



OLIVIER CHARLIER violon
EMMANUEL STROSSER piano

BEETHOVEN

Sonates pour violon et piano

Sonate pour violon et piano n°5 en *fa* majeur « Le Printemps » opus 24

1 - Allegro	10'03
2 - Adagio molto espressivo	5'51
3 - Scherzo. Allegro molto – Trio	1'18
4 - Rondo. Allegro ma non troppo	6'40

Sonate pour violon et piano n°6 en *la* majeur opus 30

5 - Allegro	7'48
6 - Adagio molto espressivo	7'24
7 - Allegretto con variazioni	8'00

Sonate pour violon et piano n°10 en *sol* majeur opus 96

8 - Allegro moderato	10'46
9 - Adagio espressivo	6'17
10 - Scherzo. Allegro – Trio	2'08
11 - Poco Allegretto	8'52

Enregistrement réalisé à Paris à l'auditorium du conservatoire du 17^{ème} arrondissement du 28 au 30 août 2019 / Prise de son, direction artistique et montage : Hugues Deschaux / Accord du piano : Quentin Codevelle / Photos : Jean-Baptiste Millot / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2019 MIRARE, MIR474
www.mirare.fr

Ludwig van Beethoven - Sonates pour violon et piano n° 5, 6 et 10

« Le génie de Mozart est encore en deuil et pleure la mort de son disciple. En l'inépuisable Haydn, il trouve un refuge mais non une occupation ; par lui il désire encore s'unir à quelqu'un. Grâce à votre effort, vous recevrez des mains de Haydn l'esprit de Mozart. » Ces lignes écrites en 1792 par le comte Waldstein, protecteur de Ludwig van Beethoven, s'avèrent telle une prophétie autoréalisatrice si l'on considère les œuvres de jeunesse du compositeur, et aussi celles de la première maturité. Elles trouvent un écho dans plusieurs sonates pour violon et piano de Beethoven, dans lesquelles le modèle mozartien sert de point de départ à l'idée ou apparaît en filigrane.

Quand Beethoven s'essaie à la composition de ses premières œuvres pour violon et piano – on pense aux variations sur « Se vuol ballare » des *Noces de Figaro* – il se conforme au style du premier classicisme. Des œuvres alors appelées sonates pour piano avec violon *obligato* suivent un schéma traditionnel qui comporte une mélodie avec accompagnement, une voix principale et secondaire reprises à tour de rôle par le piano et le violon, un usage fréquent des mouvements parallèles en tierces, sixtes ou à l'unisson. Dans un premier temps, l'écriture violonistique de Beethoven découle de son idiome pianistique avant d'évoluer sous l'influence de grands violonistes rencontrés à Vienne dont il assimile la technique.

L'œuvre de Beethoven se situe incontestablement à la charnière entre classicisme et romantisme : le compositeur se fait le champion de l'éclatement des formes classiques, cependant sa personnalité contestataire et révolutionnaire n'apparaît qu'en retrait dans son corpus de sonates pour violon et piano. Bien qu'il introduise quatre mouvements au lieu des trois requis, ses premières *Sonates* de l'opus 12 sont écrites dans le style galant, la Quatrième *Sonate* exploite une structure formelle antérieure, la septième est insufflée par le drame mozartien et la neuvième s'inscrit dans le style concertant.

Les sonates regroupées dans cet album ne dérogent donc pas à cette règle et présentent le même trait : façonner une écriture neuve en puisant dans le savoir-faire des maîtres du passé. La *Sonate* n° 5 op. 24 rend hommage à Mozart, les *Sonates* n° 6 op. 30 et n° 10 op. 96, malgré les dix années qui les séparent, présentent une parenté par l'état d'esprit qui les habite et cette même exploitation des formes anciennes. En juxtaposant la plus célèbre des sonates pour violon et piano avec celles que la notoriété d'autres sonates a éclipsé, justice est rendue à des œuvres qui regorgent d'inventivité et déploient une haute qualité artistique.

