



harmonia
mundi

Beethoven

Complete Sonatas for piano & violin

Isabelle **Faust** | Alexander **Melnikov**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Complete Sonatas for violin and piano

CD 1 **Sonata no.1 in D major** / *Ré majeur* / D-dur op.12 no.1

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. Allegro con brio | 8'53 |
| 2 | II. Andante con moto. Tema con variazioni | 6'28 |
| 3 | III. Rondo. Allegro | 4'39 |

Sonata no.2 in A major / *La majeur* / A-dur op.12 no.2

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 4 | I. Allegro vivace | 5'51 |
| 5 | II. Andante, più tosto Allegretto | 4'55 |
| 6 | III. Allegro piacevole | 5'01 |

Sonata no.3 in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-dur op.12 no.3

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 7 | I. Allegro con spirito | 7'53 |
| 8 | II. Adagio con molt'espressione | 6'15 |
| 9 | III. Rondo (Allegro molto) | 3'39 |

CD 2 **Sonata no.4 in A minor** / *la mineur* / a-moll op.23

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 1 | I. Presto | 7'03 |
| 2 | II. Andante scherzoso, più Allegretto | 7'05 |
| 3 | III. Allegro molto | 5'07 |

Sonata no.5 in F major / *Fa majeur* / F-dur op.24, 'Spring'

- | | | |
|---|----------------------------------|------|
| 4 | I. Allegro | 9'50 |
| 5 | II. Adagio molto espressivo | 5'46 |
| 6 | III. Allegro molto | 1'09 |
| 7 | IV. Rondo. Allegro ma non troppo | 6'19 |

Sonata no.10 in G major / *Sol majeur* / G-dur op.96

- | | | | |
|----|--|---|-------|
| 8 | | I. Allegro moderato (<i>also on the DVD*</i>) | 11'28 |
| 9 | | II. Adagio espressivo | 5'23 |
| 10 | | III. Scherzo | 1'53 |
| 11 | | IV. Poco Allegretto | 8'49 |

CD 3 **Sonata no.6 in A major** / *La majeur* / A-dur op.30 no.1

- | | | | |
|---|--|--------------------------------|------|
| 1 | | I. Allegro | 6'56 |
| 2 | | II. Adagio molto espressivo | 6'46 |
| 3 | | III. Allegretto con variazioni | 7'55 |

Sonata no.7 in C minor / *ut mineur* / c-moll op.30 no.2

- | | | | |
|---|--|-----------------------|------|
| 4 | | I. Allegro con brio | 7'05 |
| 5 | | II. Adagio cantabile | 7'28 |
| 6 | | III. Scherzo. Allegro | 3'15 |
| 7 | | IV. Allegro | 4'52 |

Sonata no.8 in G major / *Sol majeur* / G-dur op.30 no.3

- | | | | |
|----|--|-----------------------|------|
| 8 | | I. Allegro assai | 5'55 |
| 9 | | II. Tempo di Minuetto | 6'09 |
| 10 | | III. Allegro vivace | 3'04 |

CD 4 **Sonata no.9 in A major** / *La majeur* / A-dur op.47, 'Kreutzer'

- | | | | |
|---|--|------------------------------|-------|
| 1 | | I. Adagio sostenuto - Presto | 13'22 |
| 2 | | II. Andante con variazioni | 13'41 |
| 3 | | III. Finale : Presto | 8'16 |

Les sonates pour piano et violon de Beethoven

À croire les témoignages les plus anciens, Johann van Beethoven serait devenu attentif aux dispositions musicales de son fils Ludwig alors que ce dernier s’amusait à “racler” sur le violon. À la suite des leçons paternelles, l’enfant reçut encore l’enseignement de son cousin Franz Rovantini et devint assez habile sur l’instrument à archet pour tenir, à compter de 1789, la partie d’alto dans l’orchestre de l’opéra de Bonn. De fait, si Beethoven fut vite salué comme pianiste-virtuose et improvisateur de génie, il fut aussi un violoniste de quelque réputation. Dès l’âge de 20-24 ans, il confiait au papier ses premières compositions pour le violon et le clavier : une sonate en La majeur restée inédite (Hess 46), douze variations sur un air des *Noces de Figaro* publiées en 1793 (WoO 40), un rondo en Sol majeur rédigé en 1794, mais confié tardivement aux presses de Simrock en 1808 (WoO 41) et six Allemandes composées à Prague en 1796 pour les comtesses Thun (WoO 42). Ces pages, toutefois, ne peuvent rivaliser avec les dix sonates pour piano et violon conçues en l’espace de quinze années, entre 1797 et 1812.

Les trois sonates **op.12** esquissées vers 1797-1798, aux côtés des trios opus 9 et 11 et des sonates op.10, furent imprimées en janvier 1799 chez Artaria à Vienne. L’une d’elles, peut-être la première (dans laquelle un contemporain vit un “amas de choses savantes sans méthode [...] d’où l’on sort épuisé, sans plaisir”, aurait été jouée par le violoniste Ignaz Schuppanzigh et le compositeur lui-même le 29 mars 1798. Les sonates op.12, respectivement en Ré, La et Mi bémol majeur, obéissent à la coupe en trois mouvements : un *Allegro* de forme-sonate au caractère décidé, où l’opposition traditionnelle entre les deux groupes de motifs “masculins” et “féminins” (*dixit* Vincent d’Indy !), c’est-à-dire entre force et lyrisme, n’est guère perceptible que dans la 3^e sonate ; un mouvement lent tour à tour lyrique (tel ce superbe thème et variations de la 1^{ère} sonate) et méditatif (*Andante più tosto Allegretto* de la 2^e) ; un *Allegro* conclusif en rondo (1^{ère} et 3^e sonates), ou bien, dans l’opus 12 n°2, une forme-sonate dont l’atmosphère évoque le menuet de l’opus 10

n°3. Bien qu'influencées par les modèles de la génération de Mozart, notamment dans la façon dont la primauté du piano et du violon alterne avec souplesse, les opus 12 attestent d'une originalité neuve dans l'accumulation de courts motifs mélodiques (premier mouvement de la 1^{ère} sonate), les manipulations rythmiques (comme dans le motif initial de la 2^e sonate) et les enchaînements harmoniques (en particulier dans le bel *Adagio* de la 3^e, peut-être à rapprocher du *Largo* de la sonate pour piano opus 7).

Les 4^e et 5^e sonates **op.23**, en la mineur, et **op.24**, en Fa majeur, furent composées en 1800-1801 (en même temps que les sonates op.22 et 26) et publiées à Vienne en octobre 1801 sous le même numéro d'*opus* 23, avant qu'une édition postérieure ne change la numérotation de la sonate en Fa majeur. Elles sont dédiées au comte Moritz von Fries qui recevra encore la septième symphonie. La 4^e sonate s'ouvre sur un énergique *Presto* de forme-sonate dont, fait inhabituel chez Beethoven, le développement et la réexposition doivent être repris avant de jouer une conclusion s'évanouissant progressivement en un pianissimo feutré. Le mouvement central tient à la fois de l'*Andante* (aux rythmes liés et haletants, sorte d'accompagnement d'une mélodie qui n'apparaîtra pour ainsi dire jamais !) et du *Scherzo* (à l'écriture fugato et au caractère plus dynamique) : ce contraste bipolaire permet aussi au maître de Bonn de fondre cette page en une forme-sonate très originale. L'œuvre se referme par un impétueux *Allegro molto* final, comparable à ceux du quatuor opus 18 n°4 et de la sonate opus 47. L'opus 24, dite "Sonate du Printemps" sans que Beethoven n'ait eu rien à redire, aurait été esquissée dès 1794-95. Elle est d'une grande fraîcheur et demeure la plus populaire de ses sonates pour l'instrument à archet, probablement en raison du très grand lyrisme du premier *Allegro* de forme-sonate aux deux groupes thématiques très clairement contrastés, et au vague souvenir de la sonate opus 25 n°4 de Muzio Clementi (1790). L'*Adagio molto espressivo*, aux couleurs schubertiennes, fait la part belle au piano qui se voit confier l'énonciation de tout le matériau mélodique au détriment du violon. Au bref et espiègle *Scherzo*, que Schumann s'appropriera dans son *Album pour la jeunesse*, fait suite un rondo-sonate

mozartien très chantant dont le refrain évoque le premier motif de la sonate K.378 et la section vive du rondo “Non più di fiori” de *La Clémence de Titus*.

