

BEETHOVEN VOL3



VIOLIN SONATAS

CHLOË HANSLIP
DANNY DRIVER



RUBICON

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

SONATAS FOR PIANO & VIOLIN VOLUME 3

No.2 in A major op.12/2

- | | | |
|--------|------------------------------|------|
| 1. i | Allegro vivace | 6.18 |
| 2. ii | Andante più tosto allegretto | 4.56 |
| 3. iii | Allegro piacevole | 5.33 |

No.10 in G major op.96

- | | | |
|--------|-------------------|-------|
| 4. i | Allegro moderato | 11.07 |
| 5. ii | Adagio espressivo | 5.47 |
| 6. iii | Scherzo: Allegro | 2.01 |
| 7. iv | Poco allegretto | 8.31 |

No.9 in A major op.47 'Kreutzer'

- | | | |
|---------|---------------------------|-------|
| 8. i | Adagio sostenuto – Presto | 13.35 |
| 9. ii | Andante con variazione | 14.32 |
| 10. iii | Finale: Presto | 8.40 |

Total timing: 81.04

CHLOË HANSLIP *violin* · DANNY DRIVER *piano*

Artist biographies can be found at www.rubiconclassics.com

Sonata in A major op.12 no.2

The three Sonatas for piano and violin that make up Op.12 were published in early 1799. Beethoven dedicated them to Antonio Salieri, the most influential musician in Vienna at that time, presumably to attract his attention and good will (Salieri's help would have been particularly welcome for the young and aspiring composer). Thus far, Beethoven had made his name primarily as a virtuoso pianist and improviser; this is reflected in the plentiful virtuosity required of both protagonists, as well as the ability to turn quickly from impressive display to more tender expression and to the refined elegance characteristic of Mozart's works in this genre.

The first movement of the A major Sonata revels in wit, humour and surprise, surely doffing its cap to Haydn (who had taught Beethoven briefly in 1792) and C.P.E. Bach before him. The choice of main thematic material is amusing in itself: set against a nonchalantly breezy 'um-cha-cha', it is a broken-up descending arpeggio, each note decorated with a cheekily dissonant appoggiatura. The main theme is presented at a soft dynamic level that undermines any classic sense of 'beginning'; indeed, it is as though we are eavesdropping on music that has already started.

The transitions between first and second theme are traversed through quirky harmonic shifts and irregular phrase lengths. As if to further enhance the humour of the opening theme, Beethoven's second theme group uses similarly rudimentary musical material, replacing the first theme's arpeggio with a scale in one instrument, and peppering it with syncopated imitative outbursts from the other. The only darker passage in this movement, a chromatic unison ascent in bare octaves, dissolves quickly into a brash fanfare that ends both exposition and recapitulation.

The coda of the first movement has two interesting features. Firstly, it begins with a short 'second development', a device that Beethoven was to explore much further in subsequent works of various genres (the 'Eroica' Symphony is a good example).

Secondly, the movement disappears into silence as nonchalantly and softly as it began. Thus, beginning and end become ambiguous rather than clearly defined.

By way of contrast, the second movement is a melancholic aria in the parallel minor key. It too has something of the unconventional: each four-bar melodic phrase is clipped by a short note and followed by a long silence, as though there were no answer to the questions the music poses. This fragmentation of the A minor material is assuaged by the long lines and harmonious imitative counterpoint of a second idea in F major, but the optimism is lost to the return of the opening melancholia. At the close of the movement, the soothing second idea creeps back very softly, sounding bleak and hopeless in the minor key against open bass octaves in *pianissimo*.

It is left to the Rondo, marked *Allegro piacevole*, to reconcile the quirky humour of the first movement and the shady pessimism of the second. This it does in an apparently sensible and cool-headed manner: there is neither triumphant celebration, nor any dwelling on past troubles. Humour, though present, is more muted and subtle than in the first movement; the melancholia of the Andante touched upon briefly, but resolved.

