century by his predecessors: Haydn and Mozart, of course, but also personalities less well known today such as Carl Philipp Emanuel Bach and members of the second generation of the Mannheim School (violinists Ignaz Fränzl, Carl and Anton Stamitz, Karl Joseph and Johann Baptist Toeschi, *Kappelmeister*-composers Franz Xaver Richter, Ignaz Holzbauer, cellist Anton Filtz, flautist Johann Baptist Wendling, the oboist Ramm...). From the point of view of form, most of this literature exploited the richness of the sonata, a recent fusion of the old *sonata da chiesa* and the Italian-style *sonata da camera* similar to the instrumental suite. Beethoven successively took on the trio with keyboard, the string trio, the sonata for solo piano, for violin and piano and finally, cello and piano. The first really significant collections of trios were perhaps those published by Carl Philipp Emanuel Bach in 1775-76 under the title of *Claviersonaten* (Helm 522-534) and which are explicitly for *obbligato* keyboard «with violin and cello accompaniment». Initially simple variants of the sonata for harpsichord and violin, these *Claviersonaten* gradually took into account the improvements made on the keyboard instrument. The playing of the first pianofortes was reinforced by that of stringed instruments, the right hand backed by the violin, the left hand by the cello, the essentially Baroque base line acquiring an importance comparable to that of the melodic continuity which was passed on to the violin. With the exception of the last three, the (twenty-two) trios written by Haydn are more a product of this evolution than are the eight written by Mozart, the first five of which retain the style of the divertimento, while the sixth (*K.496*) gradually frees the violin, and on a structural level, they remain rapidly performed extensions of sonatas for solo keyboard. On the other hand, the *Trio K.502*, which recalls the *Piano Concerto K.450*, proposes a concertante effect of near-ideal balance, whereas the *Trio K.542* foreshadows the harmonic daring of certain passages of *Die Zauberflöte* (Sarastro's aria), the duo from *Don Giovanni* («*O Statua gentilissima*») as well as the melancholy charm of the *Symphony No.39, K.543* in its second *Andante grazioso*. The keyboard trio is the natural successor to the *Sonata a due* of the Baroque era such as the sonatas for violin (or flute) and keyboard by J.S. Bach and Haendel, most often performed with a basso continuo, rather than the trio sonata which, despite its name, requires four instruments: two violins (or flutes), keyboard (organ, positif or harpsichord) and a figured bass (viola da gamba, and later cello). With the disappearance of the practice of the figured bass, the keyboard (the harpsichord in particular) became the sole compère, with the strings being reduced to a simple accompaniment role.

In Beethoven's eleven trios, the keyboard still occupies the main place, by the very nature of the instrument itself (*pizzicato*, then struck strings) and probably also due to the fact that Beethoven performed as a concert virtuoso on the piano on which he composed throughout his life, from the three sonatas «dedicated to the Archbishop Maximilian Friedrich, Elector of Cologne» (Bonn, 1783) up to his final musical thinking as represented by the piano part of an unfinished piano quintet (*Klavierstück WoO*

62, November 1826). In three creative periods (1790-95, 1809 and 1811), Beethoven took music for this formation from the status of «Baroque sonata» to that of the enlarged instrumental sonata, then a sweeping four-movement chamber work, the keyboard instrument reserving a concertante role for itself, astonishing in its brilliance and power. The evolution of the keyboard itself, -from the «light» mechanics made by J.A. Stein, of which Mozart was so fond, to the *Hammerklavier*, then the *grand piano* that Erard introduced in Paris beginning in 1809, followed by I. Bösendorfer (1796-1849) and Friedrich Wilhelm Carl Bechstein (1826-1900) in Vienna, with the «double escapement» in 1856, profoundly modified the relationship between the three instruments such as Beethoven had conceived it. Faced with the growing affirmation of the piano's presence and power, Schumann and Brahms increased the number of stringed instruments by writing piano quartets, then quintets. Today, the exegesis on the manner of restoring this instrumental balance is not closed, the adherents of the return to period keyboard instruments (the *Hammerflügel* in particular) clashing with those who see in the progression of Beethoven's writing between 1795 and 1811 the very justification for choosing a modern piano, transferring the burden to the pianist who must modify his playing (including pedals), from the lightness of the neo-Haydn touch called for in the earliest works, up to the concertante power of the *'Archduke' Trio*, a peremptory model which would immediately serve Schubert, then Mendelssohn and Schumann.

The series of Beethoven's true masterpieces begins with the three great trios he brought out in 1795 - without a certain amount of pride - as his 'Opus 1', even though he had already accumulated nearly fifty scores in manuscript. He worked on the trios for at least two years, having undertaken them during Joseph Haydn's fruitful teaching and probably finishing during the latter's second trip to London. They were published by Artaria with a dedication to Prince Karl von Lichnowsky who had advanced the 200 florins for this subscription, covered in little time (244 copies). The second of them had been performed at his palace as of 1794. Brought back to the norms of the period, these 'grand' works, elaborate, innovative and serious in their content, constituted quite an imposing and personal career debut for a young man of twenty-five. They were the first piano trios and even the first chamber works with keyboard to be made up of four rather than the usual three movements, thus surpassing in size the admirable trios that Haydn, in his prime, was completing at the same time. The elder composer advised Beethoven to keep the Trio in C Minor (No.3) in his drawer, perhaps considering it beyond the limits of chamber music owing to its concertante style, or fearing the public's reaction. Beethoven's youthful pride was, of course, hurt, and relations between the two remained strained for some time.

