



LUDWIG VAN BEETHOVEN
PIANO TRIOS OP.70 NO.2, OP.97 'ARCHDUKE'
ALEXANDER MELNIKOV, PIANO
ISABELLE FAUST, VIOLIN
JEAN-GUIHEN QUEYRAS, CELLO

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Trio for piano, violin and cello no.6

in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur, op.70 no.2

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Poco sostenuto - Allegro ma non troppo | 10'18 |
| 2 | II. Allegretto | 5'16 |
| 3 | III. Allegretto ma non troppo | 6'32 |
| 4 | IV. Finale - Allegro | 7'57 |

Trio for piano, violin and cello no.7 ('Archduke')

in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur, op.97

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. Allegro moderato | 12'57 |
| 6 | II. Scherzo - Allegro | 6'16 |
| 7 | III. Andante cantabile, ma però con moto | 11'18 |
| 8 | IV. Allegro moderato - Presto | 6'55 |

Alexander Melnikov

Fortepiano Alois Graff, c. 1828, restored by Edwin Beunk, Collection Alexander Melnikov

Isabelle Faust

Violin "Sleeping Beauty" Stradivarius, 1704, lent by L-Bank Baden Württemberg

Jean-Guihen Queyras,

Cello Geoffredo Cappa, 1696, lent by Mécénat Musical Société Générale

Trios opus 70 n° 2 et opus 97

Si Beethoven sut très tôt se faire remarquer comme pianiste-virtuose et improvisateur hors pair, cela ne faisait pas de lui un compositeur. Heureusement ses premières œuvres publiées à l'âge de 13 ans lui ouvrirent les portes du comte Waldstein qui recommanda le jeune homme auprès de Joseph Haydn afin d'y recueillir le “génie de Mozart” des mains du vieux maître. L'entente entre le “Grand Mogol” et “Papa Haydn” fut relativement cordiale. Ce fut possiblement ce dernier qui encouragea son élève à s'essayer dans le genre du trio pour piano, violon et violoncelle. Haydn, qui n'eut de cesse d'enrichir le répertoire pour cette formation instrumentale entre 1755 et 1795, cherchait peut-être à se mesurer à un jeune auteur, ainsi qu'il l'avait fait quelques années plus tôt avec Mozart sur le terrain du quatuor à cordes.

Si l'opus 1 fait preuve d'une imagination débordante, propre à stimuler Haydn, les deux œuvres de l'opus 70, rédigées en 1808-1809 et publiées en août 1809 à Leipzig chez Breitkopf et Härtel, sont plus sages, mieux maîtrisées et apparaissent comme le précipité chimico-musical d'un amour passionné du musicien pour leur dédicataire, la *liebe* Anna Marie Erdödy. Cette jeune comtesse hongroise à la santé fragile, mariée malgré elle à un mari dont elle se débarrassa vite, rencontra le Maître chez le baron Gottfried van Swieten et lui offrit un gîte dans sa propre maison en 1808. Un témoignage contemporain conserve le souvenir d'une soirée où Beethoven, en jouant l'un des trios opus 70, suscita en Marie une “jouissance tendre et enthousiaste à chaque trait d'une belle audace”. Le trio **opus 70 n° 2** en Mi bémol majeur débute par un *Allegro ma non troppo* précédé d'une introduction lente — mêlant contrepoint désuet et desseins plus modernes — qui revient en guise de conclusion et fournit le matériau mélodique de la transition entre le premier et le second groupe thématique de la forme-sonate. Dans cette page, les mélodies — légères, élancées, élégantes et gracieuses — ne sont guère contrastées, mais environnées de couleurs harmoniques variées et parfois inattendues. Si l'on peut deviner dans cette unité des motifs l'union heureuse des deux amants rêvée par Beethoven, on peut encore imaginer leur complémentarité dans l'*Allegretto* : deux thèmes énoncés dans la même tonalité de do, mais l'un en majeur l'autre en mineur, sont alternativement variés en un style bon enfant, celui du Beethoven espiègle et décontracté. (Le Maître de Bonn aurait-il pris la symphonie *Roulement de timbale* de Haydn pour modèle, ainsi que certains le suggèrent ?) Le troisième mouvement est un langoureux *Allegretto ma non troppo* à l'atmosphère schubertienne, avec ici et là quelques accents dont Brahms sut se souvenir. Il fait alterner deux fois une sorte de menuet avec son trio et s'achève par une conclusion diaphane. Finale : un *Allegro* joyeux, énergique et étincelant dans le développement duquel le compositeur fait entendre — *dixit* Czerny — des

mélodies populaires entendues en Hongrie : douce attention à l'égard de la chère comtesse ! À l'audition de cet opus 70, Hoffmann en vint à conclure que “Beethoven porte au fond de son âme l'esprit romantique de la musique” : on y trouve en effet beaucoup de traits, notamment dans les enchaînements harmoniques, que l'auteur exploita dans ses derniers ouvrages et légua à ses successeurs.