Dénommée « *Frühlingssonate* » ou sonate du printemps, la ***Sonate* n° 5 op. 24 en fa majeur** laisse s'exprimer l'esprit de Mozart, en particulier l'univers sonore de la *Sonate* K 378 qui est présent tout au long de cette œuvre écrite en 1801. Cela n'a rien d'étonnant si l'on tient compte du fait que le matériel sur lequel elle repose est fourni par des esquisses datées des années 1794 et 1795. Son surnom – qui n'est donné qu'après la mort du compositeur – résume un contenu orné de traits expressifs, de gammes et d'appogiatures évoquant le chant des oiseaux au moment de l'éveil printanier. Construit sur le principe classique de la formule bithématique, le premier mouvement rompt cependant avec la tradition, puisqu'il commence par confier le thème principal au violon et relègue le piano au rôle d'accompagnateur. L'énergie rythmique qui se dégage, notamment dans le second thème, relève d'une dynamique beethovénienne typique ponctuée de *sforzandos*. Les instruments se répondent par mouvements contraires jusqu'à l'introduction d'une *coda*, qui fait aussi figure de nouveauté. Écrit en *si* bémol majeur, l'*Adagio molto espressivo* nous propulse dans la tonalité de la *Sonate* K 378 de Mozart. Sa mélodie tendre, monothématique, est reprise tour à tour par le piano et le violon, soutenue par des basses d'Alberti qui donnent au mouvement sa pulsation rythmique, surtout lorsque le thème apparaît de manière fragmentée. Dans le bref *Scherzo* qui suit, le thème est énoncé à l'unisson, mais avec un décalage entre le piano et le violon, produisant un effet de syncope. Le trio amène un épisode de danse euphorique traduit par un mouvement ascendant noté *crescendo* aux deux instruments. On attribue généralement le premier thème du *Rondo* à l'air de Vitellia de *La Clémence de Titus* de Mozart, « Non più di fiori ». Hommage délibéré ou reformulation, l'audace beethovénienne

n'est pas amoindrie puisque qu'elle nous emmène dans des tonalités éloignées peu courantes à l'époque (*la* bémol majeur, *mi* bémol mineur-majeur). Une écriture très fluide de même que des altérations rythmiques accompagnent les variations que subit le thème principal. Contrairement aux pages dramatiques de Beethoven, le caractère spontané de ce mouvement respire le bonheur et l'insouciance du moment présent.

Composée en 1802, soit un an après la Sonate du printemps, la **Sonate n° 6 op. 30 en *la* majeur** amorce un retour à la forme en trois mouvements. Bien que cette année soit celle du testament d'Heiligenstadt, période particulièrement chargée émotionnellement, le compositeur n'ayant d'autre choix que d'affronter la réalité d'une surdité irréversible, cette sonate paisible renoue avec certains procédés du style galant. Dans le premier mouvement, une écriture très noble s'appuie sur une ornementation qui rappelle les *Ouvertures à la française* de J.S. Bach, ainsi que le montre le premier thème. Le second thème est quant à lui marqué par un motif énergique en double croches soutenu par des accords à la main gauche qui rend hommage au pays de son dédicataire, le tsar Alexandre 1^{er} de Russie, tout en prenant des accents mozartiens en guise de conclusion. L'*Adagio* est bâti sur un thème principal en forme de Lied qui évolue toujours dans un cadre antique. C'est une mélodie tendre dont Beethoven a le secret, traitée de manière moderne puisqu'il la confère principalement au violon, le piano fournissant un rythme pointé soutenu par une basse semblable à un contrechant. L'écriture rythmique est d'ailleurs très précise et les contrastes de dynamiques sont fréquents. Lorsque le thème secondaire arrive, une vocalité très italienne en référence aux ornements des chanteurs d'opéra en devient le point saillant. Le dernier mouvement, un *Allegretto con Variazioni*, est révélateur du génie de Beethoven qui a fait des variations sa spécialité. Le thème est distribué au violon puis au piano dans sa première énonciation, il est ensuite varié selon des procédés classiques (variation en triolets, en mode mineur, transformation du rythme) avec néanmoins un *fugato* qui attire l'attention et un déploiement inhabituel de la technique violonistique. Enjoué et allègre, ce mouvement comporte une *coda* qui ne fait qu'augmenter l'attente du retour du thème.

Ultime œuvre du genre et délaissée, la **Sonate n° 10 op. 96 en sol majeur** recèle des trésors cachés et pour cette raison mérite d'être défendue. Composée en 1812 mais publiée quatre ans plus tard, elle est contemporaine des *Septième* et *Huitième Symphonies*. Elle voit le jour dans le contexte de la Lettre à l'immortelle bien-aimée qui témoigne d'un nouvel élan dans la vie du compositeur. Cela explique sans doute pourquoi son message musical est plus proche de la *Sixième Symphonie* dite « Pastorale ». Hymne à la nature, c'est une œuvre dans laquelle le Beethoven révolutionnaire, romantique, s'efface pour laisser s'exprimer une musique à programme. L'écriture regorge de techniques anciennes et dévoile une autre facette de sa personnalité. Entré dans sa période de maturité, Beethoven offre une autre œuvre « pastorale » dans un style nouveau, faisant apparaître sa modernité au travers de procédés baroques. Dédiée à son élève l'archiduc Rodolphe, la partie de violon s'adresse en fait au violoniste français Pierre Rode alors établi à Vienne qui l'interprète en privé le 29 décembre 1812, le dédicataire tenant la partie de piano.