Today, the *Trio No.3*, the first composition to adopt Beethoven's «fate» key of C minor, is rightly the best known of the three works making up the *Opus 1*. Particularly in the outer parts does the full stature of the more mature 'leonine' Beethoven appear. The nervous interrogation of the initial bars of the opening *Allegro con brio*, suggested piano then even *pianissimo*, creates a climate of tension fully maintained by the savage whirl that follows, with its *sforzandi* of sudden bitterness. In contrast, the second theme, in the relative major, appears lilting, almost lyrical, but afterwards, an episode combines the whirl with irresistible force, wherein the symphonic sweep of the future 'Eroica' can be devined. After the

customary repeat, the piece ends with a *coda* which, after a hesitant start, concludes with an energetic affirmation of C minor. The *Andante cantabile* which follows, returns to a more traditional model and proposes a theme followed by five appealing variations and a coda full of tenderness. The *Minuetto quasi allegro* stands out with its determined nature quite close to a scherzo despite its reference to the mandatory minuet. It abandons C minor for C major in the course of its capricious *trio*. Beginning with an almost pathetic introduction, the concluding *Prestissimo* reinstates the breathless mood (C minor) of the opening *Allegro*, the fleeting impression of anxiety of its first theme temporarily giving way to a vast, hymn-like melody spreading with broad runs, the material coming from a sketch for the *Wind Octet, Op.103* of 1792. The discourse moves unexpectedly into C major and softly disappears in a murmured pianissimo.

The ***Trio in B flat Major, Op.11*** of 1798 was originally written for clarinet, cello and piano, but Beethoven soon furnished an *ad libitum* violin part. This charming work represents one of his last concessions to contemporary taste. It is dedicated to the Countess von Thun and was first performed, privately, at the home of Count Moritz von Fries and published by Mollo in Vienna in 1798. The work was well received, the critics opining that Beethoven could 'give many good things' were he willing to write 'with more naturalness than affectation'. This nonetheless pleasant score returns to the three-movement form without a *scherzo*. It begins with a spirited *Allegro con brio* of pathetic nature, continues with an *adagio con espressione* supported by the cello's , and concludes with a series of nine variations (*tema con variazioni*), followed by a short *allegro* coda. Its point of departure is a little *allegretto ritornello* borrowed from an opera buffa, *L'Amor marinaro* (produced in Vienna in October of the preceding year) by Joseph Weigl, a composer in fashion at the time. This aria was also used by Josef Gelinek, Joseph Leopold Eybler, Johann Nepomuk Hummel... and even Paganini. These variations on «*Pria ch'io l'impegno*» are enjoyable and sufficiently contrasted, with quite skilful canon passages in the final repeat. According to Czerny, Beethoven regretted not having composed a true finale dramatising and metamorphosing these brief motifs.

Beethoven returns to the art of the variation in his final work for piano trio, a modest counterpart to the contemporary *Diabelli Variations*, the ***Ten Variations on*** «Ich bin der Schneider Kakadu» *for Violin, Cello and Piano*, an aria taken from Wenzel Müller's comic opera *Die Schwestern von Prag* ('The Sisters of Prague'). The generating motif is introduced in the course of a powerful *Adagio assai*. Successively masterful and comical, with contrapuntal exchanges and contrasts in colour generously carried out, they entrust the solo role either to the keyboard or to the strings. Violin and cello turn the seventh variation into a veritable two-part 'invention'. In the ninth (*adagio espressivo*), the key of G minor reappears, giving the initial theme part of its emotional thrust. The final episode (*presto*) begins in major, like a lively rondo, then returns to minor on a fugal episode before launching, with a very free *allegretto*, into an incisive, literally renewed recapitulation of the theme and finally becoming tinged once again with melancholy during its passage to minor (four bars). In the peroration, this theme is transformed into a virtuoso cadence, full of panache, which further underlines the inexhaustible possibilities of evolution.

Pierre E.Barbier

*Translated by John Tyler Tuttle*

The three instrumentalists of the **GUARNERI TRIO PRAGUE**, all of the same generation and all having built up their separate distinguished and successful soloist careers, founded the Trio in 1986, after several years of performing with each other.

**IVAN KLANSKÝ** is one of today's most outstanding Czech pianists. When he was studying at the Prague Academy of Music he won the competition in Bolzano in 1967. That was the beginning of series of international prizes (Naples, Leipzig, Barcelona, Warsaw, Santander, Fort Worth). His concert career has taken him throughout Europe, as well as to Japan, North America and Africa. He teaches at the Prague Academy of Music and at the Lucerne Conservatory.

**ČENĚK PAVLÍK** is one of the leading soloists of the present generation of Czech violinists. He studied at the Prague Academy of Music and perfected his play with Nathan Milstein in Zurich. He won first prizes at international competitions in Prague and London. At the age of twenty, he performed Bach's Double Concerto with Henryk Szeryng. He plays the violin "Zimbalist" by Joseph Guarneri del "Gesù" made in 1735.

**MAREK JERIE**, one of the most prominent cellists of his generation, studied at the Prague Academy of Music and consolidated his studies in master classes with Pablo Casals, Mstislav Rostropovich and André Navarra. He has performed as a soloist and as a chamber musician in most European countries, in North and South America as well as in Asia. In 1979, he was appointed to a teaching position at the Lucerne Conservatory. He plays a cello made by Andrea Guarneri in 1684.

An affinity of musical temperament combined with a similarity in working methods unites the three members of the Trio. They have a common aim in blending technical perfection and a fine sense of style with depth of musical interpretation. Their concerts, whether at the International Music Festival in Lucerne, the Carinthian Summer Festival in Austria, the Prague Spring Festival, the Victoria Festival in Canada, and many other important music centres, have always been enthusiastically received.

Piano Steinway kindly placed at the disposal of the Guarneri Trio by the Prague School of Music (Hudební škola hl.města Prahy) and tuned by Ivan Sokol.