La conception des trois sonates de l'**opus 30** est intimement liée à celle des sonates pour piano opus 31. Elles furent rédigées en 1801-1802 et publiées en mai 1803 à Vienne avec une dédicace à l'empereur Alexandre I^{er} de Russie, futur souscripteur de la *Missa solemnis*. Dans ce cahier, Beethoven prolonge sa quête d'un nouveau langage amorcée avec les opus 26 et 27, en estompant de plus en plus la distinction entre mélodie et accompagnement, en particulier au début de la 6^e sonate que la critique jugea “pas tout à fait digne de Beethoven”, et en dilatant la longueur des mouvements de la 7^e sonate jusqu'aux limites du raisonnable, comme pour équilibrer la brièveté de la dernière œuvre du groupe. Les opus 30 débutent par un mouvement rapide de forme-sonate aux motifs variés et magnifiquement ciselés. L'*Allegro con brio* de la 7^e sonate anticipe même sur certaines figures de l'opus 102 n^o2 et de l'opus 111. Dans les 6^e et 7^e sonates, un *Adagio* expressif et chantant vient alors apporter une plage plus méditative, et un peu mondaine, tandis que la 8^e sonate propose un “Tempo di Minuetto” aristocratique et quelque peu guindé. Cela n'empêchera pas le motif lyrique, exposé par le violon sur un accompagnement en triolets, de connaître une nouvelle vie dans le mouvement initial de la sonate op.110 (1821). Avant d'aborder le finale, la 7^e sonate donne à entendre un scherzo facétieux, que Beethoven n'appréciait guère ; d'après Schindler, il aurait même songé à le supprimer. Quant aux mouvements conclusifs, ils sont de la plus grande variété. La 6^e sonate propose un thème et six variations très raffinées ; la 7^e se referme sur un rondo-sonate très énergique et à l'écriture contrapuntique inhabituellement soignée dans ce genre de mouvement ; la 8^e, elle, se termine par un *perpetuum mobile* en rondo, qui n'est pas sans évoquer le final de la sonate pour piano op.26.

Dans la 9^e sonate **opus 47**, publiée à Bonn chez l'éditeur Simrock en 1805 mais composée entre 1803 et 1804 en même temps que la *Symphonie Héroïque* op.55, Beethoven pratique, *dixit* un critique contemporain, “un terrorisme artistique” propre à dérouter le plus valeureux des violonistes, à commencer par le dédicataire

lui-même, le Français Rodolphe Kreutzer — dont le nom est passé à la postérité grâce à une sonate qu'il refusa toujours de jouer en public parce qu'"inintelligible" ! Les deux hommes s'étaient rencontrés à l'ambassade de France à Vienne en 1798 et, partageant des idées politiques similaires, s'étaient liés d'amitié. Il est cependant possible que le maître de Bonn n'ait pas suffisamment pris soin d'observer que le jeu de Kreutzer, qui excellait dans les sons liés, n'était guère compatible avec le style en notes détachées de sa sonate.

Beethoven conçut cette page "*in uno stilo molto concertante quasi come d'un concerto*", bien loin de l'atmosphère un tantinet désuète de la célèbre sonate *Le Printemps* : avec l'opus 47, le genre de la sonate pour violon et piano quitte le salon privé pour entrer aux concerts publics. L'œuvre est brillante et ce dès les premières mesures, *Adagio sostenuto*, énoncées par le violon seul en doubles et triples cordes. Si le *Presto* initial, de forme-sonate et en la mineur, est très énergique voire un peu martial, le *Presto* conclusif (originellement destiné à refermer l'opus 30 n°1), lui aussi de forme-sonate et en La majeur, prend l'allure d'une folle tarentelle qui s'évanouit avec force après un passage dans le registre grave. Entre les deux, un *Andante con variazioni* en Fa majeur – bien loin du ton principal ! – apporte un moment d'apaisement poétique sans toutefois tomber dans un lyrisme convenu.

On sait par Ferdinand Ries que les deux premiers mouvements furent achevés à la hâte afin que le jeune violoniste mulâtre d'origine anglo-polonaise, George Polgreen Bridgetower, puisse créer l'œuvre lors d'un concert public de l'Augarten, à Vienne, en mai 1803. Ce Bridgetower aurait été le dédicataire de l'opus 47, s'il n'avait pas eu la mauvaise idée de s'éprendre de la même demoiselle que Beethoven et d'en recueillir les faveurs refusées au compositeur !..

La 10^e sonate **op.96** en Sol majeur fut, elle aussi, conçue pour un grand virtuose français alors en tournée à Vienne : le violoniste Jacques Pierre Joseph Rode, qui créa l'œuvre chez le prince Lobkowitz le 29 décembre 1812 accompagné par le dédicataire, l'archiduc Rodolphe. Cette ultime sonate pour violon et piano fut

ensuite révisée vers 1814-15 avant d'être confiée à l'éditeur viennois Steiner en 1816. Cette page, à rapprocher de la sonate pour violoncelle et piano op.69 en raison de leur économie générale similaire, abandonne quelque peu le style "héroïque" propre à la deuxième période créatrice de Beethoven, au profit d'une écriture plus introvertie, aux ruptures harmoniques saisissantes, aux phrases plus irrégulières jouées *legato* et dans une nuance feutrée. À l'inverse de la 9^e sonate, il n'est plus question de briller ici ! Dans l'*Allegro moderato* initial de forme-sonate, les deux instruments tissent une trame particulièrement complexe et cristalline, opposant de belles idées aux contours nettement dessinés, dont certaines évoquent vaguement le début du concerto op.58 (1806) et le motif martial du mouvement initial de la symphonie op.36 (1801-02). L'expressif *Adagio*, par ses courbes sinueuses, la densité de sa texture et son harmonie chromatique, regarde déjà vers la sonate op.78 de Brahms et les pièces d'un Schumann. L'instabilité du dernier accord de cette exquise rêverie ne trouve une résolution satisfaisante que dans le *Scherzo* en sol mineur aux *sfp* malicieux. Le trio, plus mélodieux, fait réentendre la tonalité de l'*Adagio* (Mi bémol majeur). Une coda réintroduit le ton principal de la sonate et prépare au *Poco Allegretto* conclusif. Ce finale est une série de variations sur le thème populaire *Tatutuli* que J. A. Hiller avait lui-même introduit dans son *Singspiel* demeuré célèbre, *Der Teufel ist los* (1766). L'atmosphère champêtre, semblable à celle des variations de l'opus 30 n°1 et du quatuor op.74 (1809), fut choisie à dessein, Rode n'ayant guère de goût pour les conclusions brillantes, et sera à peine troublée par un fugato bien plus humoristique que savant dans le mode mineur. Après cette sonate op.96, qui annonce de loin en loin les dernières œuvres pour le piano et les derniers quatuors, Beethoven ne composera plus qu'une seule page avec violon solo, le sublime *Benedictus* de la *Missa solemnis* : dans l'inconscient du Maître, le violon était-il un instrument saint et béni, celui qui jadis avait réussi à retenir l'intérêt de Johann van Beethoven pour les dons inouïs de son fils ?

JEAN-PAUL MONTAGNIER

© harmonia mundi, 2009

Beethoven et ses interprètes : le style et l'expression

Si l'on considère les sonates pour piano et violon de Beethoven en adoptant le point de vue des contemporains du compositeur, il apparaît vite que celui-ci était très attentif au contexte instrumental et stylistique dans lequel évoluaient les musiciens de son entourage et qu'il écrivit, inconsciemment, ses œuvres en conséquence. Il suffit, pour s'en rendre compte, de considérer l'usage d'un pianoforte historique, un "Hammerklavier", avec lequel les habituels problèmes d'équilibre entre violon et piano de concert ne se posent pas, notamment parce que les registres grave et médian du pianoforte ne sont pas très sonores. Le toucher assez percutant du pianoforte produit par ailleurs un timbre très vivant, soutenu par une résonance plus brève que ce n'est le cas sur un piano moderne, ce qui laisse suffisamment d'espace pour que puissent se déployer les sonorités riches en modulations du violon, ainsi que le préconisait Beethoven.

Ces particularités de timbres propres aux instruments anciens peuvent parfaitement être imitées sur des instruments modernes : le présent enregistrement en apporte la preuve. Mais à côté des spécificités en matière de timbre, ce sont aussi les moyens d'expression propres à l'époque et au répertoire qui ont été respectés : cela concerne bien sûr les questions fondamentales du tempo et de l'articulation, mais aussi le fait d'arpéger certains accords au piano et le choix, pour le violon, d'une sonorité dénuée de vibrato, qui permet une meilleure fusion du timbre des deux instruments et autorise aussi, à l'occasion, l'intégration de cordes "à vide" dans le caractère sonore général. Seul ce timbre particulier du violon permet en effet de percevoir, dans les passages plus chantants, en quoi le recours au vibrato et/ou au portamento apparaît comme une imitation de la voix humaine. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les violonistes viennois utilisèrent encore longtemps un archet relativement léger et sautillant, alors qu'à Paris, l'archet Tourte, encore en usage aujourd'hui, mais nettement plus lourd, s'était imposé, reléguant au magasin des accessoires tous les modèles plus anciens. Les coups d'archets

sautillants de l'école viennoise étaient même considérés comme obsolètes, comme en témoignent ces propos du violoniste Bernhard Romberg, un ami de Beethoven qui enseigna au conservatoire de Paris de 1800 à 1803 : *“Autrefois, c’était le coup d’archet soliste de tous les virtuoses, tous les passages étaient joués ainsi, mais cela ne permettait pas un jeu grandiose ; [...] aujourd’hui, on demande davantage de plasticité, d’âme et d’expression dans la musique.”*