Cet esprit romantique est encore plus sensible dans le trio **opus 97** dédié à l'archiduc Rodolphe, lui-même excellent pianiste et l'un des plus fervents admirateurs de Beethoven. Esquissé en 1810 lors d'une période moralement difficile, ce trio *L'Archiduc* fut semble-t-il terminé dans le courant du premier trimestre 1811. L'opus 97 fut révisé vers 1814-15 et publié après diverses tractations en septembre 1816 simultanément chez Steiner à Vienne et Birchall à Londres. Il fut exécuté pour la première fois avec Beethoven au piano le 11 avril 1814 lors d'un concert de bienfaisance. L'opus 97 marque une étape dans la période dite “héroïque”, en particulier par l'ampleur de ses développements motiviques, son caractère détendu et son traitement rythmique. Peu de temps avant sa mort, en février 1827, Anton Felix Schindler et Beethoven eurent un entretien au cours duquel le dévoué (et encombrant) élève fit part à son Maître de sa lecture du trio, sans que l'on sache vraiment si l'auteur y adhéra : “Le premier temps ne rêve que de bonheur et de contentement. Il y a aussi de la malice, une plaisanterie sereine et du caprice, “beethovénien” avec [votre] permission. Dans le deuxième mouvement, le héros est au comble de la béatitude. Dans le troisième, le bonheur se transforme en émotion, souffrance et prière, etc. Je considère l'*Andante* l'idéal le plus élevé de la sainteté et du divin. Ici les paroles ne signifient rien, elles sont de mauvaises servantes des paroles divines qu'exprime la musique”. L'*Allegro moderato* est d'une exquise sérénité exprimée à l'aide d'une texture épaisse (nombreux accords, doubles-cordes au violon et au violoncelle). Il oppose une mélodie en Si bémol majeur, dont le lyrisme évoque celle ouvrant la sonate D. 960 de Schubert, à une autre idée en Sol majeur qui semble empruntée au premier mouvement du concerto pour piano opus 58 (1804-07). Un long et riche développement — construit à partir de la mélodie lyrique et des motifs en triolets de la transition et de la conclusion de l'exposition — favorise un dialogue très serré entre tous les instruments, comme dans le triple concerto opus 56 (1804-1805). La réexposition, elle, fait à nouveau entendre le thème principal, d'abord légèrement ornementé puis *fortissimo*. Le scherzo, très ample lui aussi, est d'une raideur toute apparente et ménage de brefs passages aux cordes seules. Il obéit à une structure peu commune, répétant deux fois le module scherzo/trio 1/trio 2 avant de poursuivre par une longue conclusion. Par ailleurs, la variété de la texture et de l'écriture y est remarquable : Beethoven y transcende de banals motifs (une gamme et une formule de cadence) en de petits chefs-d'œuvre d'humour et de poésie, et s'amuse à accoler un embryonnaire fugato chromatique en si bémol mineur (trio 1) à une valse miniature en Ré bémol majeur (trio 2). Le mouvement

lent en Ré majeur offre un magnifique cycle de cinq variations sur un thème très épuré, sans cesse métamorphosé et ornementé, dont certains moments semblent déjà faire écho aux variations Diabelli opus 120 et à l'*Arietta* de la sonate opus 111 (1820-1822). Une subtile transition permet d'enchaîner cette page ravissante au rondo-sonate final, un *Allegro moderato* aux accents populaires, voire tziganes, particulièrement étendu et d'une irrésistible gaieté, conduisant à une conclusion enjouée *Presto*.

Avec l'opus 70 n°2 et *L'Archiduc*, le genre du trio pour piano et cordes s'enrichissait d'un pathos dramatique jusqu'alors réservé aux œuvres lyriques, conférant à la musique instrumentale un statut poétique qui en fit le réceptacle privilégié des compositeurs romantiques. Le Maître de Bonn ouvrait ainsi la voie aux trios de Mendelssohn, de Schumann et de Brahms qui sacrifièrent avec déférence à l'autel de celui qui fut et resta le plus grand "problème" du siècle : en effet, et comme le formula jadis Alfred Einstein, que faire "après et *d'après* Beethoven" ?