If you have enjoyed this recording, perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please write to AMC, PO Box 110 F 92210 SAINT-CLOUD, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge as well as quartely announcements of new releases.

*STOP-PRESS ANNOUNCEMENT (December 18, 1998): At the request of cellist Marek Jerie, injured in an accident, **Michal Kaňka** (cellist of the famous **PRAŽÁK Quartet**) has kindly agreed to replace him for the final work on this programme (the Opus 121a Variations).*

## FRANÇAIS

## BEETHOVEN \*OPUS 1\*

Dans le domaine de la musique instrumentale, Beethoven fit évoluer, genre par genre, les modèles que ses prédécesseurs, Haydn et Mozart bien sûr, mais également des personnalités aujourd'hui moins connues, excellents instrumentistes, tels Carl Philip Emanuel Bach et les membres de l'École de Mannheim de seconde génération (les violonistes Ignaz Fränzl, Carl et Anton Stamitz, Karl Joseph et Johann Baptiste Toeschi, les maîtres de chapelle-compositeurs Franz Xaver Richter, Ignaz Holzbauer, le violoncelliste Anton Filtz, le flûtiste Wending, le hautboïste Ramm...), avaient proposés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur le plan de la forme, l'essentiel de cette littérature exploitait les richesses de la sonate, fusion récente de l'antique *sonata da chiesa* et de la *sonata da camera* à l'italienne proche de la suite instrumentale. Beethoven s'attaquera successivement au trio avec clavier, au trio à cordes, à la sonate, pour piano seul, piano et violon, enfin piano et violoncelle. Les premiers recueils vraiment significatifs de trios sont peut-être ceux que publia Carl Philip Emanuel Bach en 1775-6 sous le titre de **Claviersonaten** (Helm 522-534) et qui sont explicitement pour *clavier obligé*, avec accompagnement de violon et de violoncelle. D'abord simples variantes de la sonate pour clavecin et violon, ces **Claviersonaten** prennent peu à peu en compte les améliorations apportées au clavier. Le jeu sur les premiers *pianofortes* est renforcé par celui des cordes, la main droite appuyée par le violon, la main gauche par le violoncelle, ligne de basse d'essence baroque qui acquiert une importance comparable à celle de la continuité mélodique dévolue au violon. A l'exception des trois derniers, les **Trios** (trente-deux) écrits par Haydn relèvent de cette évolution, plus que les huit écrits par Mozart dont les cinq premiers, gardant un caractère de divertissement, et le 6<sup>e</sup> (**K.496**), émancipant peu à peu le violon, restent structurellement des extensions rapidement exécutées de sonates pour clavier seul. Par contre le **Trio K 502**, qui se souvient du **Concerto pour piano K 450**, propose un effet concertant à la balance quasi idéale tandis que le **Trio K 542** annonce les audaces harmoniques de certains passages de **La Flûte enchantée** (air de Sarastro), du duo de **Don Juan** (*O Statua gentilissima*) ainsi que le charme mélancolique de la Symphonie n°39 K 543 dans son *andante grazioso* second. Le *Trio pour clavier* est le successeur naturel de la *Sonate à deux* de l'ère baroque, le plus souvent réalisée avec une basse en continuo, telles les Sonates pour violon (ou flûte)-clavier de J-S.Bach et de Haendel, plutôt que de la *Sonate en trio* qui, malgré sa désignation, exigeait quatre instrumentistes, deux aux violons (ou flûtes), un au clavier (orgue, positif ou clavecin) et un à la basse chiffrée (viole de gambe, puis violoncelle). Avec la disparition de la pratique de la basse chiffrée, le clavier (en particulier le clavecin) devient l'unique meneur de jeu, les cordes étant réduites à un simple rôle d'accompagnement.

Dans les onze **Trios** de Beethoven, le clavier tient toujours une place majeure, de par la nature même de l'instrument (cordes pincées, puis frappées) et probablement aussi du fait que

Beethoven jouait en virtuose de concert du piano d'époque sur lequel il a composé toute sa vie, depuis les *Trois Sonates dédiées au Prince-Archevêque Maximilien Frédéric* (Bonn 1783) jusqu'à sa dernière pensée musicale que constitue la partie de piano (**Klavierstück** WoO 62, novembre 1826) d'un **Quintette avec piano** resté inachevé. En trois périodes de travail (1790-95, 1809 et 1811) Beethoven fit passer la musique destinée à cette formation du statut de «Sonate baroque» en trois mouvements à celui de sonate instrumentale élargie, puis de pièce de chambre, d'ample composition en quatre mouvements, le clavier se réservant un rôle concertant, étonnant d'éclat et de puissance. L'évolution du clavier lui-même, des mécaniques «légères» signées de J.A.Stein, chères à Mozart, au *Hammerklavier*, puis au piano à queue qu'Erard proposait à Paris dès 1809, suivi par I. Bösendorfer (1796-1849) et Fr.W.C.Bechstein (1826-1900) à Vienne, avec le *double échappement* en 1856, modifia profondément le rapport entre les trois instruments, tel que l'avait conçu Beethoven. Devant l'affirmation grandissante de présence et de puissance du piano, Schumann, Brahms, ont augmenté l'effectif de cordes en écrivant des **Quatuors**, puis des **Quintettes avec piano**. Aujourd'hui, l'exégèse sur la manière de restituer cet équilibre instrumental n'est pas clos, les tenants du retour aux claviers anciens (*Hammerflügel* en particulier) s'opposant à ceux qui voient dans la progression de l'écriture de Beethoven, entre 1795 et 1811, la justification même du choix d'un piano moderne, à charge pour le pianiste de faire évoluer son jeu (y compris de pédales) depuis la légèreté de toucher néo-haydnienne, qu'exigent les premiers opus, jusqu'à la puissance concertante du **Trio A l'Archiduc**, modèle péremptoire qui va immédiatement servir à Schubert, puis Mendelssohn et Schumann.

