

Einleitung

Im März 1811 verfasste Ludwig van Beethoven (1770–1827) einen der vielen Briefe, in denen er sich bei seinem Gönner und Kompositionsschüler Erzherzog Rudolph für längere Abwesenheit entschuldigt – Beethoven unterrichtete nicht gerne, selbst Rudolph nicht, und nutzte daher jeden Vorwand, nicht bei Hofe erscheinen zu müssen. In seinem Brief führt er ein über vierzehn Tage währendes Kopfweh als Entschuldigung an. Jeden Tag habe er geglaubt, sein Zustand bessere sich, und deshalb keine Meldung gemacht. Auch habe der Erzherzog nicht nach ihm geschickt, weshalb er davon ausgegangen sei, er werde nicht gebraucht. Offenbar war ihm aber der Unmut Rudolphs zu Ohren gekommen, weshalb er beschwichtigend hinzufügte: „Während Den Festlichkeiten der Prinzessin Von Baden wegen und dem Wehen Finger von ihro Kaiserl. Hoheit fieng ich an etwas Fleißig zu arbeiten, wovon unter andern auch ein neues Trio die Frucht ist für's Piano“.¹ Das neue Trio, das Beethoven seinem Gönner als Frucht der wohl in der zweiten Märzwoche beginnenden Arbeitsphase in Aussicht stellte, wird diesem gewidmet werden und seinerwegen mit dem Beinamen „Erzherzogtrio“ in die Konzertliteratur eingehen.

Zum Widmungsträger

Rudolph von Habsburg-Lothringen (1788–1831) war der jüngste Sohn Kaiser Leopolds II. und Bruder Kaiser Franz I. Wegen seiner Epilepsie eignete er sich nicht für den Militärdienst, zur finanziellen Versorgung und weil er eine offizielle Aufgabe brauchte, wurde ihm daher ein geistliches Amt bestimmt. 1805 empfing er die niederen Weihen und wurde Koadjutor des Erzbischofs von Olmütz (Mähren). Als solcher war er offizieller Vertreter des Erzbischofs und hätte diese Funktion übernommen, falls letzterer durch äußere Umstände verhindert oder aus anderen Gründen vom Amt entbunden worden wäre. Als Koadjutor hatte er außerdem das Recht der Nachfolge, die durch die Wahl des Domkapitels nur bestätigt, nicht verhindert werden konnte. Rudolph hätte diese bereits 1811 antreten können, als der Amtsinhaber Anton Theodor von Colloredo-Waldsee-Mels starb. Allerdings war er zu diesem Zeitpunkt nicht bereit, Wien für eine Aufgabe in Mähren zu verlassen. Der ausgesprochen musikalisch begabte Erzherzog wollte noch eine Zeit lang in der Hauptstadt bleiben, deren reiches Kulturleben genießen und bei Beethoven lernen. Der

Komponist dagegen, der sich Hoffnungen auf eine Festanstellung als Hofkapellmeister bei Rudolph in Olmütz gemacht hatte, reagierte mit Unverständnis und Missfallen auf diese Absage, weil „dem gnädigsten Herrn auf einmal alles Pfaffthum und Pfaffthun verschwunden ist“².

Rudolph hatte bereits als Kind von Hofkapellmeister Anton Teyber Unterricht in Komposition und Klavierspielen erhalten und war ein begabter Pianist, der sogar öffentlich auftrat. Er liebte die Oper und legte sich eine umfangreiche Musikalien-sammlung zu, in der sich unter anderem alle Beethoven-Erstaussgaben ab ca. 1805 sowie etliche Manuskripte von Werken aus dessen Feder befanden (meist Abschriften, zum Teil aber auch Autographe). Wann sich der Erzherzog und der Komponist erstmalig begegneten, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Josef von Spaun erinnert sich, Beethoven spätestens im Sommer 1808 bei einem Konzert vor Erzherzog Rudolph in Schönbrunn gesehen zu haben.³ Zu diesem Zeitpunkt müssen beide schon in regelmäßigem Kontakt gestanden haben, denn im August 1808 erschien in Wien auch Beethovens 4. Klavierkonzert op. 58 mit einer Widmung an den Erzherzog. Dieser Widmung sollten zahlreiche weitere folgen. Nicht nur hinsichtlich der Anzahl, auch nach dem Gehalt der zugeeigneten Werke steht Rudolph an erster Stelle, weit vor allen anderen Widmungsträgern. Die Dedikationen sind dabei keineswegs beliebig, sondern berücksichtigen Rudolphs Vorliebe für die Oper und das Klavier. Beethoven widmete ihm das 5. Klavierkonzert op. 73 (1811) sowie Kadenzen zu den ersten vier Konzerten und zur Klavierfassung des Violinkonzerts op. 61, die

¹ *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, 7 Bde., München 1996–98 (im Folgenden BGA), Brief Nr. 489. Vom 5. bis 12. März 1811 weilte Prinzessin Catharina Amalia Christina von Baden auf der Durchreise in Wien. Das genannte Fest fand am 7. März bei Hofe unter Anwesenheit der Kaiserlichen Familie und des Hochadels statt. Sofern er bei guter Gesundheit war, hat sicherlich auch Rudolph daran teilgenommen.

² BGA Nr. 523.

³ „Einige Monate bevor Schubert in das Konvikt eintrat, wurde dem jugendlichen Orchester die Ehre zuteil, nach Schönbrunn berufen zu werden, wo im Salon des Erzherzogs Rudolf eine Produktion statthatte, welcher Beethoven und Teyber, der Musikmeister des Erzherzogs, beiwohnten.“ (Josef von Spaun, *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* [1858], in: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden 1983, S. 147.) Spaun schrieb diese Erinnerung mit einigen Jahrzehnten Abstand nieder, sodass der Zeitpunkt dieses Konzerts nicht sicher bestimmbar ist. Franz Schubert trat im Herbst 1808 in das Konvikt ein. Bemerkenswert ist außerdem die Tatsache, dass dieser Erinnerung zufolge mit Teyber und Beethoven beide Lehrer Rudolphs, der alte und der künftige, anwesend waren.

Klaviersonate op. 81a (*Les Adieux*, 1809–11), die Rudolphs kriegsbedingte Abwesenheit von Wien sowie seine glückliche Wiederkehr zum Inhalt hat, den Klavierauszug der Oper *Fidelio* op. 72 (3. Fassung), die Violinsonate op. 96 und das Klaviertrio op. 97 (1816), die Klaviersonaten op. 106 (1819) und op. 111 (1823), die *Missa solemnis* op. 123 (1823/27), die zu Rudolphs Inthronisation als Erzbischof von Olmütz 1820 gedacht war, und schließlich die Streichquartettfuge op. 133 und ihre Übertragung für Klavier zu vier Händen als Opus 134 (1827). Kleinere musikalische Glückwünsche und Notenscherze in Briefen ergänzen diese eindrucksvolle Palette. Vorgesehen waren außerdem Widmungen der Klaviertrios op. 70 und der Schauspielmusik zu *Egmont* op. 84, die aber nicht berücksichtigt werden konnten, weil Beethoven sie zu spät an den Verlag weitergab.⁴

Rudolph zählte zu den drei Gönnern, mit denen Beethoven zu Jahresbeginn 1809 um regelmäßige finanzielle Bezüge verhandelte. In Wien hatte sich herumgesprochen, dass sich der Komponist im Winter 1808/09 um eine Festanstellung als Hofkapellmeister Jérôme Bonapartes, Bruder des französischen Kaisers und König von Westphalen in Kassel, beworben hatte. Um seine Abwanderung in Feindesland zu verhindern – Österreich befand sich seit 1792 immer wieder mit Frankreich im Krieg –, einigten sich drei Mitglieder der Hocharistokratie, neben Erzherzog Rudolph auch Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz und Fürst Ferdinand Kinsky, Beethoven regelmäßige Einkünfte bereitzustellen, bis dieser eine anderweitige Festanstellung erhalte, nötigenfalls ein Leben lang. Einzige Bedingung für diese Zahlung sollte Beethovens Verbleib in den österreichischen Kronländern sein. Während die beiden anderen Mäzene bald in finanzielle Schwierigkeiten gerieten und ihre Zahlungen nicht immer in vereinbarter Höhe flossen, leistete Rudolph treu und zuverlässig seinen zugesicherten Anteil und erhöhte ihn in Zeiten der Not sogar. Wahrscheinlich wurde als Nebenabrede dieses Vertrags vereinbart, dass der Komponist seinem Gönner regelmäßig Unterricht erteilen sollte – das würde erklären, warum Beethoven entgegen seinen eigenen Neigungen an der ungeliebten Unterrichtssituation festhielt und im Sommer sogar seinen Landaufenthalt außerhalb der Stadt nach dem Urlaubsort des Erzherzogs ausrichtete.