Sonata in A major op.47 ('Kreutzer')

Early in 1803 Beethoven sketched out two movements for violin and piano. These were subsequently completed in some hurry during May of that year, occasioned by the arrival in Vienna of George Polgreen Bridgetower (1779–1860). Born to a European mother and West Indian father, Bridgetower is thought to have studied with Haydn at Eszterháza before making his debut at the Concert Spirituel in Paris aged ten. He then moved with his father to London where he was taken under the patronage of the Prince of Wales, performing at many prestigious London concerts and taking the post of first violin of the Prince of Wales' private orchestra from 1795 to 1809. Concert triumphs in Dresden in July of 1802 and again in March 1803 secured introductions to

the highest aristocratic circles of Vienna, and thus Bridgetower met Prince Lichnowsky, one of Beethoven's most important patrons.

It was Lichnowsky who arranged a concert for them both on 24 May 1803 at the Augarten morning concert series. Commencing at eight o'clock in the morning, they played the hastily completed sonata, ink barely dry on the page, Bridgetower reading the second movement from Beethoven's piano score over his shoulder, as there had been no time to prepare a complete violin part. The two newly composed movements were followed by the rapid 6/8-time rondo that Beethoven had discarded from the Op.30 Sonata in A (see volume 1 of this cycle of recordings). The performance was a great success: the second movement was encored by popular demand, and there is even a report of Beethoven embracing the violinist mid-performance on account of a particularly finely executed ornament.

Beethoven had a high opinion of Bridgetower's musical abilities, and, fuelled by the brilliant success of the hastily arranged *Morgenkonzert*, Beethoven was moved to dedicate this sonata to Bridgetower. Thus on an early manuscript Beethoven humorously inscribed 'Sonata mulattica composta per il mulatto Brischdauer, gran pazzo e compositore mulattico'. Soon after, however, Bridgetower and Beethoven argued and fell out, and the dedication was altered in favour of the eminent Paris-based violinist Rodolphe Kreutzer. This may have been politically expedient – Beethoven had probably considered moving to Paris – but in any event Kreutzer never performed the work.

The Op.47 Sonata marks an important moment in the development of the duo sonata, both for Beethoven and more widely in the Western art music tradition. Here, more than in any other of Beethoven's duo sonatas written beforehand, is a completely equal treatment of the two protagonists. The original edition is prefaced 'scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto', declaring the sonata effectively a concerto for two instruments, both exhibiting highly virtuosic passages and throwing

energetic musical gestures back and forth at speed, especially in the highly dramatic first movement. The higher register of the violin is explored extensively, even in the tranquillity of the second movement's variations, foreshadowing the kind of writing Beethoven would employ in his D major Violin Concerto Op.61. The last movement, originally intended for the Sonata Op.30 no.1 (A major), is a most suitable finale with its rapid tempo, nervous energy and brilliance.

Sonata in G major op.96

Almost a decade passed between the composition of Beethoven's Op.47 'Kreutzer' Sonata and his tenth and final Sonata for Piano and Violin, which was composed in 1812. It was dedicated to the Archduke Rudolph, who had been Beethoven's pupil since 1803 and who was his most important patron; in 1809 Rudolph had signed an agreement together with Prince Kinsky and Prince Lobkowitz granting Beethoven an annual income as long as the composer continued to live and work in Vienna. This accounts for the many works Beethoven dedicated to Rudolph, among them the Op.81a ('Les Adieux' and Op.106 ('Hammerklavier') Piano Sonatas, and the fourth and fifth Piano Concertos.

Like the 'Kreutzer' Sonata, the G major Sonata Op.96 was composed with a particular violinist in mind, exemplifying the way in which Beethoven's relationship with performers was important to him. This time it was not Bridgetower, nor his long-term friend and colleague Ignaz Schuppanzigh (for whom Op.23 and Op.24 had been intended), but the French violinist Pierre Rode (1774–1830). Bordeaux-born, Rode had been named professor of violin at the newly founded Paris Conservatoire in 1795 (aged just 21), and is remembered today chiefly as co-author of the Conservatoire's violin method (together with Baillot and Kreutzer) and for his 24 Caprices. Rode's career had also included appointments as solo violinist to first consul Napoleon Bonaparte, solo violinist to Tsar Alexander in St Petersburg (1804–1808), and concert engagements throughout Europe.