S’il prenait en compte les données historiques en matière de timbre et d’expression, Beethoven, de toute évidence, respectait également le style et l’interprétation personnelle des violonistes auxquels il destinait ses sonates. Ainsi, ses huit premières sonates ont-elles été composées durant les années de collaboration avec Ignaz Schuppanzigh, ce violoniste de six ans son cadet, que Beethoven appelait *“Mylord Falstaff”* (en 1801, il composa une pièce chorale particulièrement humoristique intitulée *Lob auf den Dicken* – “L’Éloge du Gros” WoO 100). Beethoven avait fait sa connaissance vers 1795, alors que Schuppanzigh était premier violon du quatuor du prince Lichnowsky et chef d’orchestre des concerts du Augarten, et il lui avait confié la création de nombreuses œuvres, y compris de sa neuvième symphonie. La notoriété de Schuppanzigh dépassa les frontières de Vienne lorsqu’il commença, en 1804, à interpréter lors de concerts publics les quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, réservés jusqu’alors au cadre exclusif des palais de l’aristocratie viennoise. Un critique écrit au sujet du premier cycle de ces concerts : *“Schuppanzigh s’y entend à merveille pour pénétrer avec précision dans l’esprit de chaque composition, et fait ressortir ce qu’elle peut avoir d’impétueux, de puissant, mais aussi de fin, de tendre, de drôle, d’aimable, avec un tel talent qu’on ne pourrait imaginer meilleur premier violon.”*

C’est sans doute dans ce style que Schuppanzigh a interprété les huit premières sonates, écrites dans un laps de temps relativement court, entre 1797 et 1802. Il est plus que vraisemblable que le style d’interprétation très vivant qui constituait en quelque sorte sa marque de fabrique ait été enrichi de quelques improvisations. L’occasion pouvait s’en présenter lorsque piano et violon reprenaient à tour de

rôle des motifs ou des mélodies dont seule la première occurrence comprenait des ornements écrits. Dans ce cas-là, il incombait aux partenaires de musique de chambre de se répondre, en imitant ou même en dépassant ce qui venait d'être réalisé par l'un ou l'autre des instrumentistes. Compte tenu des rapports plutôt joviaux qu'entretenaient Beethoven et Schuppanzigh, on peut imaginer sans peine qu'ils s'en sont donnés à cœur joie dans les pauses rhétoriques, les points d'orgue et les transitions. Par ailleurs, les sonates apportent la preuve que Schuppanzigh utilisait un archet conforme à la tradition locale : en effet, des passages éblouissants comme dans le finale de la sonate op.23 ou dans le trio de la sonate "Le Printemps" exigeaient des coups d'archets impensables avec un archet "parisien", coups d'archet qui dominent d'ailleurs, dans le cas du finale de l'op.30 n°3, le mouvement tout entier.

En avril 1803, Beethoven fit la connaissance du violoniste George A. P. Bridgetower, de passage chez Schuppanzigh et dont la virtuosité l'incita à composer sa neuvième sonate op.47. Seuls son ampleur et son caractère concertant la distinguent de celles qui l'ont précédée, ce qui permet de penser que c'est bien dans le jeu virtuose de Bridgetower qu'il faut en chercher les raisons. Dans ses mémoires, celui-ci relate d'ailleurs qu'à la plus grande joie de Beethoven, il improvisa une cadence à la mesure 9 du premier mouvement, pour imiter – et anticiper – la cadence pour piano indiquée à la mesure 18. Beethoven aurait alors prolongé la résonance de son accord, en utilisant la pédale, jusqu'à la fin de la cadence. C'est précisément cette cadence de Bridgetower que l'on peut entendre dans le présent enregistrement. Après la rencontre avec Bridgetower, il fallut attendre presque dix ans pour que la visite du virtuose Pierre Rode à Vienne donne à Beethoven l'occasion d'écrire une nouvelle sonate pour violon. Le commanditaire et dédicataire de l'œuvre, l'archiduc Rodolphe, qui était aussi l'élève de Beethoven, interpréta cette sonate op.96 avec Rode le 29 décembre 1812 au palais du prince Lobkowitz. La correspondance de Beethoven révèle que conformément à l'usage en vigueur dans le domaine de la musique de chambre, Rode déchiffra la sonate lors de cette première interprétation,

et que cette composition inhabituelle le surprit à tel point que Beethoven dut lui faire parvenir la partie de violon en prévision d'un second concert donné quelques jours plus tard. C'est peut-être la raison pour laquelle Beethoven a indiqué dans presque tous les mouvements des doigtés originaux pour le violon. On retrouve sans conteste dans cette pièce les traces du style de Rode, d'autant plus que Beethoven confie dans une lettre qu'il lui a fallu écrire le dernier mouvement "*en tenant compte du style de Rode ; nous aimons bien les passages endiablés dans le finale, mais Rode ne les apprécie guère – et cela m'a un peu gêné*". De toute évidence, cela s'explique par le fait que Rode, en bon représentant de la nouvelle école française, n'utilisait plus de coups d'archet sautillants, ce qui l'empêchait évidemment d'interpréter des finales à l'image de ceux de l'op.23 ou de l'op.30 n°3. En revanche, il s'était fait une spécialité des rythmes pointés, "à contre coup d'archet", qui ont visiblement inspiré Beethoven pour le second thème, si caractéristique, du premier mouvement (mesures 49 et suivantes).

KAI KÖPP

Traduction Elisabeth Rothmund

Beethoven. The Sonatas for Piano and Violin

If one is to believe the earliest sources, Johann van Beethoven first became aware of his son Ludwig's aptitude for music when the latter was amusing himself by 'scraping at' a violin. After lessons from his father, the boy was also taught by his cousin Franz Rovantini and became a string player of sufficient skill to play the viola in the Bonn opera orchestra from 1789 onwards. In point of fact, although Beethoven was soon acclaimed as a virtuoso pianist and improviser of genius, he was also a violinist of some repute. Between the ages of twenty and twenty-four he set down on paper his earliest compositions for violin and keyboard: a sonata in A major that remained unpublished (Hess 46), twelve variations on an aria from *Le nozze di Figaro* published in 1793 (WoO 40), a rondo in G major written in 1794 but only released to Simrock for publication much later, in 1808 (WoO 41), and six German dances composed in Prague in 1796 for the Countesses Thun (WoO 42). However, these pieces cannot rival the ten sonatas for violin and piano composed over a period of fifteen years, between 1797 and 1812.

The Three Sonatas **op.12**, sketched around 1797-8 alongside the Trios opp.9 and 11 and the Piano Sonatas op.10, were issued by Artaria of Vienna in January 1799. One of them, perhaps the first, which was reviewed by a contemporary as a 'mass of learning without method . . . from which one emerges exhausted, without pleasure', is thought to have been played by the violinist Ignaz Schuppanzigh and the composer himself on 29 March 1798. The Sonatas op.12, respectively in D, A and E flat major, adopt a three-movement scheme: a sonata-form Allegro of resolute character, where the traditional opposition between the two groups of 'masculine' and 'feminine' motifs (as Vincent d'Indy put it), that is to say between strength and lyricism, is perceptible only in the Third Sonata; a slow movement that may be lyrical (like the superb theme and variations of the First Sonata) or meditative (the Andante più tosto Allegretto of the Second); and a concluding Allegro in rondo form (in the First and Third Sonatas) or else, in op.12 no.2, a sonata form whose atmosphere recalls the Menuetto of

op.10 no.3. Although influenced by the models of Mozart's generation, notably in the flexible way in which primacy is passed from piano to violin, the Sonatas op.12 show originality in the accumulation of short melodic motifs (first movement of the First Sonata), the rhythmic manipulations (as in the opening motif of the Second), and the harmonic progressions (particularly in the fine Adagio of the Third, which may be compared with the Largo of the Piano Sonata op.7).

The Fourth and Fifth Sonatas **op.23**, in A minor, and **op.24**, in F major, were composed in 1800-1 (at the same time as the Piano Sonatas op.22 and 26) and published in Vienna in October 1801, originally under a single opus number, op.23, before a later edition changed the numbering of the F major sonata. They are dedicated to Count Moritz von Fries, who was subsequently the dedicatee of the Seventh Symphony. The Fourth Sonata opens with an energetic sonata-form Presto in which, unusually for Beethoven, the development and recapitulation are marked to be repeated before a conclusion which gradually dies away in a muffled *pianissimo*. The central movement has elements of both the andante (with breathless tied rhythms, like an accompaniment to a melody which never appears!) and the scherzo (the more dynamic sections featuring fugato writing): this bipolar contrast also allows the composer to mould the whole movement into a very original sonata form. The work closes with an impetuous Allegro molto comparable to those of the Quartet op.18 no.4 and the Violin Sonata op.47. The Sonata op.24, to whose nickname 'Spring Sonata' Beethoven raised no objection, is thought to have been sketched as early as 1794-5. It is a work of great freshness which has remained the most popular of his violin sonatas, probably because of the exceptional lyricism of its opening Allegro, a sonata structure with two very clearly contrasted thematic groups and a vague reminiscence of Muzio Clementi's Piano Sonata op.25 no.4 (1790). The Adagio molto espressivo, Schubertian in colour, gives pride of place to the piano, which states all the melodic material, to the detriment of the violin. The brief, impish Scherzo, which Schumann was to appropriate in his *Album für die Jugend*, is followed by a Mozartian sonata rondo, very cantabile in style, whose refrain recalls

the opening motif of the Violin Sonata K378 and the fast section of the rondo 'Non più di fiori' from *La clemenza di Tito*.