JEAN-PAUL MONTAGNIER

Beethoven: Trios for piano, violin, and cello

The piano trio is, like the string quartet, an invention of ‘Viennese Classicism’. But while equality for all four instruments was on the agenda even in the early days of the quartet genre, especially in the works of Viennese composers, it was to be a long time before it was taken for granted that violin, cello and piano should behave as partners on an equal footing in the trio. Right up to the time of Beethoven, piano trios were regarded as ‘accompanied piano sonatas’: the piano, the principal repository of the compositional substance of a piece, formed the centre of the instrumental texture, with violin and cello grouped around it. The stringed instruments were assigned coloristic rather than structural tasks. When it came down to it, it was perfectly possible to perform a piece without them, without distorting the musical meaning too much.

In the piano trios of Joseph Haydn, the violin gained increasing freedom. He frequently detached it from the keyboard writing, entrusted it with independent motifs, and sometimes placed it in dialogue with the piano. The lower stringed instrument, however, still served mainly to reinforce the piano bass. Only with Wolfgang Amadé Mozart was the cello in its turn emancipated from a mere accompanying function. It was in his Viennese trios that it first came into play as a thematic voice and was actively involved in the presentation and working out of the themes. This reevaluation of the string parts was almost inevitably accompanied by a deepening of expression and an individualisation of musical content. From being more or less trivial entertainment music in the 1760s and 1770s, the piano trio had become a genre with considerable pretensions in 1790. Ludwig van Beethoven finally gave it the form it was to retain throughout the nineteenth century; already with the three Piano Trios op.1 that appeared in the summer of 1795, his first published works of this kind, he redefined the boundaries of the genre.

After this ambitious op.1, Beethoven returned to the standard piano trio format only after a gap of thirteen years (the Trio op.11 he composed in the intervening period is scored for clarinet, piano, and cello). In the summer of 1808 he completed the two Trios op.70, which were published the following year. As regards both formal structure and range of expression, they seem to belong to a different world from Beethoven’s first trios. Op.70 consists of just two trios, but they are strongly correlated. Beethoven has here combined in a contrasting pair two works that could hardly be further removed from each other. It is the first trio that has always attracted the greater attention, on account of its ‘eerie’ slow movement, which has earned it the nickname ‘Ghost’ Trio.

The second is not so serious and mysterious as its sister work, a fact that has always militated against its popularity, even today. While the focus in no.1 is on a substantial Largo, no.2 does not have a single movement in slow tempo. Both inner movements are marked ‘Allegretto’ and accordingly carry less significance. The first Allegretto is in the form of double variations: two themes, one in C major, one in C minor, are varied in turn before they appear to merge in an extended C minor section. The following Allegretto is a kind of minuet (or scherzo), which was well received by Beethoven’s contemporaries: ‘such a heavenly cantabile movement’, wrote the music critic Johann Friedrich Reichardt, ‘as I had never before heard from him [Beethoven]’.

The Allegretto movements are framed by two extended sonata allegros. The introduction to the first is formed by a Poco sostenuto that, contrary to expectations, does not begin with all the instruments, but with the cello alone (and marked *piano*). The archaising tone of the theme reminded E. T. A. Hoffmann of a ‘chorale’, and Beethoven really does seem to allude to the *stile antico* here. The imitative compositional technique reinforces this impression. During the Allegro, characterised by its dancelike 6/8 time, Beethoven takes up the ‘chorale’ several times. Towards the end, in the coda, this theme emerges once more for the last time, as if to enclose the entire movement in brackets. The finale, with its unaccompanied solo passages for all three instruments, has a fantastic, improvisatory element and makes for a brilliant last dance.

Beethoven’s last major composition for these forces, the Trio op.97, marked his farewell as a concert pianist. The premiere of the work (which had been completed in March 1811) took place in Vienna on 11 April 1814. Beethoven himself sat at the keyboard, accompanied by the violinist Ignaz Schuppanzigh and the cellist Joseph Linke, two seasoned performers of his music. This concert was Beethoven’s last public appearance as a pianist; after this his hearing troubles no longer allowed him to play before an audience. The composer Louis Spohr witnessed one of the rehearsals for the performance: ‘It was no pleasure, for, in the first place, the pianoforte was badly out of tune, which Beethoven minded little, since in any case he did not hear it; and, secondly, on account of his deafness, there was scarcely anything left of the virtuosity of the artist which had once been so admired.’