L'*Allegro moderato* débute par une évocation du cadre campagnard, dont le trille initial traduit un chant d'oiseaux dialoguant entre le violon et le piano. Le second thème, doté d'un rythme iambique, est empreint d'enthousiasme primesautier. Tel un Lied teinté de rêverie, l'*Adagio espressivo* s'articule en quatre parties dans un style dépouillé qui incite l'auditeur à s'y attarder, mais finit par être interrompu par une danse paysanne, un *Scherzo* dont le rythme caractéristique se manifeste par des *sforzandos* placés sur les troisièmes temps. Le trio, une mélodie très rustique, est aussi marqué par des appuis décalés. Enfin, la même veine populaire se retrouve dans le dernier mouvement – *Poco Allegretto* –, où un thème très simple, basé sur la répétition d'une même formule est assorti de variations dans lesquelles Beethoven s'exprime librement. La première variation étire rythmiquement le thème que se partagent les deux instruments, tandis que la deuxième repose sur les triolets et la troisième sur l'effet de syncopes. La quatrième variation contraste par ses accords énergiques auxquels répondent des gammes descendantes en tierces et en sixtes. Curieusement, les formules pianistiques de l'*Adagio espressivo* dans la cinquième variation rappellent le jeune

Beethoven de la fin du XVIII^e siècle, à la différence que la répartition des voix entre le violon et le piano atteint un équilibre inégalé. Comme dans la *Sonate* n° 6 op. 30, le thème est ensuite repris pour apparaître dans une *coda* où il est exprimé dans un *allegro* enjoué, avant qu'un épisode fugué sur 28 mesures nous conduise à une nouvelle énonciation du thème dans un tempo plus lent, procédé par lequel la conclusion thématique sur un motif de croches ascendantes produit l'effet escompté.

Maud Caillat

Olivier Charlier violon

Olivier Charlier s'est imposé comme un des principaux violonistes français de sa génération : 1^{er} Prix du CNSM de Paris à 14 ans, lauréat dans la foulée de concours internationaux prestigieux (Munich, Montréal, Sibelius à Helsinki, Jacques Thibaud à Paris, Indianapolis, Young Concert Artists International Auditions New York...), il fut pris spontanément sous l'aile de Nadia Boulanger, Yehudi Menuhin et Henryk Szeryng.

Il est alors invité par plus d'une cinquantaine d'orchestres français (Orchestre National de France, Orchestre de Paris, Philharmonique de Radio-France, Orchestre de l'Opéra...), ainsi que par de grandes formations internationales (London Philharmonic, BBC Philharmonic, Hallé Orchestra, CBSO Birmingham, Symphonique de Berlin, la NDR Radiophilharmonie de Hambourg et la Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, Orchestre de chambre du Wurtemberg, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Tonhalle-Orchester Zürich, Nederlands Philharmonisch Orkest, Monte-Carlo, Prague, Zagreb, New-York, Pittsburgh, Montréal, Québec, Mexico, Tokyo, Beijing, Sydney...)

Son parcours discographique comprend un large répertoire de concertos : Dutilleux (*L'arbre des songes*), Lalo, Saint-Saëns, Mendelssohn, Mozart, Vivaldi; mais aussi Edward Gregson, Gerard Schurmann, Marius Constant ou Cyril Scott. En sonate, il a gravé de nombreuses œuvres françaises avec le pianiste Jean Hubeau (Franck, Debussy, Saint-Saëns, Pierné, Vierne), et avec Brigitte Engerer : Beethoven, ainsi que les intégrales Schumann et Grieg. Son trio Owon (avec Emmanuel Strosser et Sung-Won Yang) va fêter ses dix ans, et possède aussi un bel éventail discographique: Schubert, Dvořák, Beethoven (l'intégrale), Messiaen (*Quatuor pour la fin du temps*); et à paraître: Tchaikowsky, Chostakovitch et Weinberg.

Olivier Charlier enseigne le violon au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il a succédé à son professeur Pierre Doukan en 1992.