The conception of the Three Sonatas **op.30** is closely bound up with that of the Piano Sonatas op.31. They were written in 1801-2 and published in Vienna in May 1803 with a dedication to Tsar Alexander I of Russia, a future subscriber to the *Missa solemnis*. In this set, Beethoven pursues the quest for a new language he began with opp.26 and 27, by increasingly blurring the distinction between melody and accompaniment, especially at the beginning of the Sixth Sonata which the critics judged 'not entirely worthy of Beethoven', and stretching out the movements of the Seventh Sonata to the very limits of what is reasonable, as if to balance the brevity of the last work in the group. The Sonatas op.30 all start with a fast sonata-form movement featuring varied, splendidly drawn motifs. The Allegro con brio of the Seventh Sonata even prefigures some of the figuration of the Cello Sonata op.102 no.2 and the Piano Sonata op.111. In the Sixth and Seventh Sonatas, an expressive singing Adagio provides a more meditative interlude, rather urbane in mood, while the Eighth offers an aristocratic, somewhat stiff Tempo di Minuetto. However, this did not prevent the lyrical motif stated by the violin over a triplet accompaniment from enjoying a new lease of life in the initial movement of the Sonata op.110 (1821). Before its finale, the Seventh Sonata includes a facetious Scherzo of which Beethoven did not have a high opinion; according to Schindler, he even thought of removing it. The concluding movements are extremely varied. The Sixth Sonata presents a theme and six very refined variations; the Seventh closes with a highly energetic sonata rondo featuring unusually careful contrapuntal writing for this kind of movement; while the Eighth ends with a *perpetuum mobile* in rondo form that sometimes recalls the finale of the Piano Sonata op.26.

In the Ninth Sonata **op.47**, published by Simrock in Bonn in 1805 but composed between 1803 and 1804 at the same time as the *Eroica* Symphony op.55, Beethoven practises, so a contemporary critic said, an 'artistic terrorism' that would disconcert the most valiant of violinists, starting with the dedicatee himself, the Frenchman

Rodolphe Kreutzer — whose name has gone down in history thanks to a sonata he always refused to play in public because it was ‘unintelligible’! The two men had met at the French embassy in Vienna in 1798 and, sharing similar political ideas, had become friends. But it is possible that the composer had not sufficiently observed the playing of Kreutzer, who excelled at legato notes, to realise that it was scarcely compatible with the staccato style of his sonata.

Beethoven conceived the piece ‘in uno stilo molto concertante quasi come un concerto’ (in an extremely concertante style, almost like a concerto), very far from the slightly old-fashioned atmosphere of the celebrated ‘Spring’ Sonata: with op.47, the violin sonata genre leaves the private salon to enter the world of public concerts. The work displays its brilliance right from the opening bars, Adagio sostenuto, stated by the violin alone in double and triple stops. The ensuing sonata-form Presto in the minor is very energetic, even a little martial, while the finale (originally intended to end op.30 no.1), also marked Presto and in sonata form but now back in the tonic major, resembles a wild tarantella which finishes forcefully after a passage that nearly dies away in the low register. Between the two, an Andante con variazioni in F major – very distant from the home key! – brings a moment of poetic calm yet without falling into conventional lyricism.

We know from Ferdinand Ries that the two first movements were hastily completed so that the young mulatto violinist of Anglo-Polish origin George Polgreen Bridgetower could give the work its first performance at a public concert at the Augarten in Vienna in May 1803. Bridgetower would have been the dedicatee of op.47 if he had not had the bad idea of becoming infatuated with the same young lady as Beethoven and obtaining the favours refused to the composer!

The Tenth Sonata **op.96** in G major too was conceived for a great French virtuoso, then on tour in Vienna: the violinist Jacques Pierre Joseph Rode, who premiered the work in Prince Lobkowitz’s palace on 29 December 1812 accompanied by the dedicatee, the Archduke Rudolph. This final sonata for violin and piano was subsequently revised around 1814-5 before being given to the Viennese publisher Steiner in 1816.

In similar fashion to the Cello Sonata op.69 with which it shares an overall economy of resources, the work to some extent abandons the 'heroism' of Beethoven's second creative period for a more introverted style with strikingly abrupt harmonic changes and more irregular phrases played legato and at low dynamic levels. Contrary to the Ninth Sonata, the aim here is not to allow the performers to show off their skills! In the initial Allegro moderato in sonata form, the two instruments weave an especially complex and crystalline texture, contrasting fine themes with clearly defined contours, some of which vaguely evoke the opening of the Piano Concerto op.58 (1806) and the martial motif from the first movement of the Symphony no.2, op.36 (1801-2). The expressive Adagio, in its sinuous curves, the density of its texture, and its chromatic harmonies, already looks forward to Brahms's Violin Sonata op.78 and certain pieces by Schumann. The instability of the last chord of this exquisite reverie only finds a satisfactory resolution in the Scherzo in G minor with its mischievous *Sfp* accents. The Trio, more melodious, reverts to the key of the Adagio (E flat major). A coda reintroduces the sonata's tonic and prepares the way for the concluding Poco Allegretto. This is a set of variations on the popular theme 'Tatutuli' which J. A. Hiller had introduced into his Singspiel *Der Teufel ist los* (1766), still famous in Beethoven's day. The pastoral atmosphere, similar to that of the variations in op.30 no.1 and the Quartet op.74 (1809), was chosen deliberately, since Rode was not fond of brilliant conclusions, and it is scarcely ruffled by a fugato in the minor mode, much more humorous than it is learned.

After this Sonata op.96, which occasionally foreshadows the final piano works and the late quartets, Beethoven was to compose only one more piece with solo violin: the sublime Benedictus of the *Missa solemnis*. Could it be that, in the Master's unconscious, the violin was a holy, blessed instrument, in that it had once managed to make Johann van Beethoven realise his son's unprecedented gifts?

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: Charles Johnston

Beethoven's violin sonatas from a historical perspective

If one looks at Beethoven's violin sonatas from the vantage-point of his contemporaries, it soon becomes clear that the composer took account of the instrumental and stylistic premises of the musical world around him, and unconsciously adapted his works to them. This can already be seen when one plays his music with a period fortepiano, on which the usual balance problems between grand piano and violin are absent because the low and middle registers of the fortepiano do not possess a very powerful sonority. The typical percussive touch of the instrument produces an extremely lively sound, aided by the shorter resonance, which leaves enough room for richly modulated violin tones of the kind Beethoven requires.

Such sonic characteristics of historical instruments can be imitated on modern ones, as is shown by the present recording. But alongside these features, attention was also paid to also the expressive resources typical of this period and repertory. These include not only basic questions of tempo and articulation, but also, for example, the arpeggiation of certain piano chords and a vibrato-free violin tone, which blends more effectively with the keyboard sound and integrates occasional open strings into the sound picture. Only when this basic violin sound is applied can the deliberate use of vibrato and portamento in cantabile sections be perceived as an imitation of the human voice. It is worth noting that Viennese violinists continued to favour a light, springy bow for many years after the heavier Tourte bow still used today had already superseded all older models in Paris. In the French capital, indeed, the bouncing bowstrokes of the Viennese school were considered old-fashioned, as we learn from Beethoven's friend Bernhard Romberg, who taught at the Conservatoire from 1800 to 1803: 'Once it was the solo bowing used by every virtuoso, and all passages were performed with this type of bowing, which

however does not permit sublime playing . . . nowadays people demand greater solidity, soulfulness, and expression in music.’

In addition to the sonic and expressive resources dictated by the historical conditions of his time, Beethoven obviously had to reckon with the personal playing style of the violinists for whom he wrote his sonatas. The first eight resulted from his collaboration with Ignaz Schuppanzigh, six years younger than the composer, who all his life called the violinist ‘Mylord Falstaff’ (in 1801 he wrote the jocular chorus *Lob auf den Dicken* [In praise of the fat man] WoO 100). Beethoven had met him around 1795, when he was first violin of Prince Lichnowsky’s quartet and leader of the orchestra of the Augarten concerts, and he entrusted the first performances of many works to him, up to and including the Ninth Symphony. Schuppanzigh’s fame spread beyond Vienna when he began in 1804 to give public concerts of string quartets by Haydn, Mozart and Beethoven, which until then had been heard only in the exclusive setting of the palaces of the Viennese nobility. A reviewer wrote of the first concert series: ‘In his splendid quartet performances, Schuppanzigh succeeds in precisely penetrating the spirit of each work, and brings out its fire and strength, but also its refined, tender, humorous, charming, amorous sides, so tellingly that one could hardly imagine a finer first violin.’