Ob schon 1809 Unterricht stattfand, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Der sogenannte Rentenvertrag wurde am 1. März des Jahres unterzeichnet. Am 9. April 1809 hatte Österreich Frankreich erneut den Krieg erklärt, Ende April überschritten französische Truppen die Grenze zu Österreich. Nachdem die österreichischen Truppen am 3. Mai in der Schlacht bei Ebelsberg an der Traun unterlagen, war der Weg

nach Wien frei. Die kaiserliche Familie hatte deshalb die Hauptstadt am 4. Mai Richtung Ofen (Budapest) verlassen, um nicht die Gefangennahme durch Napoleon zu riskieren, Rudolph folgte ihr einen Tag später. Zusammen mit dem Hofstaat verließ auch die Mehrzahl des Hochadels die Stadt. Napoleon bombardierte Wien am 12. Mai und zog tags darauf in die Stadt ein. Beethoven litt nicht nur unter dem Kanonendonner, Mitte Mai 1809 war darüber hinaus seine persönliche Situation völlig unklar. Wien war für nicht absehbare Zeit von den Franzosen besetzt, Napoleon logierte in Schönbrunn. Sämtliche Auftraggeber und Gönner hatten die Stadt verlassen, das kulturelle Leben war weitgehend zum Erliegen gekommen. Wegen der Verwüstungen durch den Krieg und der Kriegskontributionen gab es eine Teuerung und große materielle Not („wir haben nicht einmal mehr gutes genießbares Brod“⁵, klagte der Komponist im Januar 1810 seinem Verleger). Der Krieg zwischen Frankreich und Österreich endete offiziell am 14. Oktober 1809 mit dem Frieden von Schönbrunn, Erzherzog Rudolph kehrte jedoch erst am 30. Januar 1810 nach Wien zurück. Frühestens im Februar 1810, vermutlich aber erst etliche Wochen später, konnte Beethoven mit dem Unterrichten seines einzigen Kompositionsschülers beginnen.

Zu Entstehungsgeschichte und weiteren Quellen

Die ersten Skizzen zu Beethovens Klaviertrio in B-dur op. 97 stammen aus der zweiten Jahreshälfte 1810, als der Unterricht bereits zum Alltag geworden war. Am 8. Oktober machte Beethoven seiner Frustration auf einem Notizzettel Luft: „Deutlich genug für immer sey es dir, daß das nahe seyn müssen um den E.H. [Erzherzog] dich immer in den gespantesten Zustand versetzt, daher das gichtsche Krampfhaftes eben der aufenthalte bey ihm aufm Lande[.] Es bleibt immer in gespantes Verhältniß was sich nicht für einen wahren Künstler schickt, denn dieser kann nur diener Seiner angebeteten Muße seyn“.⁶

Der Zwang zum Unterrichten lähmte Beethovens kreative Kräfte. Außerdem konnte der Erzherzog jederzeit nach seinem Lehrer schicken lassen und erwartete gewissermaßen Rufbereitschaft. Beethoven missfiel diese Einschränkung seiner Frei-

⁴ Vgl. BGA Nr. 380, 465.

⁵ BGA Nr. 419.

⁶ Original im Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer, Signatur HCB Br 275 verso.

heit und Zeitplanung sehr, da sie ihm jedes Mal aufs Neue seine Abhängigkeit und den Standesunterschied klarmachte. Im Jahr 1810 lebte er von Frühjahr bis in den Sommer hinein in Schönbrunn, dann bis Anfang Oktober in Baden, beides Orte, an denen sich auch der Erzherzog aufhielt. Dennoch empfand er eine gewisse Zuneigung zu seinem Schüler, von dem er hochgeschätzt wurde – ihm zuliebe wies Rudolph seine Entourage an, im Umgang mit Beethoven auf die zeremonielle Etikette zu verzichten, da diese dem Komponisten zutiefst zuwider war. Zudem unterstützte Rudolph ihn treu finanziell und war ihm bei Gelegenheit mit seinen Verbindungen behilflich. Das Verhältnis von Lehrer und Schüler gestaltete sich auf beiden Seiten ambivalent. So sehr Beethoven auch klagte, arbeitete er zum selben Zeitpunkt an einem Werk, dessen zentrales Instrument sein bevorzugtes und Rudolphs Hauptinstrument sein sollte und diesem zugedacht war. Das Klaviertrio op. 97 ist wohl das erste der dem Erzherzog gewidmeten Werke, das entstand, als Rudolph Beethovens Schüler war.

Anfang März 1811 war Beethoven mit seinen Vorüberlegungen und Skizzen so weit gediehen, dass er mit der Niederschrift des Autographs beginnen konnte. Auf der ersten Seite des Manuskripts hielt er den Arbeitsbeginn in der Überschrift fest: „Trio am 3^{ten} März 1811.“ Auf der letzten Seite am Ende des Notentexts datierte er auch den Abschluss: „Geendigt am 26^{ten} März 1811“ (der März wurde aus April korrigiert). Die in dem zu Beginn zitierten Brief an Rudolph angedeutete Arbeitsphase im März 1811 umschreibt also nicht den Schaffensprozess von der ersten Idee an, sondern die eigentliche Ausarbeitung, die Werkniederschrift in Partitur.

Bereits kurz nach Fertigstellung übersandte Beethoven sein Manuskript an den Erzherzog: „Da ich trotz aller angewandten Mühe keinen Kopisten, der mir im Hause schrieb, erhalten konnte, schicke ich ihnen mein Manuscript, sie brauchen nur gnädigst zum schlemmer um einen Tauglichen Kopisten zu schicken, der das Trio jedoch nur in ihrem Palaste kopiren müste, weil man sonst nie sicher vorm Stehlen ist“.⁷ Der genannte Wenzel Schlemmer war Inhaber eines Kopiaturbüros und einer von Beethovens bevorzugten Berufskopisten. Vermutlich wegen der Jahreszeit – Ostern fiel 1811 auf den 14. April – waren die zuverlässigen Kopisten stark beschäftigt. In der Karwoche durften aus religiösen Gründen in den Theatern und Opernhäusern keine dramatischen Aufführungen gegeben werden, weshalb sie für Konzerte genutzt werden konnten, wofür die Schreibbüros Notenmaterial anfertigen mussten. Beethoven arbeitete zudem nicht mit jedem, weil er nur schwer Vertrauen fasste. Von Rudolph verlangte er ebenfalls, dieser solle für eine Kopie sorgen,

deren Anfertigung aber genauestens überwachen. Die von Rudolph dann tatsächlich beauftragte Kopie gelangte mit seinem Nachlass in den Wiener Musikverein.⁸ Um sie nicht nur studieren, sondern auch zum Musizieren benutzen zu können, ließ Rudolph die Abschrift von Beethovens Partitur direkt in Einzelstimmen ausziehen. Der für ihn selbst gedachte Klavierpart wurde, wie von Beethoven empfohlen, von Wenzel Schlemmer hergestellt. Beethoven prüfte die Abschrift auf ihre Richtigkeit und korrigierte sie an den nötigen Stellen.

Vermutlich wurde das Material auch für die Uraufführung verwendet, die das Trio in einem der von Fürst Lobkowitz regelmäßig veranstalteten Konzerte am 2. Juni 1811 im Garten des Sommer-Palais des Fürsten erlebte. Rudolph übernahm den Klavierpart – schon öfter war er als Solist in Konzerten des kunstsinnigen Fürsten aufgetreten. Seine Partner sind nicht bekannt, möglicherweise stammen sie aus der Gruppe von Musikern, die bei Lobkowitz angestellt waren. Von dem Konzert wissen wir aus den Tagebüchern Johann Nepomuk Choteks, einem der vielen Angehörigen des Hochadels, der regelmäßig den Konzerten und Operaufführungen bei Lobkowitz beiwohnte. Chotek fand jedoch – wie in anderen Fällen auch – wenig Gefallen an der neuen Musik Beethovens, die ihm oft etwas langatmig und zu komplex vorkam: „Das *Concert* [...] war etwas langweilig besonders das *Trio* von *Beethoven* das kein Ende nahm“.⁹ Am 13. Januar desselben Jahres hatte Rudolph bereits bei Lobkowitz das 5. Klavierkonzert uraufgeführt, das Chotek ebenfalls missfallen hatte: „ein außerordentlich schweres und künstliches aber gar nicht angenehmes neues *Concert* von *Beethoven* von E. H. *Rudolph* gespielt, ich hörte ihn heute zum ersten male spielen er hat wirklich sehr viel Fertigkeit und Ausdruck.“¹⁰

Beethoven war stets auf die größtmögliche Verbreitung seiner Werke bedacht. Deshalb bot er das Trio schon am 12. April 1811 seinem derzeit bevorzugten Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig an.¹¹ Wohl wegen seiner hohen Preisvorstellungen kam allerdings kein Geschäft zustande. Ungewöhnlich lange ließ der Komponist das Werk daraufhin liegen. Erst im April 1815 verkaufte er es zusammen mit einer grö-

⁷ BGA Nr. 491.

⁸ Signatur A 58 a.

⁹ Rita Steblin, *Beethoven in the Diaries of Johann Nepomuk Chotek*, Bonn 2013 (*Schriften zur Beethoven-Forschung* 24), S. 148.

¹⁰ Steblin, *Beethoven*, S. 113.

¹¹ Vgl. BGA Nr. 492.

ßeren Gruppe von Kompositionen an den Wiener Verleger Siegmund Anton Steiner. Beethoven hatte 1813 Geld von Steiner geliehen und eine Schuldforderung an diesen abgetreten. Als Sicherheit hatte er ihm dafür eine ganz neue Klaviersonate (Opus 90) versprochen und ihm das Vorkaufsrecht für weitere Werke überlassen, zu denen 1815 auch das Klaviertrio gehören sollte.