La série des vrais chefs-d'oeuvre de Beethoven s'ouvre avec les trois grands **Trios** qu'il fait paraître en 1795, non sans quelque fierté, comme son «Opus 1», alors qu'il avait déjà accumulé près d'une cinquantaine de manuscrits. Il était en chantier depuis au moins deux ans, ayant été entrepris durant le fructueux enseignement de Joseph Haydn et probablement achevé lors du second voyage londonien de celui-ci. Il parut chez Artaria avec une dédicace au Prince Lichnowsky, qui avait avancé les 200 florins de cette souscription, couverte en très peu de temps (244 exemplaires). Le second d'entre eux avait été exécuté dans son palais dès 1794. Ramenées aux normes d'époque, ces 'grandes' oeuvres, élaborées, novatrices et sérieuses en leur propos constituaient un début de carrière fort imposant et personnel pour un jeune homme de vingt-cinq ans. Ce sont les premiers **Trios avec piano**, et même les premières compositions de chambre avec clavier à comprendre quatre mouvements au lieu des trois de rigueur, dépassant ainsi par leurs dimensions jusqu'aux admirables Trios de maturité que Haydn terminait au même moment. Celui-ci conseilla à Beethoven de garder dans ses cartons le **Trio (n°3)** en ut mineur, peut-être le considérant hors des limites de la musique de chambre de par son style concertant ou craignant l'accueil du public. Beethoven, bien sûr, fut affecté en son juvénile orgueil, et les relations entre les deux compositeurs demeurèrent tendues pendant quelque temps.

Le troisième **Trio**, première composition à adopter la tonalité du 'destin' beethovénien, ut mineur, est aujourd'hui à juste raison le plus connu des trois de l'op.1. C'est surtout au cours des volets



extrêmes que le Beethoven 'léonin', mûri, laisse apparaître sa pleine stature. L'interrogation inquiète des premières mesures de l'**allegro con brio** initial, suggérée *piano*, puis même *pianissimo*, installe un climat de tension pleinement entretenu par le sauvage tourbillon qui suit, avec ses *sforzandi* à l'âpreté soudaine. Par contraste, le second thème apparaît chantant, presque lyrique, au relatif majeur, mais après un épisode conjoint plus aimable, le développement serré et magistralement construit, déchaîne à nouveau un tourbillon à l'irrésistible force. Le souffle symphonique de la future **Héroïque** se laisse deviner. Après la reprise d'usage, le morceau se termine par une *coda* qui, après un départ hésitant, conclut sur une énergique affirmation d'ut mineur. L'**andante cantabile**, qui suit, revient à un modèle plus traditionnel et propose un thème suivi de cinq séduisantes variations et d'une *coda* pleine de douceur. Le **minuetto quasi allegro** se signale par son caractère volontaire bien proche d'un scherzo en dépit de sa référence au menuet de rigueur. Il quitte ut mineur pour ut majeur au cours de son capricieux *trio*. S'ouvrant sur une introduction presque pathétique, le **prestissimo** final réinstalle le climat haletant (ut mineur) de l'**allegro** d'ouverture, l'impression fugitive d'anxiété de son premier thème cédant temporairement la place à une ample mélodie, de nature hymnique se propageant par larges traits, dont le matériau provient d'une esquisse de l'**Octuor** à vents op.103 de 1792. Le discours passe de façon inattendue en ut majeur, et s'éteint doucement, murmuré *pianissimo*.

Le **Trio en si bémol majeur op.11** de 1798 fut écrit à l'origine pour clarinette, violoncelle et piano, mais Beethoven le pourvut bientôt d'une partie de violon *ad libitum*. Cette oeuvre charmante représente l'une de ses dernières concessions au goût du jour. Il est dédié à la Comtesse von Thun, donné en audition privée chez le comte de Fries, publié chez Mollo à Vienne en 1798. L'oeuvre fut bien accueillie, la critique estimant que Beethoven pourrait donner *beaucoup de bonnes choses s'il acceptait d'écrire avec plus de naturel que de recherche*. Cette partition néanmoins très plaisante revient à la forme en trois mouvements, sans scherzo. Il débute sur un **allegro con brio** enlevé et d'allure pathétique, poursuit sur un **adagio con espressione** s'appuyant sur le *cantabile* du violoncelle, et s'achève sur une série de neuf variations (**tema con variazoni**), suivies d'une courte *coda* allegro, partant d'une petite ritournelle *allegretto*, empruntée à un opéra-bouffe, **L'Amor marinaro** (représenté à Vienne en octobre 1797) d'un auteur alors à la mode, Joseph Weigl. Cet air fut également repris par l'abbé Jelínek, Joseph Leopold Eybler, Johann Nepomuk Hummel...et même Paganini. Ces variations sur le thème *Pria ch'io l'impegno* sont du reste agréables et suffisamment contrastées, avec des passages en canon fort habiles dans l'ultime reprise. Selon Czerny, Beethoven aurait regretté de n'avoir pas composé un véritable finale dramatisant et métamorphosant ces brefs motifs.