It is therefore very likely that Schuppanzigh used the same performing style in the first eight violin sonatas, which were written in the relatively short period between 1797 and 1802. The very lively playing for which he was famous must at times have been enhanced by improvisation. Such moments arose, for instance, when piano and violin exchanged melodies or motifs that are only ornamented on their first appearance in the written score. Here it was the partner’s task at least to imitate, if not to surpass the example of his predecessor. In view of the jovial relationship between Beethoven and Schuppanzigh, we may surmise that they both got full musical value out of rhetorical pauses, fermatas and lead-ins.

Moreover, the sonatas demonstrate that Schuppanzigh used a bow of the local Viennese type, since rushing passages like those in the finale of the Sonata op.23 or the Trio of the 'Spring' Sonata op.24 call for bouncing bowstrokes, which even determine the whole character of the last movement of op.30 no.3. It was in Schuppanzigh's rooms, in April 1803, that Beethoven met the travelling violinist George A. P. Bridgetower, whose virtuosity was to prompt him to write his Ninth Sonata, op.47. The dimensions and the concertante character of this sonata alone set it apart from those Beethoven performed with Schuppanzigh, which suggests that the reason is to be sought in Bridgetower's virtuosic style of playing. In his memoirs the violinist describes how – to Beethoven's great delight – he improvised a cadenza at bar 9 of the first movement, in imitation of the written-out piano cadenza at bar 18. Beethoven must at this point have prolonged his chord with the sustaining pedal until the cadenza was over. The cadenza left by Bridgetower can be heard on the present recording.

After the encounter with Bridgetower, nearly ten years elapsed before the visit of the virtuoso violinist Pierre Rode to Vienna offered another external stimulus to compose a violin sonata. Beethoven's pupil Archduke Rudolph, who had commissioned and was the dedicatee of the sonata in question, op.96, played it with Rode at Prince Lobkowitz's palace on 29 December 1812. It emerges from Beethoven's correspondence that, as was then customary in chamber music, Rode sight-read the sonata without rehearsal, and was so surprised by the unusual composition that the composer sent him the violin part for a second performance a few days later. This may be why Beethoven marked original fingerings for the violin in almost all the movements. There are clear traces of Rode's style of playing in the work, which can be identified all the more easily thanks to a letter in which Beethoven writes that in the last movement he 'had to give more thought to the composition of the movement in view of Rode's playing; in our finales we like to have rather boisterous passages, but these

do not appeal to R. – and this has somewhat hampered me.’ This is obviously a reference to the fact that Rode, as a representative of the modern French violin school, did not use bouncing bowstrokes, making it impossible to perform ‘boisterous’ finales like those in op.23 or op.30 no.3. Rode’s speciality, on the other hand, was playing dotted rhythms ‘à contre coup d’archet’, which visibly prompted Beethoven to write the characteristic second theme of the opening movement (bars 49 et sqq.).

KAI KÖPP

Translation: Charles Johnston

Die Sonaten für Klavier und Violine von Beethoven

Den frühesten zeitgenössischen Zeugnissen zufolge soll Johann van Beethoven auf die musikalische Begabung seines Sohnes Ludwig aufmerksam geworden sein, als dieser wieder einmal *“nach seinem Sinn ohne Nohten”* auf der Violine *“kratzte”*. Nach der ersten Unterweisung durch den Vater erhielt das Kind Unterricht von Franz Rovantini, dem Vetter seiner Mutter, und er spielte das Streichinstrument schließlich so gut, daß er 1789 als Bratscher in das Bonner Opernorchester aufgenommen wurde. Tatsächlich war Beethoven nicht nur früh ein gefeierter Klaviervirtuose und ein genialer Improvisator, sondern auch ein geschätzter Violinist. Schon im Alter von 20-24 Jahren brachte er seine ersten Kompositionen für Violine und Klavier zu Papier: eine unveröffentlicht gebliebene Sonate in A-dur (Hess 46), zwölf Variationen über eine Arie aus *Figaros Hochzeit*, 1793 erschienen (WoO 40), ein Rondo in G-dur, 1794 niedergeschrieben, aber erst 1808 bei Simrock im Druck erschienen (WoO 41), und sechs 1796 in Prag für die Komtessen Thun komponierte Deutsche Tänze (WoO 42). Diese Kompositionen können jedoch keinem Vergleich mit den zehn Sonaten für Violine und Klavier standhalten, die, über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren verteilt, zwischen 1797 und 1812 entstanden.

Die drei Sonaten **op.12**, um 1797-98 gleichzeitig mit den Trios op.9 und 11 und den Klaviersonaten op.10 skizziert, erschienen im Januar 1799 bei Artaria in Wien im Druck. Eine von ihnen, möglicherweise die erste, von der der Rezensent der Leipziger Allgemeinen Zeitung sagte, sie sei *“ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert”*, ist anscheinend am 29.März 1798 von dem Geiger Ignaz Schuppanzigh und dem Komponisten selbst aufgeführt worden. Die drei Sonaten op.12 in D-dur, A-dur und Es-dur folgen dem dreisätzigen Formmodell: ein *Allegro* in der Sonatensatzform, entschlossen im Charakter, wobei die klassische Gegenüberstellung von zwei Themengruppen, die

1 *Des Bonner Bäckermeister Gottfried Fischers Aufzeichnungen über Beethovens Jugend*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Bonn-München-Duisburg 1971

eine "maskulin", die andere "feminin" (*dixit* Vincent d'Indy!), d.h. der Gegensatz von Kraft und Lyrismus eigentlich nur in der dritten Sonate spürbar ist; ein langsamer Satz, entweder lyrisch (so der wundervolle Variationensatz der 1. Sonate) oder meditativ (*Andante più tosto Allegretto* der 2.); ein Schluß-*Allegro* in der Rondoform (1. und 3. Sonate) oder auch, wie im op.12 Nr.2, eine Sonatensatzform, die im Charakter an das Menuett des op.10 Nr.3 erinnert. Die Sonaten op.12 sind zwar noch von den Vorbildern der Generation Mozarts beeinflusst, was insbesondere für die Geschmeidigkeit gilt, mit der Klavier und Violine abwechselnd die Führung übernehmen, doch tritt in ihnen auch viel Neues zutage, etwa in der Häufung kurzer Motive (erster Satz der 1. Sonate), den pointierten Rhythmisierungen (wie im Kopfmotiv der 2. Sonate) und den harmonischen Fortschreitungen (vor allem in dem schönen *Adagio* der Nr.3, das man mit dem *Largo* der Klaviersonate op.7 vergleichen könnte).

Die 4. und die 5. Sonate, **op.23** in a-moll und **op.24** in F-dur, sind 1800-01 (gleichzeitig mit den Klaviersonaten op.22 und 26) entstanden und wurden im Oktober 1801 unter der gemeinsamen Opuszahl 23 veröffentlicht; erst durch eine spätere Ausgabe wurde die Numerierung der Sonate F-dur abgeändert. Sie sind dem Grafen Moritz von Fries gewidmet, dem späteren Widmungsträger der Siebten Sinfonie. Die 4. Sonate beginnt mit einem energischen *Presto* in der Sonatensatzform mit der bei Beethoven ungewöhnlichen Besonderheit, daß die Durchführung *und* die Reprise wiederholt werden müssen, bevor ein allmählich in gedämpftem *pianissimo* ersterbender Schluß erklingt. Der Mittelsatz vereint Züge eines *Andante* (mit atemlosen gebundenen Rhythmen wie eine Begleitung zu einer Melodie, die sozusagen niemals kommt!) mit denen eines *Scherzos* (in Fugato-Schreibweise und schwungvoller im Charakter): diese Gegensätzlichkeit nutzt der Meister aus Bonn, um den Satz als ein sehr originelles Sonatensatzgebilde auszuformen. Das Werk schließt mit einem ungestümen *Allegro molto*-Finale, denen des Streichquartetts op.18 Nr.4 und der Sonate op.47 vergleichbar. Das op.24, die sogenannte "Frühlingssonate" (ein Beiname, gegen den Beethoven nichts einzuwenden hatte), ist

angeblich schon 1794-95 skizziert worden. Es ist ein Werk voll Jugendfrische und bis heute die populärste seiner Sonaten für das Streichinstrument, wahrscheinlich wegen des überaus lyrischen ersten Satzes *Allegro* in der Sonatensatzform mit zwei deutlich kontrastierenden Themengruppen, das entfernte Ähnlichkeit mit der Sonate op.25 Nr.4 von Muzio Clementi (1790) hat. Das *Adagio molto espressivo*, das in der Farbgebung an Schubert erinnert, räumt dem Klavier breiten Raum ein, und von ihm wird zum Nachteil der Violine auch das gesamte melodische Material eingeführt. An das kurze, schalkhafte *Scherzo*, von dem Schumann später in seinem *Album für die Jugend* Gebrauch gemacht hat, schließt sich ein sehr sangliches Sonatensatzrondo im Stil Mozarts an, dessen Refrain an das erste Thema der Sonate KV 378 und den schnellen Teil des Rondos "Non più di fiori" aus *La Clemenza di Tito* erinnert.