Sein Autograph hatte Beethoven wohl direkt nach der Anfertigung der oben erwähnten Abschrift vom Erzherzog zurückerhalten. Um den Druck vorbereiten zu können, musste er diesen allerdings im Frühjahr 1815 bitten, ihm seine Kopie auszuleihen, „da ich meine Partituren unter vielen anderen nicht gleich heraus finden kann“¹². Auch arbeitsökonomisch war diese Maßnahme klug. Der Verlag druckte Stimmen, keine Partitur. Eine Vorlage für den Verlag in Form von Stimmen, die Beethoven auf der Basis von Rudolphs Abschrift vermutlich herstellen ließ, verkürzt den Herstellungsprozess, da ein Stecher nicht direkt aus einer Partitur Stimmen ausziehen kann und ein Zwischenschritt in jedem Fall erforderlich gewesen wäre. Eine solche für den Verlag hergestellte Kopie in Stimmen, die Beethoven sicher auf ihre Richtigkeit überprüfte, ist für Opus 97 leider nicht erhalten. Allerdings lässt sich auf den seltenen und kostbaren Überlieferungsstand von korrigierten Druckfahnen zurückgreifen. Beethoven war 1816 bereits ein sehr berühmter Komponist und Steiner nicht nur sein Geschäftspartner, sondern auch ein Freund. Er erklärte sich offenbar bereit, vor Erscheinen des Trios einen Andruck für den Komponisten zu erstellen, den dieser dann ein weiteres Mal korrigieren konnte. Ein solches Verfahren war für die damalige Zeit ungewöhnlich, weil es für den Verleger sehr kostspielig war. Etwaige Korrekturen mussten in den Stichplatten ausgeführt werden, ein umständlicher Vorgang, der im schlimmsten Fall zur Makulatur ganzer Platten führen konnte.¹³ Die vom Komponisten korrigierten Fahnen von Opus 97 sind erhalten¹⁴ und führen vor Augen, in welchem Ausmaß der Verleger bereitwillig kostspielige Änderungen akzeptierte – eine Geste großer Wertschätzung, zumal nicht jede der Änderungen (wie z. B. Auflösungen von Faulenzern) wirklich dringend notwendig gewesen wären. Steiners Ausgabe erschien wohl erst im Herbst 1816, ungeachtet des offenbar nachträglich im Autograph eingefügten Verlagsvermerks, der das Erscheinungsdatum mit 16. Juli 1816 angibt.

Mit Steiner hatte Beethoven vereinbart, seine neuesten Werke parallel in England herausbringen zu dürfen. Für Kompositionen erhielt der Autor nur beim Verkauf einen Erlös, weitere Tantiemen wurden nicht bezahlt und auch an der Auflage wurde er nicht beteiligt. Beethoven hatte daher ein Interesse, seine Werke möglichst oft zu

verkaufen. Das Urheberrecht war noch sehr schwach ausgeprägt, allerdings bestand bereits ein minimaler territorialer Schutz. War ein Werk also in Wien verkauft, empfahl sich ein weiterer Verkauf in einem anderen Land. Die beteiligten Verleger achteten dann darauf, dass die Parallelausgaben ungefähr im selben Zeitraum erschienen, um den gegenseitigen Schaden durch unberechtigte Nachdrucke gering zu halten. Da Beethovens Freund und ehemaliger Klavierschüler Ferdinand Ries in London lebte, wo es einen florierenden Musikmarkt gab, lag ein Verkauf des Trios nach England nahe. Beethoven wurde mit Robert Birchall in London handelseinig, der einige Werke von ihm übernahm. Auch für Birchalls Ausgabe, die im Dezember 1816 erschien, ist leider keine handschriftliche Vorlage überliefert.

Zur autographen Partitur

Obwohl sie nicht die direkte Vorlage für den Stich war, befand sich Beethovens autographe Partitur im Besitz des Verlags Steiner, wie zahlreiche Verlageintragungen in der charakteristischen Handschrift des Miteigentümers Tobias Haslinger beweisen. So hielt Haslinger am Kopf der ersten Notentextseite die Verlagsnummer und das Stichdatum fest: „Verlags Numero | N^o 2582. von S: A: Steiner und Comp: am 11 Juni 1816. | zum Stich gegeben.“¹⁵ Verlag und Verlagsnummer werden in regelmäßigen Abständen durch das gesamte Manuskript am Kopf der Seite wiederholt. Auf der letzten Notenseite fügte Haslinger am Ende den Abschluss der Arbeiten hinzu: „Im Druke erschienen am | 16 July 1816. | bei S: A: Steiner und Comp: in Wie[n]“. Im Besitz des Verlags blieb die Handschrift etliche Jahrzehnte: zunächst im Eigentum von Steiner und Comp., ab 1826 im alleinigen Eigentum von Tobias Haslinger (Steiner hatte sich aus der Firma zurückgezogen und sie an seinen Compagnon übergeben) und schließlich im Besitz von dessen Sohn Carl Haslinger. Von ihm erwarb sie Mitte des 19. Jahrhunderts Paul Mendelssohn-Bartholdy, Bruder des Komponisten und wie dieser ein Handschriftensammler. Dessen Sohn, der Bankier

¹² BGA Nr. 801.

¹³ Beethoven forderte Korrekturfahnen von allen seinen Verlegern, bekam sie in der Regel aber nicht zugestanden – aus Kostengründen und weil seitens der Verlage keine Einsicht in die Notwendigkeit vorhanden war.

¹⁴ Sammlung Martin Bodmer in Cologny in der Schweiz.

¹⁵ Zu Beginn des zweiten Bandes leicht abgewandelt „Zu L: v: Beethovens Trio p: Pf: V: Vc: gehörig. | Verlags Numero | 2582. von S. A. Steiner und Comp: am 11 Juni 1816. | zum Stich gegeben“.

Ernst von Mendelssohn-Bartholdy stiftete seine umfangreiche Handschriftensammlung, in der die Bestände seines Vaters Paul und seines Onkels Felix zusammengeführt waren, 1908 der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Während des Zweiten Weltkrieges lagerte diese ihre Bestände zum Schutz vor Luftangriffen verstreut ins gesamte Reichsgebiet aus. Etliche Kisten wurden in das schlesische Benediktinerkloster Grüssau (heute Krzeszow) verbracht – nach Ende des Krieges auf polnischem Staatsgebiet. Die Bestände, darunter Beethovens Autograph des Klaviertrios op. 97, befinden sich heute in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau, wo sie weiterhin unter ihren ehemaligen Berliner Signaturen geführt werden. Das Autograph von Opus 97 wird dort mit seiner alten Signatur aus der Mendelssohn-Sammlung aufbewahrt: Mus. ms. autogr. Beethoven Mendelssohn-Stiftung 3.

Beethoven schrieb das Klaviertrio in zwei Heften nieder, die jeweils zwei Sätze enthalten (die heute vorhandene Bindung wurde nicht von ihm veranlasst und stammt aus späterer Zeit). Besonders und für Beethoven nicht ganz alltäglich ist die Verwendung unterschiedlicher Papierformate.

Der erste Band mit den ersten beiden Sätzen enthält 34 Seiten, die letzte Seite ist unbeschrieben. Er ist im zeitüblichen Querformat gehalten, das zwischen ca. 22 cm in der Höhe und ca. 32 cm in der Breite misst. Beethoven benutzte hierfür vier verschiedene Papiere, die alle 16-zeilig rastriert waren: Die ersten beiden Blätter weisen jeweils ein unterschiedliches Wasserzeichen auf (das dritte überhaupt keines), alle übrigen stammen aus derselben Papiermühle in Südtirol.¹⁶ Für die Niederschrift konnte Beethoven ein solches Papier im Querformat gut strukturieren: In Partitur benötigt ein Klaviertrio jeweils vier Systeme pro Akkolade, es passen also drei Akkoladen auf die Seite, zwischen denen Zeilen frei bleiben können; in diesem Fall jeweils eine nach den ersten beiden Akkoladen und zwei am Fuß der Seite. Solche Leerzeilen benutzte Beethoven systematisch als Raum für etwaige Korrekturen, Verbalanmerkungen oder kleine Skizzen.

Der zweite Band mit dem 3. und 4. Satz ist dagegen im für Kammermusik recht ungewöhnlichen Hochformat von ca. 35,5 × 24,5 cm gehalten und enthält 32 Seiten. Das Papier ist mit 20 Zeilen rastriert. Auch hier wechselt Beethoven bei der Niederschrift systematisch zwischen Akkolade und Leerzeile, sodass vier Akkoladen auf eine Seite passen. Ein zusätzlich eingeschobenes Blatt (S. 63 f.), das auf der Vorderseite eine Ergänzung von vier Takten enthält, hat eine leere Rückseite. Das hochformatige Papier des Bandes wurde – vielleicht schon zu Beethovens Lebzeiten – so stark beschnitten, dass es nur sehr wenig Platz in den Marginalien aufweist, auf eini-

gen Seiten sogar so stark, dass es den Anschein hat, als liefen die Systeme ohne Rand über die gesamte Breite des Großbogens.