Il est régulièrement invité au jury des concours internationaux (Menuhin, Jacques Thibaud Paris, Indianapolis, Sendai, Internationaler Musikwettbewerb der ARD München, Sibelius Helsinki, Sarasate, Internationaler Joseph Joachim Violinwettbewerb/Hanovre...)

Emmanuel Strosser piano

Pianiste incontournable de sa génération, Emmanuel Strosser est l'invité de prestigieux festivals et de scènes musicales internationales tant en récital qu'en soliste invité par d'importantes phalanges orchestrales. La musique de chambre tient également une place de choix dans sa carrière, Il retrouve régulièrement sur scène des artistes tels que Vladimir Mendelssohn, Raphaël Oleg, Jean-Marc Phillips-Varjabédian, Régis Pasquier, Xavier Phillips, Peter Wieselwey, François Leleux, Romain Guyot, le Quatuor Modigliani, le Trio Owon dont il est membre aux côtés d'Olivier Charlier et Sung-Won Yang et la pianiste Claire Désert avec qui il forme un duo de pianos depuis plusieurs années. Originaire de Strasbourg, Emmanuel Strosser se forme auprès d'Hélène Boschi avant d'entrer au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où il suit l'enseignement de Jean-Claude Penner (piano) et Christian Ivaldi (musique de chambre). Après des premiers prix à l'unanimité, il se perfectionne auprès de Leon Fleisher et Dimitri Bashkirov. Lauréat du Concours International de musique de chambre de Florence, il est finaliste en 1991 du concours Clara Haskil.

Emmanuel Strosser a participé à de nombreux enregistrements, tous salués par la presse. Ses récents albums solo sont consacrés à Schubert et à Chabrier. Ses derniers disques avec Claire Désert comptent *L'enfance* (2013) a été récompensé par « 5 Diapasons » et a été distingué par le *Gramophone Magazine* et un disque dédié à Schubert (2015) incluant la *Fantaisie en fa mineur*; quatre disques gravés pour le label Mirare. Par ailleurs, Emmanuel Strosser est professeur de piano au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

Ludwig van Beethoven - Sonatas pour violin and piano n° 5, 6 et 10

“Mozart’s genius is still in mourning, lamenting the death of its pupil. In the inexhaustible Haydn it found refuge, but no employment; through him it seeks to be united with another being. By unrelenting effort may you receive Mozart’s spirit from Haydn’s hands.”

These lines, written in 1792 by Count Waldstein, Ludwig van Beethoven’s protector, feature as a self-fulfilling prophecy if we consider the composer’s early works, and also those of the first maturity. They are echoed in several Beethoven’s sonatas for violin and piano, in which the model bequeathed by Mozart serves as the starting point for the musical idea or makes a filigreed appearance.

When Beethoven started composing his first works for violin and piano – one thinks of the variations on «Se vuol ballare» from *The Marriage of Figaro* – he conformed to the conventions of the early classical style. Works then referred to as piano sonatas with violin *obligato* followed a traditional pattern, which included a melody with accompaniment, main and secondary voices repeated alternately by the piano and the violin, frequent use of parallel movements in thirds, sixths or unison. Initially, Beethoven’s violinistic writing was based on his pianistic idiom before an evolution occurred after he assimilated the technical skills of the great violinists he met in Vienna.

Beethoven’s works undoubtedly stand at the crossroads between classicism and romanticism: the composer championed the bursting of classical forms but his anti-establishment and revolutionary personality appears in the background in his corpus of violin sonatas. Although he introduced four movements instead of the traditional three, his first *Sonatas* op. 12 are written in gallant style, the *Fourth Sonata* exploits an earlier formal structure, the *Seventh Sonata* is inspired by Mozart’s dramatic truth and the *Ninth Sonata* follows the concertante style.

The sonatas featuring in this album do not derogate from this principle. They present the same characteristics: to shape a new writing by relying on devices provided by the masters of the past. The *Sonata* n° 5 op. 24 pays tribute to Mozart. Despite the fact that ten years separate them, the *Sonatas* n° 6 op. 30 and n° 10 op. 96 share a common state of mind as well as the same exploitation of ancient forms. By coupling the most famous sonata for violin and piano with the ones overshadowed by the notoriety of other sonatas, justice is done to works that are full of inventiveness and display high artistic qualities.