Die Konzeption der drei Sonaten des **op.30** ist eng mit der Arbeit an den Klavier-sonaten op.31 verknüpft. Sie wurden 1801-02 niedergeschrieben und erschienen im Mai 1803 in Wien mit einer Widmung an Zar Alexander I. von Rußland, dem späteren Subskribenten der *Missa solennis*. In diesem Heft setzt Beethoven seine Bemühungen um eine neue Tonsprache fort, die mit den Werken op.26 und 27 begonnen hatten: die Unterscheidung zwischen Melodie und Begleitung verwischt sich immer mehr, vor allem zu Beginn der 6. Sonate, von der die Kritik sagte, Beethoven sei darin nicht ganz auf der Höhe seiner Kunst gewesen, und die Länge der Sätze wird in der 7. Sonate bis an die Grenzen des noch Vertretbaren ausgedehnt, so als solle damit die Kürze des letzten Werkes der Gruppe ausgeglichen werden. Die Werke des op.20 beginnen mit einem schnellen Satz in der Sonatensatzform mit großer Vielfalt feinziseliertes Themen. Das *Allegro con brio* der 7. Sonate nimmt sogar schon einige Figurationen des op.102 Nr.2 und des op.111 vorweg. In den Sonaten Nr.6 und 7 folgt dann mit einem ausdrucksvollen und kantablen *Adagio* ein besinnlicherer, fast schon extravagant zu nennender Satz, während sich in der 8. Sonate ein aristokratisches und ein wenig gekünsteltes "Tempo di Minuetto" anschließt. Das tut aber dem von der Violine mit Triolenbegleitung vorgetragenen

lyrischen Thema keinen Abbruch, das im Kopfsatz der Klaviersonate op.110 (1821) noch einmal zu Ehren kommen sollte. In der Sonate Nr.7 ist vor dem Finale noch ein humoristisch gefärbtes Scherzo eingeschoben, das Beethoven nicht besonders mochte; Schindler behauptet, er habe sogar erwogen, es zu streichen. Was die Schlußsätze angeht, so sind diese höchst vielgestaltig und abwechslungsreich. Das Finale der 6. Sonate ist ein Variationensatz mit sechs Variationen von großem Raffinement; die 7. schließt mit einem sehr energischen Sonatensatzrondo in einer für diese Satzart ungewöhnlich sorgfältig gearbeiteten kontrapunktischen Schreibweise; die 8. geht mit einem Perpetuum mobile in Rondoform zu Ende, die ein wenig an das Finale der Klaviersonate op.26 erinnert.

In der 9. Sonate **op.47**, 1805 bei dem Verleger Simrock in Bonn erschienen, aber schon zwischen 1803 und 1804 gleichzeitig mit der 3. Sinfonie op.55, der *Eroica* komponiert, betreibt Beethoven, wie ein zeitgenössischer Kritiker sagte, „künstlerischen Terrorismus“, der geeignet war, selbst die größten Köhner unter den Geigern zu verwirren, angefangen beim Widmungsträger selbst, dem Franzosen Rodolphe Kreutzer – dessen Name wegen einer Sonate in die Geschichte eingegangen ist, die er nie öffentlich gespielt hat: er weigerte sich stets mit dem Hinweis, sie sei *“inintelligible”*, unverständlich! Die beiden Männer hatten sich 1798 in der französischen Botschaft in Wien kennengelernt, und da sie in ihren politischen Ansichten übereinstimmten, hatten sie Freundschaft geschlossen. Möglicherweise hatte der Meister aus Bonn aber nicht genau genug hingesehen und nicht bemerkt, daß die Spielweise Kreuzers, dessen Stärke das Legato-Spiel und der lange Bogenstrich war, eigentlich unvereinbar war mit dem *Détaché*-Stil seiner Sonate.

Beethoven hat diese Komposition *“in uno stilo molto concertante quasi come d’un concerto”* konzipiert, der nicht mehr viel gemeinsam hat mit der schon ein klein wenig veralteten Klangwelt der berühmten *“Frühlingssonate”*: mit dem op.47 verläßt die Gattung der Sonate für Violine und Klavier den privaten Salon und zieht ein in den öffentlichen Konzertsaal. Es ist ein virtuos brillierendes Werk, und das von den ersten Takten *Adagio sostenuto* an, die mit Doppelgriff- und Akkordspiel

von der Violine allein vorgetragen werden. Das auf die Einleitung folgende *Presto* in der Sonatensatzform, das in a-moll einsetzt, ist zupackend und fast ein bißchen martialisch, während das *Presto-Finale* (ursprünglich als Schlußsatz des op.30 Nr.1 vorgesehen), ebenfalls in der Sonatensatzform, aber in A-dur, den Charakter einer rasenden Tarantella hat, die kraftvoll in der tiefen Lage verklingt. Dazwischen ein *Andante con variazioni* in F-dur – weit entfernt von der Grundtonart! – ein Moment stimmungsvollen Innehaltens, ohne indes in einen konventionellen Lyrysmus zu verfallen.

Wir wissen durch Ferdinand Ries, daß Beethoven die ersten beiden Sätze in aller Eile niedergeschrieben hat, damit der Geiger George Polgreen Bridgetower, ein Mulatte englisch-polnischer Abstammung, das Werk im Mai 1803 im Rahmen eines öffentlichen Augarten-Konzerts in Wien uraufführen konnte. Dieser Bridgetower wäre der Widmungsträger des op.47 gewesen, hätte er nicht den unpassenden Einfall gehabt, sich in dieselbe junge Dame zu verlieben wie Beethoven, und hätte diese ihm nicht die Gunst gewährt, die sie dem Komponisten versagte!...

Die 10. Sonate **op.96** in G-dur hat Beethoven ebenfalls für einen berühmten französischen Violinvirtuosen geschrieben, der damals auf einer Konzertreise Wien besuchte, für Jacques Pierre Joseph Rode, der das Werk am 29. Dezember 1812 im Hause des Fürsten Lobkowitz uraufführte, begleitet vom Widmungsträger der Sonate, Erzherzog Rudolph von Österreich. Um das Jahr 1814-15 hat er diese letzte Sonate für Violine und Klavier überarbeitet, bevor er sie 1816 dem Wiener Verleger Steiner zur Veröffentlichung übergab. Diese Komposition, die wegen der beiden Werken gemeinsamen allgemeinen Sparsamkeit der Mittel mit der Sonate für Violoncello und Klavier op.69 verglichen werden kann, rückt merklich vom “heroischen” Stil ab, der kennzeichnend für die zweite Schaffensperiode Beethovens gewesen war, und gibt ihn zugunsten einer mehr introvertierten Schreibweise auf mit verstörenden harmonischen Abrissen und unregelmäßigeren Phrasen, die *legato* und in gedämpfter Schattierung gespielt werden. Anders als bei der 9. Sonate kann hier von virtuoser Brillanz keine Rede mehr sein! Im Kopfsatz *Allegro moderato* in der

Sonatensatzform knüpfen die beiden Instrumente ein besonders abwechslungsreiches, durchsichtiges Gewebe und stellen schöne, klar umrissene musikalische Gedanken gegeneinander, von denen einige entfernte Ähnlichkeit mit dem Anfang des Klavierkonzerts op.58 (1806) und dem martialischen Motiv des Kopfsatzes der Sinfonie op.36 (1801-02) haben. Mit seinen gewundenen Linien, der Dichte seiner Satzstruktur und seiner chromatischen Harmonik weist das ausdrucksvolle *Adagio* bereits auf die Sonate op.78 von Brahms und die Werke Schumanns voraus. Der ungefestigte Schlußakkord dieser feinsinnigen Träumerei gelangt erst im g-moll-*Scherzo* mit seinen schalkhaften *sfp*-Akzenten zu einer zufriedenstellenden Auflösung. Das melodischere Trio kehrt zur Tonart des *Adagios* (Es-dur) zurück. Eine Coda führt die Grundtonart der Sonate wieder ein und bereitet auf den Schlußsatz *Poco Allegretto* vor. Dieses Finale ist eine Variationenreihe über das volkstümliche *Tatutuli*-Thema, das schon J.A. Hiller in seinem berühmten gewordenen Singspiel *Der Teufel ist los* (1766) verwendet hatte. Der ländliche Charakter, den Variationen des op.30 Nr.1 und des Streichquartetts op.74 (1809) ähnlich, war mit Absicht so gewählt, denn Rode mochte virtuose Schlußsätze nicht besonders, ein eher humoristisches als gelehrtes Fugato in der Molltonart aber störte ihn nicht weiter.

Nach dieser Sonate op.96, die hier und da bereits auf die letzten Klavierwerke und die letzten Quartette vorausweist, hat Beethoven nur noch ein einziges Werk mit Solovioline geschrieben, das wundervolle Benedictus der *Missa solemnis*: war die Violine im Unterbewußtsein des Meisters vielleicht ein geheiligtes Instrument, das Instrument, dem es einst gelungen war, Johann van Beethoven auf die außerordentliche Begabung seines Sohnes aufmerksam zu machen?