Beethoven dedicated his op.97 to Archduke Rudolph of Austria (1788-1831), which explains its popular nickname ‘Archduke’ Trio. Rudolph, a brother of Emperor Franz II, was the composer’s piano pupil from around 1804, later studied composition with him as well, and also supported him financially. The two men were on friendly terms, as may be seen not least in the fact that, in addition to the trio, Beethoven also dedicated other important compositions to the Archduke, including the Piano Concertos nos.4 and 5 and the *Missa solennis* op.123.

The Trio op.97 radiates the same impression of monumentality as these works; here it is derived above all from the unfolding of broad, dignified, flowing melodies. At the beginning of the first movement we hear – somewhat untypically of Beethoven’s sonata structures – a sublime main theme that seems at peace with itself. Lyrical lingering over the beauty of the moment seems to be more important in this movement than the construction of a dramatically conceived edifice and the constant thematic working that otherwise often dominate Beethoven’s music. Even in the central section, the so-called ‘development’, where as a rule all the musical events are intensified, the forward movement seems repeatedly to be suspended; there are moments when a subject appears to revolve around itself as the harmonic development marks time.

In this work, exceptionally, the Scherzo takes second position within the sequence of movements. It opens quite succinctly with nothing more than an ascending scale, admittedly set to an interesting rhythm. The central Trio section begins with a chromatic fugue subject, but soon takes on the traits of a ferociously paced Viennese waltz. In a D major remote from the trio’s home key, the slow movement resumes the depiction of an idyll. For this movement Beethoven uses variation form, always popular with the public. At the start of the theme he alludes to the rhythm of the sarabande, the courtly dance especially cultivated during the Baroque period, which further emphasises the noble tone of this music. There follow four spacious variations that largely do without the factor of virtuoso display. The extended coda celebrates lengthy farewell gestures, and finally leads directly into the finale, a rondo with a Presto ending. Its eccentric theme and the leisurely stamping quavers in the bass of the piano give the movement something of a folk flavour. The trio comes to a carefree, playful conclusion.

ANDREAS FRIESENHAGEN

Translation: Charles Johnston

Beethoven: Trios für Klavier, Violine und Violoncello

Das Klaviertrio ist, wie das Streichquartett, eine Erfindung der „Wiener Klassik“. Während beim Quartett jedoch schon in der Frühzeit der Gattung die Gleichberechtigung aller vier Instrumente zum Programm erhoben wurde, vor allem in den Werken der Wiener Komponisten, war es beim Trio noch lange nicht selbstverständlich, dass Violine, Violoncello und Klavier als Partner auf Augenhöhe auftraten. Bis in die Zeit Beethovens galten Werke dieser Art als „begleitete Klaviersonaten“: Das Klavier, der hauptsächliche Träger der kompositorischen Substanz eines Stücks, bildete das Zentrum des Instrumentalsatzes, um das herum sich Violine und Violoncello gruppierten. Den Streichinstrumenten kamen weniger strukturelle als koloristische Aufgaben zu. Im Zweifelsfall konnte man ein Stück also auch ohne sie aufführen, ohne den musikalischen Sinn allzusehr zu verfälschen.

In den Klaviertrios von Joseph Haydn erhielt die Violine zunehmend Freiheiten. Haydn löste sie immer wieder vom Klaviersatz, vertraute ihr selbständige Gedanken an und ließ sie bisweilen mit dem Klavier dialogisieren. Das tiefe Streichinstrument diente jedoch noch immer vor allem zur Verstärkung des Klavierbasses. Erst Wolfgang Amadé Mozart emanzipierte auch das Cello von seiner bloßen Begleitfunktion. In seinen Wiener Trios kam es erstmals als thematische Stimme ins Spiel und wurde aktiv an der Vorstellung und Verarbeitung der Themen beteiligt. Mit der Aufwertung der Streicherstimmen war die Vertiefung des Ausdrucks und eine inhaltliche Individualisierung der Musik beinahe zwangsläufig verbunden. Aus der mehr oder weniger belanglosen Unterhaltungsmusik, die Klaviertrios um 1760/70 noch darstellten, war um 1790 ein Genre mit Anspruch geworden. Ludwig van Beethoven formte es schließlich zu dem, was es das ganze 19. Jahrhundert hindurch bleiben sollte, und schon mit den drei im Sommer 1795 erschienenen Klaviertrios op.1, seinen ersten veröffentlichten Werken dieser Art, definierte er die Grenzen der Gattung neu.