Beethoven revient à l'art de la variation pour son dernier ouvrage pour trio avec clavier, contrepartie modeste aux **Variations Diabelli** contemporaines, les **Dix Variations pour violon, violoncelle et piano sur Ich bin der Schneider Kakadu**, air extrait de l'opéra-comique de Wenzel Müller, **Die Schwestern von Prag** (Les Soeurs de Prague). Le motif générateur est introduit lors d'un puissant **adagio assai**. Successivement magistrales, cocasses, avec des échanges contrapun-

tiques et des contrastes de couleur généreusement menés, elles confient soit au clavier, soit aux cordes, la conduite soliste. Violon et violoncelle font de la septième reprise une véritable *invention* à deux voix. Dans la neuvième (*adagio espressivo*) réapparaît la tonalité de sol mineur qui conférait au thème initial une part de sa charge émotionnelle. L'ultime épisode (*presto*) débute en majeur, tel un rondo dansant, puis revient en mineur sur un épisode fugué avant de se lancer, par un très libre *allegretto*, sur une réexposition du thème, incisif, littéralement rénové, avant de se teinter encore de quelque mélancolie lors de son passage en mineur (quatre mesures). La péroration voit ce thème se transformer en une cadence, virtuose et pleine de panache, qui en souligne encore les possibilités inépuisables d'évolution.

Pierre E.Barbier

*De longues années de travail commun ont amené trois instrumentistes de la même génération à fonder, en 1986, le **TRIO GUARNERI DE PRAGUE**. Chacun d'eux poursuit une carrière de soliste répondant aux plus hautes exigences et couronnée de succès.*

*Le pianiste **IVAN KLÁNSKÝ** est une des plus éminentes personnalités du monde pianistique tchèque. Après des études au Conservatoire Supérieur de Musique de Prague, il fut, en 1967, Premier Lauréat du Concours de Musique de Bolzano. Dès lors sa carrière fut jalonnée de succès dans de nombreux concours internationaux (Naples, Leipzig, Barcelone, Varsovie, Santander, Fort Worth). Ses tournées de concerts l'ont mené à travers l'Europe, le Japon, l'Amérique du Nord et l'Afrique. Il enseigne au Conservatoire Supérieur de Musique de Prague et au Conservatoire de Lucerne.*

***ČENĚK PAVLÍK** compte parmi les solistes de premier rang de la génération actuelle de violonistes tchèques. Il étudia au Conservatoire Supérieur de Musique de Prague et compléta ses études par des cours de maîtrise auprès de Nathan Milstein à Zurich. Il est Premier Lauréat aux concours internationaux de musique de Prague et de Londres. A vingt ans déjà, il exécutait le Double Concerto de Bach avec Henryk Szeryng. Il joue le violon «Zimbalist» de Joseph Guarneri del Gesù de 1735.*

***MAREK JERIE** est un des plus éminents violoncellistes de sa génération. Il fit ses études au Conservatoire Supérieur de Musique de Prague avant d'élargir son champ d'expérience par des cours de maîtrise auprès de Pablo Casals, Mstislav Rostropovitch et André Navarra. Il a donné de nombreux concerts en soliste et participé à des formations de musique de chambre dans toute l'Europe, les Amériques et l'Asie. Depuis 1979 il est chargé de cours de violoncelle au Conservatoire de Musique de Lucerne. Il joue un violoncelle d'Andrea Guarneri de 1684.*

*Le style d'interprétation du **TRIO GUARNERI de PRAGUE** procède d'une étonnante synthèse obtenue entre les tempéraments artistiques de ses membres. Cet ensemble a construit sa réputation en s'appuyant tout d'abord sur une impeccable technique instrumentale, ainsi que sur un style extrêmement raffiné et une profonde musicalité. Que ce soit aux Semaines Internationales de Musique de Lucerne, à l'Été de Carinthie, au Festival du Printemps de Prague ou au Victoria-Festival au Canada, leurs concerts sont toujours accueillis avec enthousiasme, le public ayant reconnu dans leur pureté de style l'héritage du Beaux Arts Trio des années 70 et par l'intensité de leur engagement expressif et le rayonnement de leur jeu celui de leurs aînés du Trio Suk.*

Le piano Steinway utilisé pour cet enregistrement a été exceptionnellement et gracieusement mis à disposition par l'École de Musique de la ville de Prague

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA DIGITALS disponibles. Écrivez aux AMC, BP 110, F 92210 SAINT-CLOUD, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.

*DERNIÈRE MINUTE (20 décembre 1998) : Marek JERIE, récemment victime d'un accident, a demandé à Michal KAŇKA, violoncelliste du célèbre Quatuor PRAŽÁK, de le remplacer dans la dernière oeuvre au programme (Variations op.121a).*