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Übersetzung Heidi Fritz

Beethovens Violinsonaten aus historischer Perspektive

Betrachtet man Beethovens Violinsonaten aus der Perspektive der Zeitgenossen, wird schnell deutlich, dass Beethoven mit den instrumentalen und stilistischen Voraussetzungen seiner Umgebung rechnete und seine Kompositionen unbewusst danach einrichtete. Dies erweist sich bereits im Zusammenspiel mit einem historischen Hammerklavier, denn die sonst üblichen Balance-Probleme zwischen Konzertflügel und Violine bleiben aus, weil die tiefen und mittleren Register des Hammerklaviers nicht sehr klangstark sind. Durch den typischen perkussiven Anschlag erscheint das Klangbild sehr lebendig, unterstützt von dem kürzeren Nachklang, der genügend Raum lässt für modulationsreiche Geigentöne, wie Beethoven sie vorschreibt.

Solche Klangeigenschaften historischer Instrumente können auch auf modernen Instrumenten nachgeahmt werden, wie die vorliegende Aufnahme zeigt. Neben diesen Klangeigenschaften wurden aber auch zeit- und repertoiretypische Ausdrucksmittel berücksichtigt. Dazu gehören nicht nur grundsätzliche Fragen des Tempos und der Artikulation, sondern beispielsweise auch das Arpeggieren bestimmter Klavier-Akkorde sowie ein vibratoloser Violinton, der besser mit dem Klavierklang verschmelzen kann und gelegentliche leere Saiten in das Klangbild integriert. Erst durch diesen Grundklang der Violine kann ein bewusster Einsatz von Vibrato und Portamento in cantablen Abschnitten als eine Nachahmung der menschlichen Stimme erfahrbar werden. Bemerkenswert ist, dass Wiener Geiger noch lange einen leichten und springfreudigen Bogen verwendeten, als in Paris bereits der schwerere, bis heute gebräuchliche Tourte-Bogen alle älteren Modelle verdrängt hatte. In Paris galten die springenden Bogenstriche der Wiener Schule sogar als altmodisch, wie der mit Beethoven befreundete Bernhard Romberg schreibt, der 1800-03 am Conservatoire unterrichtete: "Ehemals war es der Solostrich sämtlicher Virtuosen, alle Passagen wurden in dieser Strichart gemacht, die jedoch ein

grossartiges Spiel nie zulässt; [...] jetzt verlangt man mehr Gediegenheit, Seele und Ausdruck in der Musik.”

Zusätzlich zu den historischen Gegebenheiten der Klang- und Ausdrucksmittel rechnete Beethoven in seinen Sonaten offensichtlich auch mit dem persönlichen Vortragsstil derjenigen Geiger, für die er seine Violinsonaten geschrieben hat. So sind die ersten acht Violinsonaten Beethovens aus der Zusammenarbeit mit dem 6 Jahre jüngeren Geiger Ignaz Schuppanzigh entstanden, den Beethoven zeitlebens als “Mylord Falstaff” titulierte (1801 schrieb er das scherzhaftes Chorstück “Lob auf den Dicken” WoO 100). Beethoven hatte Schuppanzigh um 1795 als Quartettprimarius des Fürsten Lichnowsky sowie als Orchesterleiter der Augarten-Konzerte kennengelernt, und ihm zahlreiche Werke bis hin zur neunten Sinfonie zur Uraufführung anvertraut. Über Wien hinaus berühmt wurde Schuppanzigh, als er 1804 begann, Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven, die sonst im exklusiven Kreis Wiener Adelspaläste erklangen, erstmals in öffentlichen Konzertreihen aufzuführen. Über den ersten Konzertzyklus berichtet ein Rezensent: “Schuppanzigh [...] weiss bey seinem vortrefflichen Quartettvortrage in den Geist der Compositionen genau einzudringen, und das Feurige, Kräftige, aber auch Feinere, Zarte, Humoristische, Liebliche, Tändelnde so bezeichnend herauszuheben dass die erste Violin kaum besser besetzt seyn könnte.”

In diesem Stil dürfte Schuppanzigh auch die ersten acht Violinsonaten vorgetragen haben, die in dem relativ kurzen Zeitraum von 1797 bis 1802 entstanden sind. Sicher wurde der sehr lebendige Vortrag, für den Schuppanzigh berühmt war, durch Momente der Improvisation verstärkt. Solche Momente ergaben sich beispielsweise, wenn Klavier und Violine wechselseitig Melodien oder Motive übernehmen, die nur beim ersten Mal im Notentext mit Ornamenten versehen sind. Hier war es die Aufgabe der Kammermusik-Partner, das Beispiel des Vorgängers zumindest nachzuahmen oder sogar zu überbieten. Angesichts der jovialen Beziehung zwischen Beethoven und Schuppanzigh ist anzunehmen, dass die beiden auch rhetorische

Pausen, Fermaten und Übergänge musikalisch auskosteten. Darüber hinaus lassen die Sonaten erkennen, dass Schuppanzigh einen lokaltypischen Bogen verwendete, denn rauschende Passagen wie im Finalsatz der Sonate op.23 oder im Trio der Frühlingssonate op.24 verlangen springende Bogenstriche, die im Finale von op.30 Nr.3 sogar den Gesamtcharakter des Satzes bestimmen.

In Schuppanzighs Wohnung lernte Beethoven im April 1803 den durchreisenden Geiger George A. P. Bridgetower kennen, dessen Virtuosität ihn zur Komposition seiner neunten Sonate op.47 anregte. Allein die Ausmaße der Sonate und ihr konzertanter Charakter unterscheiden sie von denjenigen, die Beethoven mit Schuppanzigh aufführte, und so liegt es nahe, die Ursachen dafür im virtuoson Spielstil Bridgetowers zu suchen. In seinen Lebenserinnerungen beschreibt Bridgetower, wie er – zu Beethovens großem Vergnügen – eine Kadenz in Takt 9 des ersten Satzes improvisierte, um die in Takt 18 notierte Klavierkadenz nachzuahmen. Beethoven soll daraufhin seinen Akkord mit dem Haltpedal verlängert haben, bis die Kadenz beendet war. Die von Bridgetower überlieferte Kadenz ist auf der vorliegenden Aufnahme zu hören.

Nach der Begegnung mit Bridgetower dauerte es fast zehn Jahre, bis sich durch den Besuch des Geigenvirtuosen Pierre Rode in Wien wieder ein äußerer Anlass bot, eine Violinsonate zu schreiben. Beethovens Schüler, der Auftraggeber und Widmungsträger Erzherzog Rudolph, spielte diese Sonate op.96 zusammen mit Rode am 29. Dezember 1812 im Palais des Fürsten Lobkowitz. Aus Beethovens Briefwechsel geht hervor, dass Rode, wie bei Kammermusik damals üblich, die Sonate ohne Probe vom Blatt spielte und von der ungewöhnlichen Komposition so überrascht war, dass Beethoven ihm für eine zweite Aufführung wenige Tage später die Violinstimme zusandte. Vielleicht ist dies der Grund dafür, dass Beethoven in fast allen Sätzen originale Fingersätze für die Violine eingetragen hat. Spuren von Rodes Spielstil sind eindeutig in der Komposition auszumachen, zumal Beethoven in einem Brief schreibt, dass er den letzten Satz „mit etwas mehr Ueberlegung in

Hinsicht des Spiels von Rode schreiben musste; wir haben doch in unsern Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dies R. nicht zu und – schenirte mich doch etwas.” Offensichtlich bezieht sich diese Bemerkung auf die Tatsache, dass Rode als Vertreter der neueren französischen Violinschule keine springenden Bogenstriche verwendete, so dass sich rauschende Finalsätze wie in op.23 oder op.30 Nr.3 nicht realisieren ließen. Als Spezialität Rodes galt dagegen die Spielweise von punktierten Rhythmen “à contre coup d’archet”, die Beethoven offensichtlich zu dem charakteristischen zweiten Thema des Kopfsatzes (T. 49f.) angeregt hat.

KAI KÖPP

© harmonia mundi, 2009



Isabelle Faust se produit depuis longtemps avec les plus grands orchestres du monde : la Philharmonie de Berlin (depuis 2009), la Philharmonie de Munich, l'Orchestre de Paris, le Boston Symphony Orchestra, le BBC Symphony Orchestra et le Mahler Chamber Orchestra, sous la direction de Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Daniel Harding, Heinz Holliger, Marek Janowski, Mariss Jansons ou encore Sakari Oramo.

Sans jamais cesser de se produire dans le répertoire classique et romantique, Isabelle Faust défend également les grandes œuvres du xx^e siècle de Feldman, Jolivet, Ligeti, Nono, Scelsi, et s'est illustrée dans de nombreuses créations, d'Olivier Messiaen ou Werner Egk à Jörg Widmann. En 2009, elle a joué pour la première fois des compositions de Thomas Larcher et Michael Jarrell qui lui étaient dédiées.

Interprète de musique de chambre, Isabelle Faust a réalisé de nombreux enregistrements pour harmonia mundi sur instruments modernes comme sur instruments anciens avec son partenaire Alexander Melnikov.

Très bien accueillis par la presse, ses enregistrements ont été maintes fois primés (Diapason d'Or, Gramophone Award).

Isabelle Faust joue le Stradivarius "Belle au bois dormant" de 1704, gracieusement prêté par la L-Bank Baden-Württemberg.