Nach dem ambitionierten Opus 1 wandte Beethoven sich erst nach einer Pause von dreizehn Jahren der klassischen Klaviertrio-Besetzung wieder zu (das in der Zwischenzeit entstandene Trio op.11 ist für Klarinette, Klavier und Violoncello geschrieben). Im Sommer 1808 schloss er die beiden Trios op.70 ab, die im Jahr darauf veröffentlicht wurden. Sowohl was ihre formale Anlage als auch was ihr Ausdrucksspektrum betrifft, scheinen sie einer anderen Welt anzugehören als noch Beethovens erste Trios. Opus 70 besteht aus nur zwei, jedoch stark aufeinander bezogenen Kompositionen. Beethoven hat hier zwei Werke zu einem Kontrastpaar kombiniert, die kaum gegensätzlicher sein könnten. Die größte Aufmerksamkeit hat dabei immer schon das erste Trio erregt, das wegen seines „unheimlichen“ langsamen Satzes den Beinamen „Geistertrio“ erhalten hat.

Das zweite gibt sich nicht so ernst und geheimnisvoll wie das Schwesterwerk, was seiner Popularität bis heute wenig zuträglich ist. Stand in der Nr.1 ein bedeutendes Largo im Fokus, so weist die Nr.2 überhaupt keinen Satz im langsamen Tempo auf. Beide Binnensätze sind mit „Allegretto“ überschrieben und entsprechend leichter gewichtet. Das erste Allegretto hat die Form von Doppelvariationen: Zwei Themen, eines in C-Dur, eines in c-Moll, werden abwechselnd variiert, ehe sie in einem ausgedehnten c-Moll-Abschnitt zu verschmelzen scheinen. Das nächste Allegretto ist eine Art Menuett (oder Scherzo), das bei Beethovens Zeitgenossen sehr gut ankam, „ein so himmlischer kantabeller Satz“, so der Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt, „wie ich von ihm [Beethoven] noch nie gehört [...] habe.“

Die Allegretto-Sätze werden von zwei ausgedehnten Sonaten-Allegros umrahmt. Die Einleitung zum ersten bildet ein „Poco Sostenuto“, das entgegen den Erwartungen nicht mit allen Instrumenten, sondern mit dem Violoncello allein (und *piano*) einsetzt. Der archaisierende Ton des Themas erinnerte E. T. A. Hoffmann an einen „Choral“, und wirklich scheint Beethoven hier auf den Stile Antico anzuspielen. Die Satztechnik der Imitation verstärkt diesen Eindruck noch. Im Verlauf des „Allegro“, dem der tänzerische 6/8-Takt seinen Stempel aufprägt, greift Beethoven diesen „Choral“ mehrfach auf. Gegen Ende, in der Coda, kehrt dieses Thema ein letztes Mal wieder, um gleichsam eine Klammer um den gesamten Satz zu schließen. Der Schlusssatz mit seinen unbegleiteten Solopassagen für alle drei Instrumente hat einen fantastischen, improvisatorischen Einschlag und sorgt für einen brillanten Kehraus.

Beethovens letzte bedeutende Komposition für Klaviertrio, das Trio op.97, markiert seinen Abtritt als konzertierender Pianist. Die Erstaufführung des im März 1811 fertiggestellten Werks fand am 11. April 1814 in Wien statt. Beethoven saß selbst am Flügel und wurde von Ignaz Schuppanzigh, Violine, und Joseph Linke, Violoncello, begleitet, zwei erprobten Interpreten seiner Musik. Dieses Konzert war Beethovens letzter Auftritt als Pianist in der Öffentlichkeit. Fortan ließ sein Gehörleiden ein Spiel vor Publikum nicht mehr zu. Der Komponist Louis Spohr war Zeuge einer der Proben zu diesem Konzert: „Ein Genuß war's nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben.“

Sein op.97 widmete Beethoven Erzherzog Rudolph von Österreich (1788–1831), wodurch sich der populäre Beiname „Erzherzog-Trio“ erklärt. Rudolph, ein Bruder Kaiser Franz II., war von etwa 1804 an sein Klavier-, später auch Kompositionsschüler und unterstützte ihn darüber hinaus finanziell. Die beiden Männer standen miteinander auf freundschaftlichem Fuß, was sich nicht zuletzt darin ausdrückt, dass Beethoven dem Erzherzog neben dem Trio weitere bedeutende Kompositionen zueignete, etwa die Klavierkonzerte Nr. 4 und 5 und die Missa solemnis op.123.