Besonders dieses für Beethoven seltene, aus einer oberitalienischen Mühle stammende Papier¹⁷ des zweiten Bandes hat in der Forschung eine Diskussion über den Zeitpunkt der Niederschrift ausgelöst. Dabei steht die Frage im Raum, ob sie tatsächlich, wie von Beethoven datiert, im Frühjahr 1811 angefertigt worden sein könnte oder nicht doch erst einige Jahre später, nämlich 1815, ein Jahr vor der Drucklegung.¹⁸ Ursachen der Diskussion sind zum einen die ungewöhnliche Entstehungsgeschichte – der große Abstand zwischen Komposition (1811) und Publikation (Übergabe an den Verlag 1815) – und zum anderen der Papierbefund. Das von Beethoven sehr selten verwendete Papier entspricht dem des Autographs der Violinsonate op. 96, die im selben Paket wie das Klaviertrio an Steiner verkauft wurde. Im Fall der Violinsonate ist der Zeitpunkt der Niederschrift mit 1815 unstrittig.

In seiner Dissertation über die Quellen von Opus 97 ging Seow-Chin Ong 1995 noch davon aus, dass das überlieferte Autograph eine zweite Niederschrift von 1815 sei, die erste hielt er für verloren.¹⁹ Nach einer neuerlichen Quellenuntersuchung unter Einbeziehung von Parallelquellen, Skizzen und der Wiener Stimmenabschrift des Trios revidierte Ong 2004 seine erste Annahme.²⁰ Besonders philologische Überlegungen und Korrekturbefunde des Autographs brachten ihn zu der Überzeugung, dass es noch vor der Abschrift der Stimmen 1811 niedergeschrieben worden sein musste, mutmaßlich also in dem von Beethoven selbst festgehaltenen Datierungszeitraum.

¹⁶ Wahrscheinlich Giacomo Testori; vgl. Seow-Chin Ong, *Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-flat Major, Op. 97 ("Archduke")*, PhD. Diss. University of California at Berkeley, 1995, S. 345.

¹⁷ Inhaber der Mühle ist Pietro Miliani aus Fabriano, das Wasserzeichen enthält neben einer umkreisten Lilie auch die Buchstaben PM und FABRIANO.

¹⁸ Vgl. Seow-Chin Ong, *The Autograph of Beethoven's "Archduke" Trio, Op. 97*, in: *Beethoven Forum* 11/2, 2004, S. 181–208; Sieghard Brandenburg, *Die Quellen zur Entstehungsgeschichte von Beethovens Streichquartett Es-dur Op. 127*, in: *Beethoven-Jahrbuch* 10, 1983, S. 221–276, hier S. 223 f.; Douglas Johnson/Alan Tyson/Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*, Berkeley 1985, S. 198.

¹⁹ Vgl. Seow-Chin Ong, *Source Studies*, S. 340–350. Basis dieser Annahme war Beethovens bereits oben zitierte Bitte an den Erzherzog, ihm sein Exemplar zu leihen, weil er seine eigene Partitur „unter vielen anderen nicht gleich heraus finden“ könne (BGA Nr. 801).

²⁰ Vgl. Seow-Chin Ong, *Autograph*.

Zu Beethovens Arbeitsweise

Die autographe Niederschrift des Klaviertrios ist lückenlos und gibt den Notentext vollständig wieder. Sie weist alle typischen Merkmale von Beethovens Schreibweise auf. Zugunsten der Schreibökonomie verzichtet der Komponist auf überflüssige Zeichen oder verkürzt den Text sehr stark. So reicht es vollkommen aus, Generalvorzeichen, Taktangabe und Notenschlüssel in die oberste Akkolade der Seite zu setzen, die übrigen Akkoladen und oft sogar die folgenden Seiten müssen ohne die entsprechenden Angaben auskommen. Auch Pausentakte benötigen keine Zeichen – ist der Takt leer, pausiert das Instrument. Wiederholte Figuren werden nur beim ersten Mal ausgeschrieben, die folgenden aber mit „siml“ ersetzt – Beethovens Kurzform für „simul“ im Sinne von „ebenso“ –, wie schon auf der allerersten Seite gleich zu Beginn die Begleitfigur der linken Hand des Klaviers.

Beethoven benutzt weit radikalere Kurzschriften, bei denen er auf den gesamten Notentext verzichtet. Im 4. Satz, auf den S. 51–53, wiederholt sich der Satzanfang textgetreu. Hier ist es also nicht nötig, alles erneut niederzuschreiben. Beethoven notiert lediglich den Übergangstakt, in dem das bekannte musikalische Material beginnt und vermerkt dann „come sopra“ – wie oben. Zur Orientierung behält er einige Zeit die rechte Hand des Klaviers bei, bis diese schließlich ebenfalls nur noch durch Wellenlinien als weiterzuführen gekennzeichnet ist. Lediglich die Anzahl der Takte wird durch Taktstriche vorgegeben (wobei Beethoven sich um einen Takt verzählt), damit der später mit dem Manuskript arbeitende Kopist sich zurechtfinden kann.

Charakteristisch für Beethovens Niederschriften sind darüber hinaus die an einigen Stellen verlängerten Notensysteme, wie z. B. im 1. Satz auf S. 7. Beethoven kommt an das Seitenende, er müsste nur umblättern, um ausreichend freie Fläche vorzufinden, auf der sich weiterschreiben lässt. Stattdessen setzt er von Hand einen weiteren Takt an das Seitenende an. Bei vielen kreativ Schreibenden, nicht nur im Musik- sondern auch im Literaturbereich, sind Wendestellen des Papiers wie mentale Barrieren, denn der Schreibraum ist der Denkraum. Diese offenbar unüberwindbaren Schranken umgeht Beethoven, indem er den musikalischen Gedanken auf angefügten Systemen zu Ende bringt. Erst danach kann er eine neue Zeile beginnen oder die Seite umwenden.

Beethovens Arbeitsprozess ist durch viele Korrekturen gekennzeichnet. Einfache Schreibversehen, die er sofort bemerkt, behebt der Komponist umgehend, sie fallen nicht weiter ins Gewicht. Deutlicher sind dagegen Streichungen, die die musika-

sche Substanz betreffen und denen Ersetzungen gegenüberstehen. So entfernt Beethoven z. B. im 4. Satz auf S. 62 in der 3. Akkolade die Wendungen der rechten Hand des Klaviers. Ursprünglich sollten hier 6/8-Figuren analog zur linken Hand gespielt werden. Beethoven ersetzt sie durch punktierte Viertelnoten. Wenige Takte später dreht er den Spieß um und tauscht hier die punktierten Viertelnoten gegen die Achtelfigur, die er zur besseren Lesbarkeit in das freie System unterhalb der Akkolade auslagert.²¹ Diese Verlagerung kennzeichnet er mit dem Wort „vide“ (siehe), das in seine zwei Silben getrennt wird. Der Beginn wird durch die Silbe „vi-“ gekennzeichnet, die Anschlussstelle im Extrasystem durch die zweite Silbe „-de“. Die überaus deutlichen Tilgungen sind für Beethoven typisch. Der Text wird so stark ausgebessert, dass ältere Stadien oftmals kaum noch zu erkennen sind. Traditionell wird dies mit seinem ausgeprägten Temperament in Verbindung gebracht. Tatsächlich ist die dichte Streichung wohl weniger eine Frage des Charakters, sondern in erster Linie die Sicherstellung, dass der später mit dem Manuskript arbeitende Kopist keine Zweifel am gültigen oder ungültigen Text hat.

Beethoven löscht musikalisches Material nicht nur, um es zu verbessern, sondern auch, um musikalische Ausgewogenheit zu erreichen. Am Ende des 3. Satzes entfernt er auf S. 46 eine Folge von elf Takten. Wieder stellt er die Verbindung durch „vide“ her. In den leeren Zeilen unterhalb der beiden letzten Akkoladen auf S. 46 hat er mit Bleistift offenbar sogar eine Variante erwogen, denn auch hier findet sich zu Beginn das „vi-“. Sie scheint aber keine Gnade vor seinen Augen gefunden zu haben. Der Anschluss mit „-de“ steht oben auf der Folgeseite in Bleistift und hat möglicherweise einen doppelten Bezug auf die gestrichene Passage und die Variante. Der neue Satzschluss auf S. 47 verwendet Material des getilgten Abschnitts, ordnet die Versatzstücke aber neu und baut sie um – neue Schlüsse zu bilden, ist bei Beethoven eine recht häufige Korrekturmaßnahme, die in zahlreichen Werken angewendet wird und in Austauschblättern mit neuen Schlussvarianten ihren häufigsten Niederschlag findet.

Neben „vide“ benutzt Beethoven häufig ein weiteres Verweiszeichen, einen durchkreuzten Kreis. Er kommt im 4. Satz auf S. 62 zum Einsatz und markiert in der letzten Akkolade einige eingeschobene Takte, für die Beethoven sogar ein zusätzliches

²¹ Eine vergleichbare Stelle, ebenfalls die rechte Hand des Klaviers betreffend, findet sich im 3. Satz auf S. 40.