Dubbed «Frühlingssonate» or “Spring Sonata”, the *Sonata* n° 5 op. 24 in *f* major expresses Mozart’s spirit, in particular the sound universe of the *Sonata* K 378, which is present throughout this work written in 1801. This fact is not surprising considering that the material on which it is based was provided by sketches dating from the years 1794 and 1795. Its nickname – which was given only after the composer’s death – summarizes a musical content adorned with expressive runs, scales and appoggiaturas evoking the singing of birds at the time of spring awakening. Although relying on the classical principle of bi-thematic formulas, the first movement breaks with tradition since it begins by entrusting the main theme to the violin and relegating the piano to the role of accompanist. The rhythmic energy that emerges, especially in the second theme, is based on typically Beethovenian dynamic markings characterized by *sforzandos*. The instruments respond to each other in opposite motions until the coda appears, which is a new element in the sonata form. Written in *b* flat major, the *Adagio molto espressivo* propels us into the key of Mozart’s *Sonata* K 378. Its tender, monothematic melody is repeated by the piano and violin, supported by Alberti bass patterns that give this movement its rhythmic pulse, especially when the theme appears in a fragmented way. In the brief *Scherzo* that follows, the theme is stated in unison, but a gap between the piano and the violin produces a syncope effect. The trio generates a euphoric dancing episode expressed by ascending scales notated *crescendo* to both instruments. The first theme of the *Rondo* is traditionally said to be an emulation of Vitellia’s aria from Mozart’s *La Clemenza di Tito* – «Non più di fiori». A deliberate homage or a mere reformulation,

Beethoven's audacity is not altered since he takes us into distant keys that were not commonly used at that time (*a* flat major, *e* flat minor and major). A fluid writing as well as rhythmic alterations, accompany the variations that the main theme undergoes. Unlike Beethoven's dramatic passages, the spontaneity of this movement reflects the happiness and carelessness of the present moment.

Composed in 1802, one year after the "Spring Sonata", the *Sonata* n° 6 op. 30 in *a* major marks a return to the three-movement sonata form. Although this year witnessed the Heiligenstadt Testament and was an emotionally charged period, the composer having no choice but to face the reality of his own irreversible deafness, this peaceful sonata returns to the gallant style if we consider relevant details. In the first movement, a noble writing based on an ornamentation reminiscent of J. S. Bach's French Overtures appears in the first theme. The second theme is marked by an energetic semiquaver motive sustained by chords in the left hand that pays tribute to the country of its dedicatee, Tsar Alexander I of Russia, while the ending has a mozartian accent. The *Adagio* is built on a main theme. It is penned in the form of a Lied that evolves in an antique writing. It is a tender melody that only Beethoven could create. This melody is treated in a modern way since it is mainly conferred to the violin while the piano provides a dotted rhythm accompaniment supported by a countermelody-like bass. The rhythmic writing is accurate and dynamic contrasts frequently occur. When the secondary theme arrives, a typically Italian vocality in reference to the ornaments performed by opera singers becomes the highlight. The last movement – *Allegretto con Variazioni* – reveals Beethoven's genius for inventing variations. During its first enunciation, the theme is distributed respectively between the violin and the piano. It is then varied following typical classical features (triplets, minor mode variations, rhythmic transformations). Nevertheless, a *fugato* episode as well as an unusual array of violin technique draw attention. Light-hearted and cheerful, this movement includes a coda that only increases the expectation of the theme's return.

The last work of this genre, the neglected *Sonata* n° 10 op. 96 in *g* major contains hidden treasures and for this reason deserves to be defended. Composed in 1812 and published only four years later, this sonata was written during the same period as the *Seventh* and *Eighth Symphonies*. It saw the light of the day in the context of the letter to the Immortal Beloved, which brought a new impetus to the composer's life. This probably explains why its musical message is closer to the *Sixth Symphony*, known as «Pastoral». An ode to nature, it is a work in which the revolutionary and romantic Beethoven withdraws himself to let the musical programme express itself. His compositional writing abounds with ancient devices and reveals another aspect of his personality. Having reached his mature period, Beethoven offers another «pastoral» work in a new style, his modernity appearing through a baroque musical language. Dedicated to his pupil, the Archduke Rudolf, the violin part was actually intended to the French violinist Pierre Rode who had settled in Vienna. He gave the work its première during a private concert held on 29 December 1812 with the dedicatee performing the piano part.