## DEUTSCH

## BEETHOVENS KLAVIERTRIOS WERK 1

Im Bereich der Kammermusik entwickelte Beethoven innerhalb jeder Gattung die Formtypen weiter, die seine Vorgänger, in erster Linie Haydn und Mozart, aber ebenfalls heute weniger bekannte Komponisten, die zugleich hervorragende Instrumentalisten waren, wie Karl Philipp Emanuel Bach oder Vertreter der zweiten Generation der Mannheimer Schule (die Geiger Ignaz Fränzl, Karl und Anton Stamitz, Karl Joseph und Johann Baptist Toeschi, die Kapellmeister Franz Xaver Richter und Ignaz Holzbauer, der Cellist Anton Filtz, der Flötist Wending, der Oboist Ramm) am Ende des 18. Jahrhunderts verwendet hatten. In formaler Hinsicht verwerteten die meisten dieser Kompositionen die reichen Möglichkeiten der Sonate, dieser neuartigen Gattung, zu welcher sich die frühere *sonata da chiesa* und die der Suite nahestehende italienische *sonata da camera* vereinigt hatten. Beethoven wird sich nacheinander dem Klaviertrio, dem Streichtrio, der Klaviersonate, der Sonate für Klavier und Violine und der Sonate für Klavier und Cello zuwenden. Die ersten bedeutenden Sammlungen von Klaviertrios sind wahrscheinlich die, welche Karl Philipp Emanuel Bach 1775-1776 unter dem Titel **Claviersonaten** (Helm 522-534) veröffentlichte, und die ausdrücklich als Sonaten für Klavier mit Begleitung einer Violine und eines Violoncellos bezeichnet werden. Die Klaviersonaten, die zunächst bloße Spielarten der Sonate für Cembalo und Violine sind, berücksichtigten nach und nach die Verbesserungen, die die Tasteninstrumente erfuhren. Das Spiel auf den ersten Hammerklavieren wird von den Streichinstrumenten verstärkt, die Oberstimme wird von der Violine unterstützt, die Begleitstimme vom Cello. Diese Baßstimme barocken Ursprungs erhält nun eine Bedeutung, die mit derjenigen der kontinuierlichen Melodiestimme vergleichbar ist, welche der Violine anvertraut wird. Die letzten drei ausgenommen, zeugen Haydns Klaviertrios (32 an der Zahl) von dieser Entwicklung, und zwar mehr als die acht, die Mozart komponiert hat. Von diesen bewahren die ersten fünf ihren *Divertimento*-Charakter, während das sechste (KV 496) der Violinstimme eine größere Selbständigkeit gewährt. Strukturell bleiben aber diese Werke, die Mozart für den eigenen Konzertgebrauch rasch schreiben mußte, bearbeitete und erweiterte Klaviersonaten. Das **Trio KV 502**, das an das Klavierkonzert KV 450 erinnert, läßt dagegen die Streicher dem Klavier konzertant gegenüber treten und schafft eine gleichsam ideale Balance, während das **Trio KV 542** die Kühnheit der Harmonik vorwegnimmt, die Stellen aus der **Zauberflöte** (Arie des Sarastro) oder das Duett aus dem **Don Giovanni** (*O Statua gentilissima*) kennzeichnen, sowie den melancholischen Reiz der **Sinfonie Nr. 39** KV 543, der im **Andante grazioso** besonders zum Ausdruck kommt. Das Klaviertrio erweist sich eher als Erbe der Duosonate der Barockzeit, wie z.B. der Sonaten für Geige bzw. Flöte und Klavier von Bach und Händel, wo zur Cembalostimme ein Generalbaßinstrument hinzutritt, als der eigentlichen Triosonate, die trotz ihres Namens vier Instrumentalisten erfordert, zwei für die Melodieinstrumente (Violine oder Flöte), einen für das Tasteninstrument (Orgel, Orgelpositiv oder Cembalo) und einen für den Basso continuo (Gambe und später Violoncello). Mit dem Schwinden des bezifferten Basses wird das Tasteninstrument (insbesondere das Cembalo) zum einzigen Spielleiter, wobei den Streichinstrumenten lediglich eine begleitende Funktion eingeräumt wird.

In den elf **Klaviertrios** Beethovens dominiert stets das Klavier, was einerseits am Charakter des Instrumentes selbst liegt (gezupfte, dann angeschlagene Saiten), andererseits daran, daß Beethoven als

Konzertpianist das Klavier seiner Zeit virtuos spielte und sein ganzes Leben lang für dieses Instrument komponiert hat, und zwar seit den drei **Kurfürstensonaten** (Bonn, 1783) bis zu seinem letzten musikalischen Gedanken, dem **Klavierstück** (WoO 62, November 1826), das die Klavierstimme eines unvollendet gebliebenen **Klavierquintetts** darstellt. In drei Arbeitsperioden (1790-95, 1809 und 1811) gestaltete Beethoven die für diese Instrumentalbesetzung gedachte Musik um: aus der dreisätzigen Barocksonate wurde ein erweitertes Instrumentalstück mit vier Sätzen, bei dem sich das Klavier eine glanzvolle konzertante Führungsrolle vorbehielt. Die Entwicklung, die das Klavier selbst erfuhr, angefangen von der leichten Mechanik eines J.A.Stein, die den Erwartungen eines Mozart entsprach, bis zum Hammerklavier und dem Konzertflügel Erards (Paris, 1809), dessen Nachfolger I. Bösendorfer (1796-1849) in Wien und Fr.W.C. Bechstein (1826-1900) in Berlin wurden, ferner die entscheidende Erfindung der doppelten Auslösung eröffneten dem Klavier die Tore höchster Virtuosität und Brillanz. Die geschilderte Entwicklung modifizierte weitgehend das Klangverhältnis zwischen den drei Instrumenten, so wie Beethoven es sich vorgestellt hatte. Die Klangfülle des neuen Klaviers regte Schumann und Brahms dazu an, die Streicherbesetzung zu verstärken und Klavierquartette bzw. - Quintette zu schreiben. Heute noch ist die Debatte über die Art, die ursprüngliche Klangbalance wiederherzustellen, nicht abgeschlossen. Den Anhängern einer Rückkehr zum Hammerklavier stehen diejenigen entgegen, die angesichts der Entwicklung von Beethovens Kompositionskunst zwischen 1795 und 1811 die Benutzung des modernen Klaviers befürworten. Dem Interpreten fällt dann die Aufgabe zu, sein Spiel (einschließlich der Pedalbehandlung) zu differenzieren und anzupassen: während die ersten Trios eine nachhaydnische leichte Spielart erfordern, verlangt das **Erzherzogtrio** ein kraftvolles konzertantes Spiel. Hier erfand Beethoven das Modell, das kurz danach Schubert, Mendelssohn und Schumann wiederaufgreifen sollten.