Blatt einfügt. Unter diesem Kreuz lässt sich überdies noch das mit Röteln geschriebene „vide“ erkennen, Beethoven will wohl ganz sicher gehen, dass diese Korrektur nicht übersehen wird. Um sich leichter orientieren zu können, schreibt er die Alternative auf dieselbe Höhe der neuen Seite, der Rest des Blatts bleibt unbeschriftet. Betrachtet man den Übergang von S. 62 auf S. 65, so entdeckt man Halte- bzw. Legatobögen in den beiden Streichinstrumenten, die beide Seiten verbinden. Beethoven hat das Korrekturblatt also offenbar erst später eingeschoben, als die Seite 65 zumindest zum Teil beschriftet war, möglicherweise sogar erst, als der Satz abgeschlossen war. Einschübe oder Streichungen dienen in der Regel der besseren Balance. Besonders bei Satzschlüssen achtete Beethoven streng auf das Gleichgewicht und änderte sie manchmal sogar mehrfach, um ausgewogene Proportionen herzustellen.

Zu Beethovens charakteristischer Arbeitsweise gehören auch umfangreichere Revisionen, wie sie an zahlreichen Stellen auftreten. Im 2. Satz auf S. 22 f. beispielsweise entschließt er sich zu fundamentalen Eingriffen in den bereits niedergeschriebenen Text. Um nicht gültiges Material zu verlieren und die Niederschrift nicht mehr als nötig durch Streichungen zu verunklaren, entscheidet er sich zu einer rigorosen, aber nicht ungewöhnlichen Maßnahme: Mit einem scharfen Messer kratzt er den Text vorsichtig vom Papier ab und ersetzt ihn. Auf S. 22 hielt er offenbar vorher sogar im freien System unten eine Alternative fest, die ebenfalls ausgekratzt wird. Da zu Beethovens Zeit Papier bereits beschichtet ist, damit es sich leichter beschriften lässt, verläuft nun die Tinte, denn mit der Oberfläche verschwindet der deckende Leim, das Hadernpapier – es wird aus alten Lumpen hergestellt – verhält sich nun wie Löschpapier. Weil dadurch sowohl Noten als auch die nachgezogenen Notenlinien verlaufen, greift Beethoven zu einer weiteren Maßnahme; er klärt den Text, indem er zusätzlich Tonbuchstaben notiert. Festgehalten wird aber nur der Stammton, trotz der Generalvorzeichnung für B-dur verwendet Beethoven die Buchstaben *b* und *e*.

Ist der Notentext in einer Grundsubstanz niedergeschrieben, arbeitet Beethoven oft in dem Material weiter. In diesem Überarbeitungsstadium entstehen viele der oben bereits beschriebenen Korrekturen und Revisionen. Auch Ergänzungen von Dynamik und Phrasierung erfolgen meist erst, nachdem der eigentliche Text schon fixiert ist. Häufig benutzt Beethoven in diesen späteren Arbeitsgängen verschiedene Stifte wie Röteln (ein roter Fettstift) oder Bleistift, um die Ergänzungen sofort erfassen zu können. Bisweilen lässt sich die neue Schicht auch durch eine andere Tintenfarbe oder Federbreite unterscheiden. In diesem späten Arbeitsschritt können sich Tempoangaben bisweilen noch verändern, wie hier für den 3. Satz, der ursprünglich

nur mit „Andante cantabile“ überschrieben ist und später die Präzisierung „ma però con moto“ erhält.

Mit Röteln kennzeichnet Beethoven zudem die Wiederholungen und Abzweigungen im Scherzo. Wie in prominenten anderen Werken seines Œuvres sieht er hier eine fünfteilige Form mit zwei Trios vor. Das musikalische Material für den ersten Durchlauf von Scherzo und Trio liegt am Ende der S. 31 zunächst vollständig vor. Hier mündet der Notentext in ein §. Beethoven notiert dahinter den weiteren Verlauf, bevor die Coda beginnt: „Wird vom Dal § noch einmal ganz wiederholt, dann noch einmal vom Dal § jedoch nur bis zum ten Takte, von welchem gleich die Coda genom[m]en wird.“ Offenbar will er eine konkrete Taktzahl hinzusetzen, denn er lässt eine Lücke. Dafür müsste er aber alle Takte bis zur Scharnierstelle durchzählen – eine Mühe, die er sich schließlich spart. Stattdessen kennzeichnet er die entsprechende Stelle oben auf S. 25 am Ende der Akkolade mit einem durchkreuzten Kreis in Röteln und markiert den Anfang der Coda auf S. 31 analog. Auch das § nach dem ersten Takt (S. 20) wird zur besseren Orientierung nachträglich in Röteln eingefügt.

*

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines Trios war Beethoven bereits der berühmteste lebende Komponist in Europa. In einer Rezension des Werks, die in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* erschien, wird er sogar als „der Orpheus unserer Zeit“ apostrophiert, das Klaviertrio als „Perle in der Strahlenkrone des herrlichen Meisters“ bezeichnet und als Kunstwerk gewürdigt, „das durch seinen reellen Werth unzerstörbar zur Nachwelt übergeht“.²² Für eine adäquate Aufführung sind nach Ansicht des Rezensenten allerdings auch die entsprechenden Musiker erforderlich. „Eine eben so unerlässliche Bedingniss ist es, dass die drey Spieler, welche sich zur Ausführung dieses Trio's vereinigen, nebst technischen und praktischen Fähigkeiten, auch Sinn und Gefühl besitzen, mit einem Worte: dass sie echte Künstler seyn sollen. Der Cellist vorzüglich muss Sänger auf seinem Instrumente seyn, und zum Vortrage der Principalstimme,

²² *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* Nr. 16 vom 17. April 1817, Sp. 125–128, hier Sp. 125 f.

des Pianoforte, wird eine sichere, feste, geübte Faust erfordert. Überhaupt müssen sich die Mitwirkenden, um das *omne trinum perfectum* in Wahrheit zu realisieren, was man sagt, so recht zusammenverstehen, und ihr Spiel in Eins verschmelzen; dann kann aber auch der herrlichste Total-Effect, der vollendetste Genuss mit apodictischer Gewissheit verbürgt werden. Referent, der mehrere Male so glücklich war, einer im Geiste des Autors durchgeführten, ganz gelungenen Production dieses Kunstwerkes beyzuwohnen, wurde entzückt und bezaubert davon, und schwelgt jetzt noch in der Erinnerung.“²³

Schon zu Beethovens Lebzeiten wurde das „Erzherzog“-Trio B-dur op. 97 zu einem oft gespielten und sehr beliebten Werk, das in aller Munde war. So berichtete der Geiger Ignaz Schuppanzigh Beethoven am 11. September 1825 bei einer Privat-aufführung von einem Zuhörer, der das Trio für „das nonplus ultra von aller Klavier-

musik“²⁴ hielt. Und Beethovens Neffe Karl erzählte ihm mit einigem Stolz am 8. Dezember 1825: „Neulich stand auf dem Anschlagzettel: Grand Trio von L. v. B. Das sagte einer: wozu grand Trio? Gegen Beethovens Trios sind alle andre nur petits Trios.“²⁵

Bonn, Frühjahr 2020

Julia Ronge

²³ *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 17 vom 24. April 1817, Sp.139–141, hier Sp. 140 f.

²⁴ *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler/Grita Herre/Dagmar Beck, Bd. 8, Leipzig 1981, S. 130.

²⁵ *Beethovens Konversationshefte*, S. 206.

Introduction

In March 1811, Ludwig van Beethoven (1770–1827) wrote one of the many letters in which he made his excuses for his longer absence from his patron and composition student the Archduke Rudolph. Beethoven did not enjoy teaching, even Rudolph himself, so used any pretext to avoid having to appear at court. In his letter he presents as his excuse a headache that has lasted more than a fortnight. Each day he has believed his condition to be improving, so has not sent word. Furthermore, the Archduke has not sent for him, leading him to conclude that he has not been required. However, he had apparently heard of Rudolph's displeasure, so added by way of conciliation that "during the celebrations of the Princess of Baden, and on account of your Imperial Highness's painful finger, I began to work assiduously on something, among the fruits of which is a new Piano Trio"¹. This new Trio, which Beethoven dangled before his patron as the fruit of the phase of work that probably began in the second week of March, was to be dedicated to him and consequently entered the concert repertoire under the popular name "Archduke Trio".

The dedicatee

Rudolph von Habsburg-Lothringen (1788–1831) was the youngest son of Emperor Leopold II, and brother of Emperor Franz I. On account of his epilepsy he was not suitable for military service; so to provide him with money, and because he needed an official role, he was intended for religious office. In 1805 he took minor holy orders and became coadjutor (administrative assistant) to the Archbishop of Olomouc in Moravia. As such he was the Archbishop's official representative and would have assumed the Archbishop's duties if the latter were prevented by external circumstances or other reasons from fulfilling his office. As coadjutor he also had the right of succession, something that could only be confirmed, not prevented, by the members of the cathedral chapter. Rudolph could have assumed the duties in 1811, when the office-holder Anton Theodor von Colloredo-Waldsee-Mels died. At this point, however, he was not prepared to quit Vienna for a position in Moravia. The Archduke, who possessed a great deal of musical talent, wished to remain in the capital for a while longer, to enjoy its rich cultural life and to take lessons with Beethoven. The composer however, having set his hopes on a permanent position as Rudolph's

court music director in Olomouc, reacted to this refusal with incomprehension and disapproval, because "at a stroke his excellency has lost all inclination towards clerical office and clerical involvement"².