Isabelle Faust appears with some of the world's finest orchestras, including the Münchner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Boston Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and Mahler Chamber Orchestra, under such conductors as Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Daniel Harding, Heinz Holliger, Marek Janowski, Mariss Jansons, and Sakari Oramo. In 2009 she made her debut with the Berlin Philharmonic.

Whilst not neglecting the classical and romantic repertoire, Isabelle Faust is a noted interpreter of the great twentieth-century works of Feldman, Jolivet, Ligeti, Nono, and Scelsi. She has premiered pieces by such composers as Olivier Messiaen, Werner Egk or Jörg Widmann, and works dedicated to her by the composers Thomas Larcher and Michael Jarrell (2009).

Isabelle Faust has made several recordings of chamber music for harmonia mundi on both modern and period instruments with her partner Alexander Melnikov. Many of her critically acclaimed CDs have won prizes, including the Diapason d'Or and the Gramophone Award.

Isabelle Faust plays the 'Sleeping Beauty' Stradivarius of 1704, kindly loaned to her by the L-Bank Baden-Württemberg.

Isabelle Faust tritt als Konzertsolistin in der ganzen Welt mit den berühmtesten Orchestern auf: Berliner Philharmoniker (seit 2009), Münchner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Boston Symphony Orchestra, BBC-Orchestern und Mahler Chamber Orchestra, unter der Leitung von Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Jiří Bělohlávek, Daniel Harding, Heinz Holliger, Marek Janowski, Mariss Jansons und Sakari Oramo.

Neben dem klassischen und romantischen Repertoire, widmet sich Isabelle Faust auch den großen Werken des 20. Jahrhunderts, sei es Feldman, Jolivet, Ligeti, Nono, Scelsi; Sie spielte die Uraufführungen der Werke von Komponisten wie Werner Ekg, Messiaen oder Jörg Widmann, und ihr gewidmete Werke von Thomas Larcher und Michael Jarrell (2009).

Als Kammermusikerin hat sie mehrere CDs mit ihrem Duopartner Alexander Melnikov aufgenommen, auf modernen und alten Instrumenten. Ihre Aufnahmen wurden von der internationalen Presse gefeiert (Diapason d'Or, Gramophone Award).

Isabelle Faust spielt die Stradivarius "Dornröschen" von 1704, die ihr freundlicherweise von der L-Bank Baden-Württemberg zur Verfügung gestellt wird.



Né à Moscou en 1973, **Alexander Melnikov** commence ses études de musique à l'âge de 6 ans et les achève en 1997 avec son Prix obtenu au Conservatoire Tchaïkovski, dans la classe de Lev Naumov. Régulièrement invité par Sviatoslav Richter à participer aux Nuits de décembre de Moscou et au festival de La Grange de Meslay, il se perfectionne ensuite avec Elisso Virssaladze à Munich. De 2000 à 2002 il a fait partie du programme BBC New Generation Artists.

Il se produit régulièrement en soliste dans les grandes salles et dans les festivals internationaux. Il a joué avec l'Orchestre National de Russie, le Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), le Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre de Philadelphie (Charles Dutoit), les Orchestres philharmoniques de Rotterdam (Valery Gergiev) et de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, le BBC Symphony Orchestra, le BBC Philharmonic...

Il accorde une place essentielle à la musique de chambre, dans le cadre de son duo avec Isabelle Faust ou encore avec Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Roudine, Victor Tretiakov, le Quatuor Borodine, Jean-Guihen Queyras, Truls Mørk ou avec d'autres pianistes comme Andreas Staier, Boris Berezovsky et Alexei Lubimov. Il se produit régulièrement au piano avec Concerto Köln.

Il a à son actif plusieurs disques parus chez harmonia mundi, en solo (Rachmaninov et Scriabine) ou en musique de chambre (Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras et Teunis van der Zwart).

Alexander Melnikov was born in Moscow in 1973 and began his music studies at the age of six, at Moscow's Central Music School, then continued at the city's Tchaikovsky Conservatory from which he graduated in 1997 (class of Lev Naumov). Regularly invited by Sviatoslav Richter, he participated in his festivals in Moscow (December Nights), and his chamber music festival at La Grange de Meslay (Tours, France). He completed his postgraduate studies with Elisso Virssaladze in Munich. From 2000 to 2002 he was a BBC New Generation Artist.

Alexander Melnikov appears regularly in recital at the world's leading concert halls with major orchestras such as the Russian National Orchestra and Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), Leipzig Gewandhaus and Philadelphia Orchestra (Charles Dutoit), Rotterdam Philharmonic (Valery Gergiev), St Petersburg Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic.

Besides his well-established duo with Isabelle Faust his partners include Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Rudin, Victor Tretiakov, the Borodin Quartet, Truls Mørk, Jean-Guihen Queyras, and many others. In piano duo repertoire he appears regularly with Andreas Staier, Boris Berezovsky, and Alexei Lubimov. He also regularly performs on the fortepiano with Concerto Köln.

He has recorded several CDs on harmonia mundi, as a soloist (Scriabin, Rachmaninoff) or as a chamber musician (Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Teunis van der Zwart).

Alexander Melnikov wurde 1973 in Moskau geboren. Dort bekam er mit sechs Jahren seinen ersten Musikunterricht an der Zentralen Musikschule, und studierte später am Tschaikowsky-Konservatorium, wo er 1997 in der Klasse von Lew Naumow diplomiert wurde. Auf Einladung Sviatoslav Richters nahm er regelmäßig an den Moskauer Dezemberrnächten und am Kammermusikfestival von La Grange de Meslay in Frankreich teil, bevor er sich in München bei Elisso Wirssaladze weiterbildete. Von 2000 bis 2002 war er New Generation Artist der BBC.

Er spielt regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der internationalen Szene: Russisches Nationalorchester, Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), Gewandhaus-Orchester Leipzig, Philadelphia Orchestra (Charles Dutoit), Philharmonie-Orchester von Rotterdam (Valery Gergiev) und Sankt Petersburg, Orchester des Concertgebouw, BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic...

Die Kammermusik spielt für ihn eine wichtige Rolle. Neben seiner Sonatenpartnerin Isabelle Faust spielt er auch mit Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Rudin, Victor Tretiakov, dem Borodin Quartet, Jean-Guihen Queyras, Truls Mørk, oder mit anderen Pianisten wie Andreas Staier, Boris Berezovsky und Alexei Lubimow. Gelegentlich spielt er auch Pianoforte und arbeitet regelmäßig mit Concerto Köln.

Er hat mehrere CDs bei harmonia mundi aufgenommen, als Solist (Scriabin, Rachmaninow) oder Kammermusik mit Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Teunis van der Zwart).

Isabelle Faust, Alexander Melnikov

DISCOGRAPHIE

Disponible également en téléchargement

BÉLA BARTÓK

Sonate pour violon et piano n°2

Rhapsodie, Danses populaires roumaines

Isabelle Faust

Florent Boffard, piano

Téléchargement seulement



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concerto pour violon

Sonate "À Kreutzer"

Isabelle Faust, Alexander Melnikov

The Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohávek

CD HMC 901944



JOHANNES BRAHMS

Trio pour cor, violon et piano op.40

Isabelle Faust

Teunis van der Zwart

Alexander Melnikov

CD HMC 901981





ANTONÍN DVOŘÁK

Concerto pour violon et orchestre op.53

Trio op.65

Isabelle Faust, Alexander Melnikov

Jean-Guihen Queyras, violoncelle

The Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek

CD HMC 901833



Concerto pour violoncelle et orchestre op.104

Trio "Dumky" op.90

Isabelle Faust, Alexander Melnikov

Jean-Guihen Queyras, violoncelle

The Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek

CD HMC 901867 – SACD HMC 801867



GABRIEL FAURÉ

Sonates pour violon et piano

Isabelle Faust, Florent Boffard

CD HMA 1951741

LEOŠ JANÁČEK
Sonate pour violon et piano en la mineur

Lutostavski : Partita
Szymanowski : Mythes
Isabelle Faust
Ewa Kupiec, piano
CD HMC 901793



ANDRÉ JOLIVET
Concerto pour violon et orchestre

Chausson : Poème op.25
Isabelle Faust
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, dir. Marko Letonja
CD HMC 901925



BOHUSLAV MARTINŮ
Concerto pour violon et orchestre n°2

Isabelle Faust, Cédric Tiberghien
The Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek
CD HMC 901951





SERGUÉI RACHMANINOV
Études-Tableaux op.39

Alexander Melnikov
CD HMC 901978



FRANZ SCHUBERT
Duos pour piano et violon

Sonate D.574, Rondo D.895, Fantasie D.934
Isabelle Faust
Alexander Melnikov, piano
CD HMC 901870



ALEXANDRE SCRIBINE
Œuvres pour piano

Alexander Melnikov
CD HMN 911914



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2009

Enregistrements : Teldex Studio Berlin

juin 2008 (CD 1), septembre 2008 (CD 2), juillet 2008 (CD 3), mai 2006 (CD 4)

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Philipp Knop, Julian Schwenkner / Montage : Martin Litauer, Julian Schwenkner

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

Photos : Marco Borggreve (portraits et couverture), Benjamin Krieg (enregistrement)

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

harmoniamundi.com

HMC 902025.27