Die Reihe von Beethovens Meisterwerken beginnt mit den drei großen **Trios**, die der Komponist 1795 veröffentlichte und nicht ohne Stolz als «Werk 1» bezeichnete, obwohl etwa fünfzig Manuskripte schon entstanden waren. Das Opus war mindestens zwei Jahre zuvor in Angriff genommen worden, in der Zeit, als Beethoven Haydns Schüler war. Die Vollendung des Opus fiel wahrscheinlich in die Zeit von Haydns zweitem Londoner Aufenthalt. Es erschien im Artaria-Verlag mit einer Widmung an den Fürsten Lichnowsky, der die Subskriptionssumme von 200 Gulden vorgestreckt hatte. Die Subskription wurde schnell abgeschlossen, und 244 Exemplare fanden Abnehmer. Das zweite Klaviertrio war bereits 1794 im Palais des Fürsten ausgeführt worden. Wenn man die damaligen Maßstäbe anlegt, so stellten derartige längere Werke, die sorgfältig ausgearbeitet waren und einen neuartigen, ersten Charakter besaßen, einen eindrucksvollen Anfang in der Karriere eines fünfundzwanzigjährigen Künstlers dar. Es sind die ersten Kammermusikwerke mit einem Tasteninstrument, die vier Sätze statt der traditionellen drei umfassen, und damit selbst die bewundernswerten Trios, die Haydn zur selben Zeit vollendete, an Länge übertreffen. Haydn riet Beethoven dazu, von der Veröffentlichung des **Trios Nr. 3** in c-Moll abzusehen, vielleicht weil er der Ansicht war, daß dieses durch seinen konzertanten Stil über die Grenzen der Kammermusik hinausging, oder weil er um die Aufnahme des Werks beim Publikum in Sorge war. Beethoven fühlte sich in seinem jugendlichen Stolz gekränkt und die Beziehungen zwischen den beiden Komponisten blieben eine Zeitlang gespannt.

Das **dritte Klaviertrio**, das als erste Komposition Beethovens in der Tonart c-Moll, des Meisters Schicksalstonart, steht, ist das heute zu Recht bekannteste der Werkgruppe I. Vor allem in den Ecksätzen läßt der reife Beethoven, der Künstler mit dem 'Löwengesicht' seine kraftvolle Natur erkennen. Die lange Frage, die in den ersten Takten des Eingangssatzes **Allegro con brio** erklingt - sie wird *piano*, dann sogar *pianissimo* angedeutet - schafft eine spannungsreiche Atmosphäre, die im darauffolgenden wil-

den Wirbel mit seinen jähren Sforzatos fortgesetzt wird. Das zweite Thema, das in der parallelen Dur-Tonart steht, hat dagegen kantablen, ja beinahe lyrischen Charakter. Nach einer freundlichen Episode behauptet sich aber das Drängende und Stürmische wieder: hier ist bereits der sinfonische Atem der künftigen **Eroica** zu verspüren. Nach der üblichen Wiederholung setzt die Coda zögernd ein, steigert sich und gibt dem Satz einen energischen Moll-Abschluß. Das jetzt folgende **Andante cantabile** entspricht einem traditionelleren Schema und bringt über eine Liedweise fünf ansprechende Variationen, die in eine zarte Coda einmünden. Das **Minuetto quasi allegretto** steht mit seinen schroffen Stimmungsumschwüngen dem Scherzo nahe und dies trotz des Hinweises auf die übliche Minuetform. Im Verlaufe seines kapriziösen Trios wechselt es von c-Moll zu C-Dur. Das Finale-**Prestissimo** greift den Ton des Kopfsatzes (c-Moll) wieder auf und beschwört dessen atemlose Stimmung wieder herauf. Das motorisch bestimmte, angstangehauchte erste Thema weicht stellenweise einem hymnischen Seitenthema, einer Melodie, die sich in großem Bogen entfaltet. Diese stammt aus einem Entwurf zu dem **Bläseroktett** op.103 von 1792. Die Coda wendet sich überraschend nach C-Dur und verhallt leise in einem *pianissimo*.

Das **Trio Werk 11 in B-Dur** (1798) schrieb Beethoven ursprünglich für Klarinette, Cello und Klavier. Später versah er es mit einer Violinstimme *ad libitum*. Dieses reizvolle Werk stellt eins der letzten Zugeständnisse des Komponisten an die Tagesmode dar. Der Gräfin von Thun gewidmet, wurde es beim Grafen von Fries privat uraufgeführt und 1798 in Wiener Mollo-Verlag veröffentlicht. Das Werk wurde günstig aufgenommen; die Kritik vertrat die Meinung, daß *viel gutes von Beethoven zu erwarten sei, vorausgesetzt, daß er sich eines mehr natürlichen als gesuchten Stils befleißigen wolle*. Diese ansprechende Partitur kehrt zu der dreisätzigen Form ohne Scherzo zurück. Das Werk fängt mit einem schwingvollen, pathetischen **Allegro con brio** an. Der zweite Satz ist ein **Adagio con espressione**, dessen eingängiges Thema das Cello *cantabile* einführt. Ein **Allegretto** mit neun Variationen (*tema con variazioni*) und kurzem Abschluß-**Allegro** bildet den Ausklang. Sein **Allegretto**-Thema entnahm Beethoven der Oper buffa *L'amor marinaro* (in Oktober 1797 in Wien aufgeführt) des damals beliebten Opernkomponisten Joseph Weigl. Diese Arie wurde ebenfalls von Abbé Jelínek, Joseph Leopold Eybler, Johann Nepomuk Hummel und sogar Paganini wiederaufgenommen. Diese Variationen über das Thema *Pria ch'io l'impegno* sind reizvoll kontrastiert; äußerst geschickt ist die kanonische Stimmführung in der letzten Wiederholung. Nach Czerny hätte es Beethoven bedauert, kein echtes Finale geschrieben zu haben, das die knappen Motive dramatisch behandelt und verwandelt hätte.