As a child, Rudolph had already received instruction in composition and piano from court music director Anton Teyber, and was a talented pianist who even performed in public. He loved opera, and assembled a large collection of music that among other things included the first editions of all of Beethoven's compositions from ca. 1805 on, as well as several manuscripts of works from his pen (mainly copies, but also some autographs). It is impossible to say with any certainty when the Archduke and the composer first met. Josef von Spaun remembered having seen Beethoven at a concert before Archduke Rudolph in Schönbrunn in summer 1808 at the latest.³ The two men must already have been in regular contact at this time, since Beethoven's Piano Concerto no. 4 was published in August 1808 in Vienna with a dedication to the Archduke. Many further dedications were to follow this one. Rudolph stands in first place, far above all other dedicatees, in terms both of the number and also of the content of the works dedicated to him. The dedications are in no way arbitrary, but reflect Rudolph's love of the opera and the piano. Beethoven dedicated his Piano Concerto no. 5 op. 73 (1811) to him, as well as cadenzas for the first four Concertos and for the piano version of the Violin Concerto op. 61; the Piano Sonata op. 81a (*Les Adieux*, 1809–11), which records both Rudolph's absence from Vienna due to war and his happy return; the piano vocal score of his opera *Fidelio* op. 72 (3rd version), the Violin Sonata op. 96 and Piano Trio op. 97 (1816),

¹ *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, 7 vols., Munich, 1996–98 (hereafter BGA), letter no. 489. From 5 to 12 March 1811 Princess Catharina Amalia Christina of Baden was passing through Vienna. The festivities mentioned here took place at court on 7 March in the presence of the imperial family and high aristocracy. Providing that he had been in good health, Rudolph would also have participated.

² BGA no. 523.

³ "Some months before Schubert entered the Konvikt, the youth orchestra had the honour of being called to Schönbrunn, where in the salon of the Archduke Rudolf a production took place that was attended by Beethoven and Teyber, the Archduke's music master" (Josef von Spaun, *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* [1858], in: Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden, 1983, p. 147). Spaun wrote down this memory several decades later, so the date of this concert cannot be determined with any certainty. Franz Schubert entered the Konvikt in autumn 1808. It is also noteworthy that, according to this reminiscence, Rudolph's former and future teachers – Teyber and Beethoven – were both present.

the Piano Sonatas op. 106 (1819) and op. 111 (1823); the *Missa solemnis* op. 123 (1823/27), which was intended for Rudolph's enthronement as Archbishop of Olomouc in 1820; and finally the Fugue for String Quartet op. 133 and its transcription for piano 4 hands as op. 134 (1827). This impressive haul is complemented by smaller musical good wishes and musical jokes in letters. Further dedications – of the Piano Trios op. 70 and the Incidental Music to *Egmont* op. 84 – were also intended, but could not be respected because Beethoven communicated them to the publisher too late.⁴

Rudolph was one of three patrons with whom Beethoven was negotiating for regular financial support at the beginning of 1809. Word was getting around in Vienna that the composer had applied, in winter 1808/09, for a permanent position as court music director to Jérôme Bonaparte, brother of the French emperor and King of Westphalia in Kassel. To prevent his emigration to enemy territory – since 1792 Austria had repeatedly been at war with France – three members of the high aristocracy, the Archduke Rudolph, Prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz and Prince Ferdinand Kinsky, were prepared to offer Beethoven a regular income – for life, if necessary – until he gained an alternative permanent appointment. The only condition attached to this payment was that Beethoven would stay in Austria's sovereign territory. While the two other patrons soon fell into financial difficulties, and they did not always pay the agreed sum, Rudolph remained faithful and reliable over his promised share, even increasing it in times of need. In all probability there was a sub-clause to this contract in which it was agreed that the composer would give his patron regular instruction; this would explain why Beethoven, against his own inclinations, kept to this undesired teaching situation, and in the summer even arranged to move his country residence outside the city to the Archduke's holiday location.

It is impossible to establish with certainty whether any instruction already took place in 1809. The so-called annuity contract was signed on 1 March that year. Austria again declared war on France on 9 April 1809, and at the end of April French troops crossed the Austrian border. After Austrian troops were defeated in the battle of Ebelsberg an der Traun on 3 May, the road to Vienna was open. Because of this, the imperial family left the capital on 4 May in the direction of Ofen (Budapest), to avoid the risk of capture by Napoleon. Rudolph followed them the next day, with most of the city's aristocracy also leaving the city, together with the imperial household. Napoleon bombarded Vienna on 12 May, and entered the city the following

day. Beethoven was suffering not only from the thunder of the cannons, but by the middle of May his personal situation was also completely unclear. Vienna was in French hands for an indefinite period, with Napoleon lodging at Schönbrunn. All sponsors and patrons had left the city, and its cultural life had ground to a halt. Due to war damage and war contributions, there was inflation and great material need (“we do not even have good tasty bread any longer”⁵, the composer complained to his publisher in January 1810). The war between France and Austria officially ended on 14 October 1809 with the Treaty of Schönbrunn, although Archduke Rudolph did not return to Vienna until 30 January 1810. In February 1810 at the earliest, and perhaps not until several weeks later, Beethoven was able to begin teaching his only composition pupil.

The work's genesis, with notes on other sources

The first sketches for Beethoven's Piano Trio in B♭ major op. 97 date from the second half of 1810, when teaching had already become part of his daily life. On 8 October Beethoven vented his frustration on a piece of notepaper: “Let it be clear enough to you for ever that the need to be near the Arch Duke always puts you in the tensest condition, hence the splenetic spasms that you experience when staying with him in the country. The relationship always remains tense, which is something that does not suit a true artist since he can only be a servant to his adored Muse.”⁶

The need to teach hobbled Beethoven's creative powers. In addition, the Archduke could send for his teacher at any time, and to some extent expected him to be on call. Beethoven resented this restriction on his freedom and schedule very much, since each time it re-emphasised his dependency and his different social class. In 1810 he lived from spring to summer at Schönbrunn, then to the beginning of October in Baden, both being places where the Archduke was also resident. Nonetheless he felt a certain affection for his pupil, who valued him highly – on his behalf Rudolph instructed his entourage to forego ceremonial etiquette when dealing with Beethoven, since this was an anathema to the composer. Furthermore, Rudolph faithfully supported him financially, and was sometimes helpful to him with con-

⁴ Cf. BGA nos. 380, 465.

⁵ BGA no. 419.

⁶ Original in the Beethoven-Haus, Bonn, H.C. Bodmer Collection, shelfmark HCB Br 275 verso.

nections. The relationship between teacher and pupil was ambivalent on both sides. For all Beethoven's complaining, he was at the same time working on a composition whose main instrument was his own preferred one and Rudolph's principal one, and was intended for the latter. The Piano Trio op. 97 is likely the first of the works dedicated to the Archduke to have been composed while Rudolph was his student.

At the beginning of March 1811 Beethoven was sufficiently advanced with his preliminary thoughts and sketches as to be able to begin writing down the autograph. He set down the starting date of work in the title on the first page of his manuscript: "Trio on 3rd March 1811." He also dated its completion on the last page, at the end of the musical text: "Finished on 26th March 1811" (March was here corrected from April). The work-phase intimated above in the letter to Rudolph in March 1811 thus does not describe the creative process from the first idea, but from its actual working out, and setting down in score.

Beethoven sent his manuscript to the Archduke already shortly after its completion: "Since in spite of all efforts I cannot find any copyist who will write for me at home, I am sending you my manuscript. You need, if you please, to send to Schlemmer for a suitable copyist, who must only make the copy at your palace, because one cannot otherwise be sure of it being safe from theft."⁷ The Wenzel Schlemmer named here was the proprietor of a copying bureau, and one of Beethoven's preferred professional copyists. Probably on account of the time of year – Easter fell on 14 April in 1811 – the dependable copyists were very busy. On religious grounds, no dramatic performances were permitted in the theatres and opera houses during Holy Week, which is why they could be used for concerts, requiring the copying bureaus to produce musical material. Moreover, Beethoven would not work with just anyone, because he established trust only with great difficulty. He likewise wanted Rudolph not only to have a copy made, but to keep a very close eye on its production. The actual copy commissioned by Rudolph ended up, with his estate, in the Wiener Musikverein.⁸ So as not only to study it, but also to be able to use it for music-making, Rudolph had the individual parts directly made from Beethoven's score. The piano part intended for himself was produced, as Beethoven had recommended, by Wenzel Schlemmer. Beethoven proofread the copy, and made corrections where necessary.

This material was presumably also used for the first performance of the Trio at one of Prince Lobkowitz's regular concerts, on 2 June 1811 in the garden of the prince's summer palace. Rudolph took the piano part, having already on occasion appeared as soloist at concerts given by the artistically-inclined prince. The names of

his partners are not known; perhaps they were drawn from the group of musicians employed by Lobkowitz. We know of the concert from the diaries of Johann Nepomuk Chotek, one of the many members of the high aristocracy and who regularly attended Lobkowitz's concerts and opera performances. However, as on other occasions, Chotek found little pleasure in Beethoven's new music, which often struck him as somewhat tedious and over-complex: "The *Concert* [...] was rather boring, especially the *Trio* by *Beethoven*; that was endless."⁹ Rudolph had given the première of the 5th Piano Concerto at Lobkowitz's on 13 January of that same year, and this had also displeased Chotek: "an extraordinarily difficult and artificial, but not at all pleasant new *Concerto* by *Beethoven* played by Arch Duke *Rudolph*; I heard him play today for the first time, he really has much skill and expression."¹⁰

Beethoven was always thinking of how to achieve the widest possible distribution for his works. Therefore on 12 April 1811 he offered the Trio to his preferred publisher at that time, Breitkopf & Härtel in Leipzig.¹¹ However, no contract was forthcoming, probably because of the high asking price. Thereupon the composer let the work lie for an unusually long time, and it was not until April 1815 that he sold it, as part of a larger group of works, to Viennese publisher Siegmund Anton Steiner. In 1813 Beethoven had borrowed money from Steiner, and had entered into a repayment agreement with him. As security he had promised Steiner a completely new Piano Sonata (op. 90), and assigned him the right of purchase for further works, which in 1815 were to include the Piano Trio.