By the time Rode came to Vienna in 1812, it seems that his playing had passed its prime. Contemporary accounts record the lukewarm reception of his tenth Concerto when he returned to Paris from Russia in 1808; Meyerbeer noted in a December 1812 diary entry that '[Rode's] beautiful tone is the same as it was ten years ago; on that occasion, however, I found greater passion and warmth in his playing. It has been left with a dubious correctness that left me quite cold...' During the same month Meyerbeer was writing about Rode, Beethoven was composing Op.96 and wrote to Rudolph: 'I have not hastened very much with this last movement for the sake of mere punctuality: and all the more, as in writing it, I must take into account Rode's style of playing. We are fond of rushing passages in our finales. Yet that does not suit Rode, and that really troubles me. Everything else will go to plan.' Clearly Beethoven was searching for a way to accommodate Rode's waning abilities while not compromising the compositional results.

The first performance took place on 29 December 1812 at the Lobkowitz Palace, with Rode and Archduke Rudolph himself at the piano; the 'public' premiere followed a few days later on 7 January 1813. This Sonata is certainly far less virtuosic and ostentatious than many of Beethoven's preceding works in this genre, but this does not diminish the work. On the contrary, the predominating lyricism and repose of this music takes on a new introspective and almost mystical dimension, underpinned by the distant relationship between the home key of G major and the second movement's E flat major, moderate tempos, and a tendency towards slower harmonic rhythm and figuration.

The first movement's opening theme is fragmentary, of irregular phrase structure, and quickly dissolves into slow arpeggios in both instruments that seem to suspend time. The livelier second theme's accompanying triplets underpin the development, wandering through a seemingly barren landscape of remote keys, before returning to a recapitulation that foreshadows the E flat major key of the second movement Adagio. This slow movement ends on an anticipatory augmented sixth chord that

leads us directly into an angular G minor scherzo, with a gentle pastorale *trio* section again in the key of E flat. The Sonata closes with a set of variations that allow both instruments to shine equally with charm and delicacy.

© Danny Driver (2018)

Sonate in A-Dur op. 12 Nr. 2

Die drei Sonaten für Klavier und Violine op. 12 wurden Anfang 1799 veröffentlicht. Beethoven widmete sie Antonio Salieri, dem damals einflussreichsten Musiker Wiens, vermutlich um seine Aufmerksamkeit und sein Wohlwollen zu gewinnen. (Salieris Unterstützung wäre dem jungen und aufstrebenden Komponisten besonders willkommen gewesen.) Beethoven hatte sich bisher vor allem als Klaviervirtuose und -improvisator einen Namen gemacht. Dies spiegelt sich auch in den vielfältigen Anforderungen an Virtuosität wider, die von beiden Interpreten der Violinsonaten verlangt wird, sowie in der Fähigkeit, rasch von beeindruckender Darbietung zu zärtlicherem Ausdruck oder zu der raffinierten Eleganz, die für Mozarts Werke dieser Gattung charakteristisch ist, zu wechseln.

Der erste Satz der A-Dur-Sonate schwelgt in Witz, Humor und Überraschungen und zieht sicher seinen Hut vor Haydn (der Beethoven 1792 kurz unterrichtet hatte) und Carl Philipp Emanuel Bach vor ihm. Die Wahl des wesentlichen thematischen Materials ist an sich schon amüsant: vor einem lässig-kessen „um-ta-ta“ ist ein Arpeggio in absteigenden gebrochenen Akkorden zu hören, wobei jede Note mit einer dissonant frechen Appoggiatura verziert ist. Das Hauptthema wird dynamisch leise präsentiert, was jeden Eindruck eines klassischen „Anfangs“ unterminiert; es ist tatsächlich so, als würden wir zufällig Musik mithören, die bereits begonnen hat.