Ähnlich monumental wie diese Werke mutet auch das Trio op.97 an, wobei der Eindruck von Monumentalität hier vor allem durch die Entfaltung breit und würdevoll dahinfließender Melodien entsteht. Am Beginn des ersten Satzes steht – für Sonatensätze Beethovens eher untypisch – ein erhabenes, in sich ruhendes Hauptthema. Das lyrische Verweilen beim schönen Augenblick scheint in diesem Satz wichtiger zu sein als der dramatisch konzipierte Satzaufbau und das ständige Verarbeiten der Themen, das sonst oft Beethovens Musik beherrscht. Selbst in dem sonst alle Ereignisse verdichtenden Mittelteil, der sogenannten „Durchführung“, setzt die Vorwärtsbewegung scheinbar immer wieder aus, gibt es Momente, in denen ein Motiv gleichsam um sich selbst kreist, die harmonische Entwicklung auf der Stelle tritt.

Das Scherzo nimmt in diesem Werk ausnahmsweise die zweite Position innerhalb der Satzfolge ein. Es wird ganz lapidar mit nichts als einer aufsteigenden Tonleiter eröffnet, die gleichwohl interessant rhythmisiert ist. Der im Zentrum des Satzes stehende Trio-Abschnitt setzt mit einem chromatischen Thema fugiert ein, nimmt aber schon bald Züge eines grimmigen Wiener Walzers an. In einem von der Haupttonart des Trios weit entrückten D-Dur kehrt der langsame Satz zur Darstellung der Idylle zurück. Für diesen Satz greift Beethoven zu der beim Publikum beliebten Form des Variationensatzes. Im Thema wird gleich zu Beginn der Rhythmus der Sarabande, eines vor allem in der Barockzeit gepflegten höfischen Tanzes, angedeutet, was den vornehmen Tonfall dieser Musik noch unterstreicht. Es folgen vier weiträumige Variationen, die weitgehend ohne das Moment virtuoser Inszenierung auskommen. Die ausgedehnte Coda zelebriert Gesten eines langen Abschieds und mündet schließlich direkt ins Finale, einen Rondosatz mit Presto-Schluss. Sein kauziges Thema und die im Klavierbass gemütlich stampfenden Achtel geben dem Satz einen Anflug von Volkstümlichkeit. Unbeschwert und spielerisch geht das Trio zu Ende.

ANDREAS FRIESENHAGEN

Isabelle Faust, Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras

Excerpts from discography / Extraits de la discographie

Also available for download / Disponible également en téléchargement

LUDWIG VAN BEETHOVEN
**Complete Sonatas
for piano & violin**
*Alexander Melnikov, piano
Isabelle Faust, violin*
3 CD + DVD HMC 902025.27



FRANZ SCHUBERT
Duets for piano and violin
Sonata D.574, Rondo op.70
Fantasy D.934
*Alexander Melnikov, piano
Isabelle Faust, violin*
CD HMC 901870

JOHANNES BRAHMS
Trio for horn, violin & piano op.40
Sonata for violin & piano op.78
Fantasien op.116
*Alexander Melnikov, piano
Isabelle Faust, violin
Teunis van der Zwart, natural horn*
CD HMC 901981



DMITRY SHOSTAKOVICH
Piano Concertos
Sonata for violin & piano op.134
*Alexander Melnikov, piano
Isabelle Faust, Jeroen Berwaerts
Mahler Chamber Orchestra
cond. Teodor Currentzis*
CD HMC 902104

ANTONÍN DVOŘÁK
Cello Concerto op.104
Concerto pour violoncelle et orchestre
Trio "Dumky" op.90
*Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
The Prague Philharmonia
cond. Jiří Bělohlávek*
CD HMC 901867



CARL MARIA VON WEBER
Sonatas for piano and violin op.10
Piano Quartet op.8
Sonata D.574, Rondo D.895, Fantasy D.934
*Alexander Melnikov, fortepiano
Isabelle Faust, violin
Boris Faust, viola
Wolfgang Emanuel Schmidt, violoncello*
CD HMC 902108



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement septembre 2011, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : J. B. Lampi, Erzherzog Rudolph von Österreich,
cliché akg-images / Eric Lessing

Photos Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras : Marco Borggreve

Photo Isabelle Faust : Felix Broede pour harmonia mundi

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902125