Beethoven probably received his autograph back from the Archduke directly after completion of the above-mentioned copy. Yet to prepare for the work's printing the composer was obliged to ask him to lend him his copy in spring 1815, "as I can't immediately find my scores among many others"¹². This was also a clever move from the perspective of working efficiency. The publisher printed parts, but no score. Providing a model for the publisher in the form of parts, which Beethoven probably had

⁷ BGA no. 491.

⁸ Shelfmark A 58 a.

⁹ Rita Steblin, *Beethoven in the Diaries of Johann Nepomuk Chotek*, Bonn, 2013 (*Schriften zur Beethoven-Forschung* 24), p. 148.

¹⁰ Steblin, *Beethoven*, p. 113.

¹¹ Cf. BGA no. 492.

¹² BGA no. 801.

made based on Rudolph's copy of the parts, shortened the production process, since an engraver cannot produce parts directly from a score so a middle stage would definitely have been required. Unfortunately, such a copy in parts made for the publisher, and surely checked for accuracy by Beethoven, has not survived for op. 97. However, it is possible to fall back upon the rare and precious surviving corrected proofs. In 1816 Beethoven was already a very famous composer, and Steiner was not only his business partner but also a friend. He apparently declared his willingness to supply the composer with a proof copy of the Trio in advance of publication, so Beethoven had one further chance to make corrections. Such a procedure was unusual at the time, being very expensive for the publisher. Any desired corrections would have to be made to the engraving plates – a cumbersome process that in the worst case could lead to the wastage of entire plates.¹³ The proofs of op. 97 as corrected by the composer have survived,¹⁴ and reveal just how many expensive changes the publisher was willing to accept – a gesture that showed great respect, especially when not all the changes (for example, the elimination of abbreviation signs for repetitions) would have been strictly necessary. Steiner's edition probably did not appear until autumn 1816, notwithstanding the publisher's note, apparently added to the autograph only later, that gives a publication date of 16 July 1816.

Beethoven had agreed with Steiner that his latest works would be published in parallel in England. A composer received revenue from his compositions only when he sold them; no further fees were paid, and his payment was not dependent on the size of the print run. Beethoven thus had an interest in selling his works as often as possible. Copyright was still practised only very minimally, but there was already minimal territorial protection. So if a work was sold in Vienna, it was advisable to also sell it in another country. The participating publishers then took care that parallel editions appeared roughly at the same time, so as to minimise losses for both parties caused by unauthorised reprints. Since Beethoven's friend and former piano student Ferdinand Ries lived in London, which had a flourishing market for music, sale of the Trio to England seemed obvious. Beethoven came to an agreement with Robert Birchall in London, who took on several of his works. Unfortunately, no manuscript survives for Birchall's edition, published in December 1816.

The autograph score

While it was not the direct engraver's copy, Beethoven's autograph score was in the possession of the Steiner publishing house, as indicated by the many publisher's en-

tries in the characteristic handwriting of co-owner Tobias Haslinger. Thus Haslinger noted the publisher's number and date of engraving at the top of the first page of music: "Publisher's N° 2582. by S: A: Steiner und Comp: sent for engraving 11 June 1816."¹⁵ Publisher and publisher's number are regularly repeated at the top of the page throughout the manuscript. Haslinger added the date of completion of work on the last page of music: "Published on 16 July 1816. By S: A: Steiner and Co: in Vienna." The manuscript spent several decades in the publisher's possession, firstly as the property of Steiner and Co., from 1826 in the sole custody of Tobias Haslinger (Steiner had withdrawn from the company, and transferred it to his companion), and finally in the possession of his son Carl Haslinger. In the mid-19th century, it was acquired by Paul Mendelssohn-Bartholdy, brother of the composer and, like him, a manuscript collector. In 1908 Paul's son, the banker Ernst von Mendelssohn-Bartholdy, donated his extensive collection of manuscripts, a merging of those of his father Paul and uncle Felix, to the Preußische Staatsbibliothek in Berlin. During the Second World War that library distributed its holdings across the country as protection against air-raids. Several crates were taken to the Benedictine monastery of Grüssau (now Krzeszow) in Silesia, which after the war became Polish territory. These holdings, including Beethoven's autograph of the op. 97 Piano Trio, are today in the Biblioteka Jagiellońska in Krakow, where they continue to be arranged by their former Berlin shelfmarks. The autograph of op. 97 is housed under its old Mendelssohn-Collection shelfmark: Mus. ms. autogr. Beethoven Mendelssohn-Stiftung 3.

Beethoven wrote down the Piano Trio in two notebooks, each of which contains two movements (the present binding was not instigated by him, and is from a later date). The use of different paper formats is notable, and not quite customary for Beethoven.

Volume one, comprising the first two movements, has 34 pages, the final page being blank. As was customary for the time it is in landscape format, measuring ca. 22 cm in height by ca. 32 cm in width. Beethoven used four different paper-

¹³ Beethoven requested proofs from all his publishers, but as a rule did not get them – for reasons of cost and because the publishers did not see the necessity.

¹⁴ Martin Bodmer Collection in Cologne, Switzerland.

¹⁵ Slightly modified at the beginning of the second volume "Belongs to L: v: Beethovens Trio p: Pf: V: Vc: Publisher's number 2582. Sent for engraving by S. A. Steiner und Comp: on 11 June 1816".

types, each of them ruled with 16 staves. The first two leaves each have a different watermark (the third lacks one completely), while the remainder all use paper from the same South Tyrol papermill.¹⁶ When writing down the music, Beethoven was able to make good use of landscape paper of this type: in score a piano trio requires four staves per system, so can fit three systems on a page and staves can remain empty in between; here there is one blank staff after the first two systems, and two blank ones at the foot of the page, each time. Beethoven used empty staves of this sort as space for possible corrections, verbal comments or small sketches.

The second volume, containing movements 3 and 4, is in upright format, most unusual for chamber music, its 32 pages measuring ca. 35.5 × 24.5 cm. The paper is ruled with 20 staves. In his notation Beethoven here again alternates systems and blank staves so as to fit four systems on a page. An additional inserted leaf (pp. 63 f.), containing on its front side an additional four measures, is blank on the reverse. The upright-format paper in the volume was – perhaps already in Beethoven’s time – so closely trimmed that there is only very minimal space in the margins; on some pages it is so sharply trimmed that it gives the appearance of the staves running across the entire width of the large sheet without any margin.

It is exactly this paper in volume 2, from a north Italian papermill¹⁷ and unusual for Beethoven that has sparked discussion among researchers regarding the date of the notation. It opens up the question of whether it actually – as dated by Beethoven – could have been produced in spring 1811, or maybe only several years later, specifically in 1815, a year before the work was printed.¹⁸ Reasons behind the discussion are, on the one hand, the work’s unusual genesis – the long gap between its composition in 1811 and the hand-over to the publisher for publication in 1815 – and, on the other, the findings about the paper. This paper, very seldom used by Beethoven, matches that of the autograph of the Violin Sonata op. 96, which was sold to Steiner in the same package as the Piano Trio. A date of 1815 for the notation of the Violin Sonata is beyond dispute.

In his 1995 dissertation on the sources for op. 97, Seow-Chin Ong concludes that the surviving autograph is a second version from 1815, and regards the first as lost.¹⁹ Ong revised this original assumption in 2004, following a new investigation of the sources that took account of parallel sources, sketches and the Vienna copy of the Trio parts.²⁰ Philological and proof-correction investigations of the autograph in particular convinced him that it must have been written before the copy of the parts in 1811, so presumably during the time specified by Beethoven himself.

Beethoven’s working methods

The autograph of the Piano Trio is complete, and transmits the whole of the musical text. It shows all the typical features of Beethoven’s way of writing. In the interests of scribal economy, the composer avoids superfluous markings, or abbreviates the text very strongly. Thus it is enough to insert key and time signatures, and clefs, in the uppermost system of the page, but with the remaining systems – and, often, even those on the following pages – appearing without these instructions. Signs indicating a measure rest are also unnecessary – if a measure is empty, the instrument pauses. Repeated figures are only written out on their first occurrence, with the following ones marked “siml” – Beethoven’s short form for “simul” in the sense of “likewise” –, as appears on the very first page at the beginning of the accompanying figure in the left hand of the piano part.