Die Übergänge zwischen dem ersten und zweiten Thema erfolgen über skurrile harmonische Rückungen und unregelmäßig lange Phrasen. Als ob der Humor

des Anfangsthemas noch gesteigert werden sollte, verwendet Beethovens zweite Themengruppe ähnlich rudimentäres musikalisches Material, wobei das Arpeggio des ersten Themas durch eine Skala auf einem Instrument ersetzt und mit synkopierten imitierenden Ausbrüchen von dem anderen Instrument noch betont wird. Die einzige dunklere Passage in diesem Satz, ein chromatischer Unisono-Aufstieg in leeren Oktaven, löst sich schnell in eine kecke Fanfare auf, die sowohl die Exposition als auch die Reprise beendet.

Die Coda des ersten Satzes verfügt über zwei interessante Merkmale: Zum einen beginnt sie mit einer kurzen „zweiten Durchführung“, ein Merkmal, das Beethoven in späteren Werken verschiedener Gattungen noch viel weiter erkunden sollte (die „Eroica“ etwa ist ein gutes Beispiel dafür). Zum zweiten verklingt der Satz so lässig und leise, wie er begonnen hat. Somit sind Anfang und Ende eher mehrdeutig als klar definiert. Im Gegensatz dazu ist der zweite Satz ein melancholischer Gesang in der parallelen Molltonart. Auch er hat etwas Unkonventionelles: jede viertaktige melodische Phrase wird durch eine kurze Note gefolgt von einer langen Pause beendet, als ob es keine Antwort auf die Fragen gäbe, die die Musik aufwirft. Diese Fragmentierung des musikalischen Materials in a-Moll wird durch die lang gesponnenen Linien und den harmonischen imitativen Kontrapunkt eines zweiten Gedankens in F-Dur abgemildert, aber der Optimismus geht durch die Rückkehr zu der anfänglichen Melancholie verloren. Am Ende des Satzes schleicht sich das besänftigende zweite Thema sehr sachte wieder ein, trost- und hoffnungslos in Moll erklingend – vor dem Hintergrund offener Bass-Oktavgänge im Pianissimo.

Es bleibt dem Rondo, Allegro piacevole überschrieben, vorbehalten, den skurrilen Humor des ersten Satzes und den zwielichtigen Pessimismus des zweiten zu versöhnen. Das geschieht auf scheinbar vernünftige und kühle Art: Es gibt weder triumphierende Feierlichkeit noch nachhaltiges Verweilen bei den vorausgegangenen Schwierigkeiten. Der Humor, obwohl vorhanden, ist gedämpfter und subtiler als im ersten Satz; die Melancholie des *Andantes* wird kurz aufgegriffen, aber dann überwunden.

Sonate in A-Dur op. 47 („Kreuzersonate“)

Anfang 1803 skizzierte Beethoven zwei Sätze für Violine und Klavier. Im Mai des Jahres vervollständigte der Komponist diese in Eile, bedingt durch die Ankunft des Geigers George Polgreen Bridgetower (1779–1860) in Wien. Er hatte eine europäische Mutter und einen westindischen Vater, und man nimmt an, dass er bei Haydn in Eszterháza studiert hatte, bevor er sein Debüt im Alter von zehn Jahren bei den Concerts Spirituels in Paris gab. Er zog dann mit seinem Vater nach London um, wo er unter der Schirmherrschaft des Prince of Wales, des späteren Königs Georg IV., bei vielen prestigeträchtigen Londoner Konzerten auftrat und von 1795 bis 1809 im Privatorchester des Prinzen als erster Geiger tätig war. Triumphe bei Konzerten in Dresden im Juli 1802 und erneut im März 1803 sicherten ihm die Einführung in die höchsten Adelskreise Wiens, und so traf Bridgetower auch Fürst Lichnowsky, einen der wichtigsten Förderer Beethovens.

Es war auch Lichnowsky, der am 24. Mai 1803 in der Morgenkonzertreihe im Augarten ein Konzert für die beiden Musiker arrangierte. Als sie um acht Uhr morgens mit dem Spiel der eilends fertiggestellten Sonate begannen, war die Tinte auf dem Blatt kaum trocken, und Bridgetower musste den zweiten Satz aus Beethovens Klavierauszug über dessen Schulter hinweg lesen und spielen, da keine Zeit für die Vorbereitung einer eigenständigen Violinstimme geblieben war. Auf die beiden neu komponierten Sätze folgte das schnelle Rondo im 6/8-Takt, das Beethoven aus seiner Sonate in A-Dur, op. 30 eliminiert hatte (s. Teil 1 dieses CD-Zyklus). Die Aufführung war ein großer Erfolg: Der zweite Satz wurde wegen des starken Applauses wiederholt, und es gibt sogar einen Bericht, dass Beethoven den Geiger wegen einer besonders fein ausgeführten Verzierung inmitten der Aufführung umarmte.