In seinem letzten Werk für die Klaviertrio-Besetzung kehrt Beethoven zur Variationskunst zurück: 1823 entstanden die 'Schneider-Kakadu-Variationen': **Zehn Variationen für Violine, Cello und Klavier über das Lied** «ich bin der Schneider Kakadu» aus Wenzel Müllers Oper **Die Schwester von Prag**. Das Kommende klingt in einem gewichtigen **Adagio assai** an, das zum Thema hinleitet. Die Variationen bieten, bald feierlich, bald witzig, Gelegenheit zu einem kontrapunktischen, farbig kontrastierten Verwandlungsspiel. Streicher und Klavier übernehmen wechselweise die solistische Führung. In der 7. Variation duettieren Geige und Cello ohne Klavier: daraus entsteht eine wahre zweistimmige *Invention*. In der 9. Variation (*Adagio espressivo*) kehrt die g-Moll-Tonart wieder, die dem Eingangsthema einen Teil seines Gefühlswertes verlieh. Die letzte Variation (*Presto* in 6/8-Takt) fängt als tänzelndes Rondo in G-Dur an, geht dann in einen fugiert beginnenden g-Moll-Teil über, mündet in ein recht freies *Allegretto*, in welchem das Thema, witzig zerspielt und erneuert, wieder anklingt, bevor es sich in einer Viertaktperiode mit leichter Melancholie färbt. Zum Schluß verwandelt sich das Thema in eine schwingvolle und virtuose Kadenz, die dessen unerschöpfliche Wandlungsfähigkeit brillant demonstriert.

Pierre E.Barbier  
Deutsche Fassung: Prof. Jean Isler

*Eine langjährige künstlerische Zusammenarbeit führte 1986 die drei der gleichen Generation angehörenden Instrumentalisten zur Gründung des GUARNERI-TRIOS PRAG. Jeder von ihnen hat eine anspruchsvolle und erfolgreiche solistische Laufbahn aufzuweisen und höchste künstlerische Anerkennung erlangt.*

**IVAN KLÁNSKÝ** zählt zu den hervorragendsten Persönlichkeiten unter den tschechischen Pianisten. Bereits während seiner Studien an der Prager Musikhochschule gewann er 1967 einen Preis im Wettbewerb in Bozen, und damit begann die Kette seiner internationalen Preise (Neapel, Leipzig, Barcelona, Warschau, Santander, Fort Worth). Seine Konzerttätigkeit führte ihn durch Europa, Japan, Nordamerika und Afrika. Als Pädagoge ist er an der Prager Musikhochschule und am Konservatorium Luzern tätig.

**ČENĚK PAVLÍK** gehört zu den ersten Solisten der heutigen tschechischen Geigergeneration. Er studierte an der Prager Musikhochschule und vollendete seine Studien bei Milstein in Zürich. Er ist erster Preisträger bei den internationalen Wettbewerben in Prag und London. Zwanzigjährig ist er zusammen mit Henryk Szeryng mit Bachs Doppelkonzert aufgetreten. Er spielt die Violine «Zimbalist» von Joseph Guarneri "del Gesù" aus dem Jahre 1735.

**MAREK JERIE** zählt zu den profiliertesten Cellisten seiner Generation. Er studierte an der Prager Musikhochschule und vertiefte sein Können in Meisterkursen bei Casals, Rostropowitsch und Navarra. Als Solist und Kammermusiker konzertierte er in den meisten Ländern Europas, in Nord- und Südamerika und Asien. Seit 1979 führt er am Konservatorium Luzern eine Berufs- und Solistenklasse. Er spielt ein Violoncello von Andrea Guarneri aus dem Jahre 1684.

*In der Wiedergabe des GUARNERI-TRIOS PRAG kommt der Einklang des künstlerischen Naturells, eine perfekte Instrumentalleistung, feines Stilempfinden und tiefe Musikalität deutlich zum Ausdruck. Seine Konzerte, sei es bei den Internationalen Musikfestwochen in Luzern, im Carinthischen Sommer in Ossiach, beim Prager Frühling-Festival, beim Victoria-Festival in Kanada, und in vielen bedeutenden Musikmetropolen, werden immer mit Begeisterung aufgenommen.*

Der für die vorliegende Aufnahme benutzte Steinway Flügel wurde freundlicherweise von der Musikschule der Stadt Prag zur Verfügung gestellt.

Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der **PRAGA DIGITALS** Serien. Bitte schreiben Sie an die AMC, PO.Box 110, F 92210 SAINT-CLOUD, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.

**MELDUNG IM LETZTER MINUTE (20. Dezember, 1998):** Auf die Bitte seines Kollegen hin hat sich der Cellist Michal KAŇKA bereit erklärt, Marek JERIE, infolge eines Unfalls, punktuell zu vertreten (Variationen op.121a).



THE PRAGUE GUARNERI TRIO

**PRD 250 121**

RECORDED IN DOMOVINA STUDIO, PRAGUE, APRIL AND DECEMBER 1998  
RECORDING PRODUCER: Dr Milan SLAVICKÝ - BALANCE ENGINEER: Erich KUNZE  
*ILLUSTRATION : Jean-Auguste-Dominique INGRES, VENUS WOUNDED BY DIOMEDES (detail)*  
*(Vénus blessée par Diomède remonte au ciel), reproduced with the kind permission of the Basel Kunstmuseum*  
© 1998 - PRAGA PRODUCTIONS, PRAHA © 1999 AMC, PARIS