Beethoven used much more radical abbreviations to dispense with whole passages of musical text. In the 4th movement, on pp. 51–53, the beginning of the movement recurs without alteration, so it is unnecessary to write it out again here. Beethoven writes only the transitional measure in which the already-known musical material begins, and marks it “come sopra” – i.e. as above. For orientation he maintains the right-hand piano part for some time, until it likewise is indicated as continuing by the use of wavy lines. Only the number of measures is indicated by bar lines (although Beethoven miscounts by one measure), so that the copyist later working with the manuscript can find his bearings.

¹⁶ Probably that of Giacomo Testori; cf. Seow-Chin Ong, *Source Studies for Beethoven’s Piano Trio in B-flat Major, Op. 97 (“Archduke”)*, PhD. Diss., University of California at Berkeley, 1995, p. 345.

¹⁷ The mill’s proprietor was Pietro Miliani of Fabriano; the watermark comprises the letters PM and FABRIANO as well as a lily within a circle.

¹⁸ Cf. Seow-Chin Ong, *The Autograph of Beethoven’s “Archduke” Trio, Op. 97*, in: *Beethoven Forum* 11/2, 2004, pp. 181–208; Sieghard Brandenburg, *Die Quellen zur Entstehungsgeschichte von Beethovens Streichquartett Es-dur Op. 127*, in: *Beethoven-Jahrbuch* 10, 1983, pp. 221–276, here pp. 223 f.; Douglas Johnson/Alan Tyson/Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*, Berkeley, 1985, p. 198.

¹⁹ Cf. Seow-Chin Ong, *Source Studies*, pp. 340–350. The basis for this assumption was Beethoven’s request to the Archduke, mentioned above, to lend him his copy, “as I can’t immediately find my scores among many others” (BGA no. 801).

²⁰ Cf. Seow-Chin Ong, *Autograph*.

Also characteristic of Beethoven's notation is the use of extended musical staves in some places, for example in the 1st movement on p. 7. Beethoven reaches the end of the page, and only needs to turn over to find sufficient empty space on which to continue writing. Instead he writes an extra measure at the end of the page. For many creative writers – not only in music but also in the field of literature – page-turns are like mental barriers, since writing space is also mental space. Beethoven bypasses these apparently insurmountable constraints when he brings his musical thoughts to completion using added staves of this sort. Only then does he begin a new line or turn the page.

Beethoven's method of working is characterised by many amendments. Simple scribal errors, which he noticed immediately, were straightaway corrected, and need no further consideration. More conspicuous, on the other hand, are deletions that affect the musical substance and that are replaced by alternatives. For example, on the 3rd system of the 4th movement on p. 62, Beethoven deletes figures in the right hand of the piano part. Originally, 6/8 figures were to have been played here, analogous to the left hand, but Beethoven replaces them with dotted quarter notes. A few measures later he turns the tables, by exchanging the dotted quarter notes for the eighth-note figure, which for better legibility he transfers to the empty staff below the system.²¹ He marks this displacement using the word "vide" (see), which he divides into two syllables. The beginning is indicated by the "vi-" syllable, and the end by the second syllable "-de" on the extra staff. Such clear deletions are typical of Beethoven. The text is so strongly corrected that older text-layers can hardly be made out. Traditionally, this characteristic has been linked to his distinctive temperament; but in fact, the heavy deletion is less about character than about ensuring that the copyist later working with the manuscript will be in no doubt about the correct or incorrect text.

Beethoven deletes musical material not only to correct it, but also to achieve musical equilibrium. At the end of the 3rd movement, on p. 46, he removes a series of eleven measures, and again establishes the connection by using "vide". In the empty staves below the two final systems on p. 46 he has apparently even tried out a variant, in pencil, since here too the syllable "vi-" is found at the beginning. However, the variant does not seem to have found favour with him – the continuation with "-de" is at the top of the following page, in pencil, and possibly and possibly refers to both the deleted passage and the variant. The new movement ending, on p. 47, uses material from the deleted passage, but re-orders the independent pieces and re-forms them. Constructing new endings is a frequently-encountered correction procedure

in Beethoven and is used in many of his works, most often evidenced by the use of replacement leaves containing new variant endings.

As well as "vide", Beethoven frequently uses another reference mark, a circle with a cross through it. This is employed in the 4th movement on p. 62, and is used to indicate some measures for insertion into the last system, for which Beethoven even includes an additional leaf. Moreover, underneath this cross a „vide“ written in red crayon can also be made out; Beethoven probably wants to be completely certain that this correction is not overlooked. To enable easier orientation, he writes the alternative version at the same height on the new page, with the rest of the leaf unmarked. If one observes the transition from p. 62 to p. 65, one will discover ties and legato slurs in both of the string instrument parts connecting the two pages. Therefore Beethoven apparently inserted the leaf with the corrections (pp. 63 f.) only later, once at least part of p. 65 had been notated; and perhaps even only after the movement was finished. Insertions or deletions in general serve the interests of better balance. At the ends of movements in particular, Beethoven pays close attention to balance and sometimes even changed the endings several times to create balanced proportions.

Beethoven's characteristic working methods also include more extensive revisions such as they occur in numerous passages. For example, in the 2nd movement on pp. 22 f. he decides to make fundamental changes to the already notated text. In order not to lose valid material, and so as not to obscure the musical text more than necessary through his deletions, he decides upon a rigorous, but not unusual, procedure: using a sharp blade, he carefully scrapes the text off the paper and replaces it. On p. 22 he apparently previously even notated an alternative in the empty staff below as well, and this likewise was scraped off. Since in Beethoven's time paper was already pre-coated, making it easier to write on, the ink now ran, since the covering lime disappeared with the surface, and the rag paper underneath – made from old pieces of cloth – now acted like blotting paper. Because thereby both notes and the retraced staves ran, Beethoven resorted to another method, clarifying the text by adding the letter notation. However, only the unaltered names were used, so in spite of the key signature of B \flat major, Beethoven uses the letters *b* and *e*.

²¹ A comparable passage, also concerning the right-hand piano part, is in the 3rd movement on p. 40.

Once the basic musical text had been written down, Beethoven often continued to work on the material. Many of the already-mentioned corrections and revisions occurred at this revision stage. Additions of dynamics and phrasing also mainly followed only after the actual text was already established. Beethoven often used different writing implements in these later phases of work, such as red crayon (a red grease-stick) or pencil, in order to make these additions instantly recognisable. Sometimes the new layer is distinguished by a different colour of ink, or new width of nib. Tempo markings can still be changed now and again at this late stage of work, as here in the 3rd movement, originally headed “Andante cantabile”, with the more precise “ma però con moto” added later.

Beethoven also used red crayon to mark the repeats and divergences in the Scherzo. As in other prominent works of his oeuvre, here he provides a five-part form, with two trios. The musical material of the first run-through of the Scherzo and Trio is first complete at the end of p. 31. At this point the musical text ends with a §. After this, Beethoven writes the continuation, before the Coda begins: “Is repeated again completely from the Dal §, then once more from the Dal § but this time only to the [] measures, from which point the Coda is taken.” Apparently he intended to set down a particular measure number because he left a space for it. But to do so he would have had to count through all the measures to the transition point – effort that he ultimately spared himself. Instead he indicated the corresponding place at the top of p. 25 at the end of the system by using a crossed circle in red crayon, then marked the beginning of the Coda on p. 31 in a similar manner. The § after the first measure (p. 20) was also added later in red crayon to facilitate orientation.

*

When his Trio was published, Beethoven was already Europe’s most famous living composer. In a review of the work published in the *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* he was even portrayed as being “the Orpheus of our time”, with the Piano Trio described as “a pearl in the shining crown of the glorious master”, and recognised as a work of art “whose solid value will allow it to pass indestructible down to posterity”.²² In the reviewer’s opinion, correspondingly high-quality players were, however, required for an adequate performance: “It is essential that the three players who come together to perform this Trio must, along with technical and practical skills, also possess sense and feel-

ing. In a word: they must be true artists. The cellist must principally be a singer on his instrument, while performance of the main part – the piano – requires a sure, confident and practised hand. In general the participants, so as to produce a true *omne trinum perfectum* [perfection of three], as it is said, understand each other so well, and meld their playing into one; then can the most glorious overall effect, the most perfect enjoyment, also be established, with indisputable assurance. He who has several times been lucky enough to be present at a production of this masterwork, performed in the spirit of its author with complete success, was enchanted and bewitched by it, and continues to revel in the memory of it.”²³

Already in Beethoven’s lifetime the “Archduke” Trio in B♭ op. 97 was often played, much loved, and on the lips of all. Thus on 11 September 1825 at a private performance the violinist Ignaz Schuppanzigh reported to Beethoven of a listener who viewed the Trio as “the *ne plus ultra* of all piano music”²⁴. And his nephew Karl told him with pride on 8 December 1825: “Recently the advertising placard stated ‘Grand Trio by L. V. B’. Someone said ‘wherefore grand Trio? Compared with Beethoven’s trios, all others are just small Trios’.”²⁵

Bonn, autumn 2019

Julia Ronge

²² *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* no. 16, 17 April 1817, cols. 125–128; here cols. 125 f.

²³ *Allgemeine musikalische Zeitung* no. 17 (24 April 1817), cols. 139–141, here cols. 140 f.

²⁴ *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. by Karl-Heinz Köhler/Grita Herre/Dagmar Beck, vol. 8, Leipzig, 1981, p. 130.

²⁵ *Beethovens Konversationshefte*, p. 206.