Beethoven hatte eine hohe Meinung von Bridgetowers musikalischen Fähigkeiten, und beflügelt durch den glänzenden Erfolg des hastig arrangierten Morgenkonzerts fühlte sich Beethoven veranlasst, ihm diese Sonate zu widmen. So schrieb er auf

einem frühen Manuskript humorvoll „Sonata mulattica composta per il mulatta Brischdauer, gran pazzo e compositore mulattico“ (Mulattische Sonate komponiert für den Mulatten Brischdauer, großer Verrückter und mulattischer Komponist).

Die Sonate op. 47 markiert einen wichtigen Moment in der Entwicklung der Sonate für Klavier und ein Melodieinstrument, sowohl für Beethoven als auch im weiteren Sinne für die westliche Kunstmusiktradition. Hier kann man mehr als in jeder anderen zuvor geschriebenen Sonate Beethovens für zwei Instrumente eine vollkommene Gleichbehandlung der beiden Instrumentalisten erkennen. Die Originalausgabe ist mit „scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto“ (in einem sehr konzertierenden Stil komponiert, quasi wie ein Konzert) überschrieben und erklärt die Sonate effektiv zu einem Konzert für zwei Instrumente, das hochvirtuose Passagen aufweist und in dem energische musikalische Gesten – vor allem im hochdramatischen ersten Satz – mit hoher Geschwindigkeit hin und hergeworfen werden. Das hohe Register der Violine wird ausgiebig genutzt, sogar auch in den ruhigen Variationen im zweiten Satz, was bereits auf die Art der Schreibweise vorausweist, die Beethoven später in seinem D-Dur-Violinkonzert op. 61 verwendet. Der letzte Satz, ursprünglich für die Sonate op. 30 Nr. 1 (in A-Dur) vorgesehen, ist mit seinem schnellen Tempo, seiner nervösen Energie und Brillanz ein sehr passendes Finale.

Sonate in G-Dur op. 96

Zwischen der Komposition von Beethovens „Kreutzer“-Sonate op. 47 und seiner zehnten und letzten Sonate für Klavier und Violine, die 1812 entstand, verging fast ein Jahrzehnt. Sie war dem Erzherzog Rudolph gewidmet, der seit 1803 Beethovens Schüler und sein wichtigster Mäzen war. 1809 hatte Rudolph mit Fürst Kinsky und Fürst Lobkowitz eine Vereinbarung unterzeichnet, die Beethoven ein jährliches Einkommen gewährte, solange der Komponist in Wien lebte und arbeitete. Dies erklärt die zahlreichen Werke, die Beethoven Rudolph gewidmet hat, darunter die

Klaversonaten op. 81a („Les Adieux“) und op. 106 („Hammerklavier“) sowie das vierte und fünfte Klavierkonzert.

Wie die „Kreutzer“-Sonate wurde auch die G-Dur-Sonate op. 96 für einen bestimmten Geiger komponiert, der die Beziehung Beethovens zu seinen ihm wichtigen Interpreten verdeutlichte. Diesmal war es weder Bridgetower noch sein langjähriger Freund und Kollege Ignaz Schuppanzigh (für den op. 23 und op. 24 gedacht waren), sondern der französische Violinist Pierre Rode (1774–1830). Der in Bordeaux geborene Rode wurde 1795 (im Alter von nur 21 Jahren) zum Professor für Violine am neu gegründeten Pariser Konservatorium ernannt und ist heute vor allem als Co-Autor der Violinmethodik des Konservatoriums (gemeinsam mit Baillot und Kreutzer) und für seine 24 Capricen bekannt. Rodes Karriere als Soloviolinist hatte auch Engagements beim ersten Konsul, Napoleon Bonaparte, bei Zar Alexander in St. Petersburg (1804–08) und Konzertverpflichtungen in ganz Europa umfasst.


Als Rode 1812 nach Wien kam, schien sein Spiel seine besten Zeiten bereits hinter sich zu haben. Zeitgenössische Berichte dokumentieren die lauwarmer Rezeption seines zehnten Konzertes, als er 1808 aus Russland nach Paris zurückkehrte. Meyerbeer bemerkte in einem Eintrag im Dezember 1812, dass „[Rodes] schöner Ton derselbe ist wie vor zehn Jahren; damals fand ich jedoch eine größere Leidenschaft und Wärme in seinem Spiel. Er spielte jetzt jedoch mit einer zweifelhaften Korrektheit, die mich ziemlich kalt ließ ...“ Im selben Monat, als Meyerbeer seine Anmerkungen über Rode machte, komponierte Beethoven sein op. 96 und schrieb an Rudolph: „so habe i[c]h um der bloßen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Überlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben musste, wir haben in unsern Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R nicht zu, und – schenirte mich doch etwas – übrigens wird Dienstags alles gut gehn können.“ Offensichtlich suchte Beethoven nach einer Möglichkeit, Rodes abnehmenden Fähigkeiten Rechnung zu tragen, ohne die kompositorische Qualität zu beeinträchtigen.

Die Uraufführung fand am 29. Dezember 1812 im Palais Lobkowitz mit Rode und Erzherzog Rudolph selbst am Klavier statt; die „öffentliche“ Uraufführung erfolgte wenige Tage später am 7. Januar 1813. Diese Sonate ist zwar weit weniger virtuos und auffällig als viele Vorgängerwerke Beethovens in dieser Gattung, aber dies mindert das Werk nicht. Im Gegenteil, die vorherrschende Kantabilität und Ruhe dieser Musik nimmt eine neue, introspektive und fast mystische Dimension an, untermauert durch die entfernte Beziehung zwischen der Grundtonart G-Dur und dem Es-Dur des zweiten Satzes, gemäßigte Tempi und eine Tendenz zu einem langsameren harmonischen Rhythmus und Verzierungen.

Das Anfangsthema des ersten Satzes ist fragmentarisch, von unregelmäßiger Phrasenstruktur und löst sich schnell in langsamen Arpeggien auf beiden Instrumenten auf, in denen die Zeit still zu stehen scheint. Die begleitenden Triolen des zweiten Themas erklingen erneut in der Durchführung, indem sie sich durch scheinbar unfruchtbares Terrain (in entfernten Tonarten) bewegen, bevor die Reprise einsetzt, die die Tonart Es-Dur des folgenden Adagio-Satzes vorwegnimmt. Dieser langsame Satz endet mit einem vorausweisenden erweiterten Sextakkord, der uns direkt in ein Scherzo mit klaren Perioden in g-Moll führt, das einen sanften Pastoralteil in Es-Dur als Trio aufweist. Die Sonate schließt mit einer Reihe von Variationen, die beiden Instrumenten gleichermaßen die Möglichkeit geben, Anmut und Zartheit aufleuchten zu lassen.

© **Danny Driver (2018)**

Übersetzung: Anne Schneider

Executive producer for RUBICON: Matthew Cosgrove
Recorded live at Turner Sims Concert Hall, Southampton,
4 May (No.2) & 17 October 2017 (Nos.9 & 10)
Producers: Phil Rowlands (No.2), Andrew Keener (Nos.9 & 10)
Engineers: James Clark (No.2), Phil Rowlands (Nos.9 & 10)
Mastering: Ian Watson & Jenni Whiteside
Photos: Kaupo Kikkas
Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

**TURNER
SIMS** Southampton



RCD1010
Beethoven: Violin Sonatas Vol.1
Nos.1, 3, 6 & 8
Chloë Hanslip *violin*, Danny Driver *piano*



RCD1011
Beethoven: Violin Sonatas Vol.2
Nos.4, 5, & 7
Chloë Hanslip *violin*, Danny Driver *piano*