The *Allegro moderato* begins with the evocation of the rural setting, the initial trill expressing a birdsong that interacts between the violin and the piano parts. Conferred with an iambic rhythm, the second theme bears the stamp of spontaneity and enthusiasm. Like a song tinged with reverie, the *Adagio espressivo* is written in four parts. Its simple style incites the listeners to linger in this atmosphere, but it is eventually interrupted by a peasant dance, a *Scherzo* whose characteristic rhythm is expressed by *sforzando* markings placed on the third beat. The trio, which is a rustic melody, is also marked by a displacing of the accents. Finally, the same popular vein is found in the last movement - *Poco Allegretto* -, where an extremely simple theme, based on the repetition of a same pattern, is followed by a set of variations in which Beethoven freely expresses himself. The first variation rhythmically stretches the theme, which is shared by the two instruments, while the second variation is based on triplets and the third one on syncope effects. The fourth variation contrasts with energetic chords involved in a dialogue with scales in thirds and sixths. Curiously, the pianistic formulas of the *Adagio espressivo* of the fifth variation reminds of the young Beethoven of the late

18th century, with the difference that the distribution of voices between the violin and the piano reaches an unequalled level of balance. As in the *Sonata n° 6 op. 30*, the theme is then repeated and appears in a coda. It is expressed in a playful allegro, before a fugal episode over 28 bars leads us to a new enunciation of the theme in a slower tempo, a device by which the thematic conclusion, led on an ascending quaver motive, produces the expected effect.

Maud Caillat

Olivier Charlier violin

Olivier Charlier has firmly established himself as one of the leading French violinists of his generation: after graduating with a First Prize degree from the Paris Conservatoire (CNSM) at 14, he became a winner of prestigious international competitions such as Munich, Montreal, Sibelius in Helsinki, Jacques Thibaud in Paris, Indianapolis, Young Concert Artists in New York. He readily became the protégé of Nadia Boulanger, Yehudi Menuhin and Henryk Szeryng.

He was invited by more than fifty French orchestras (Orchestre National de France, Orchestre de Paris, Philharmonique de Radio-France, Orchestre de l'Opéra...), as well as illustrious international symphonic ensembles (London Philharmonic, BBC Philharmonic, Hallé Orchestra, CBSO Birmingham, Berlin Symphonic Orchestra, NDR Radiophilharmonie, Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, Württemberg Chamber Orchestra, Bayerische Rundfunk, Tonhalle Orchestra Zürich, Nederlands Philharmonisch, The Hague Residency-Orchestra, Monte-Carlo, Prague, Zagreb, New York, Pittsburgh, Montreal, Quebec city, Mexico, Tokyo, Beijing, Sydney...)

His recording activities include a large concerto repertoire: Dutilleux (*The Tree of Dreams*), Lalo, Saint-Saens, Mendelssohn, Mozart, Vivaldi; and also Edward Gregson, Gerard Schurmann, Marius Constant and Cyril Scott. He has recorded many French chamber sonatas with the pianist Jean Hubeau (Franck, Debussy, Saint-Saens, Pierné, Vierne) and with Brigitte Engerer. He also made recordings of Beethoven's works as well as the complete works by Schumann and Grieg. The Owon trio he formed with Emmanuel Strosser and Sun-Won

Yang will be celebrating 10 years of existence, with a wide range of CD releases to its credit: Schubert, Dvorak, Beethoven (complete works), Messiaen (Quartet for the End of Time); and an upcoming CD featuring works by Tchaikovsky, Shostakovich and Weinberg.

Olivier Charlier has been a violin teacher at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris since 1992, succeeding his former teacher Pierre Doukan.

He is regularly invited as a jury member of international competitions such as Menuhin, Jacques Thibaud in Paris, Indianapolis, Sendai, Munich, Sibelius in Helsinki, Sarasate and Hanover.

Emmanuel Strosser pianist

A major pianist of his generation, Emmanuel Strosser is regularly invited to perform in prestigious festivals and international music venues as a recitalist and guest soloist to leading orchestras. Chamber music holds a privileged place in his career. On stage he regularly joins artists such as Vladimir Mendelssohn, Raphael Oleg, Jean-Marc Phillips-Varjabédian, Régis Pasquier, Xavier Phillips, Peter Wieselwey, François Leleux, Romain Guyot, the Modigliani Quartet and the Owon Trio he founded along with Olivier Charlier and Sung-Won Yang. He has also formed a piano duet with the pianist Claire Désert for several years now. A native of Strasbourg, Emmanuel Strosser was trained by Hélène Boschi before entering the Paris Conservatoire (CNSM) where he received tuition from Jean-Claude Pennetier (piano) and Christian Ivaldi (chamber music). After having unanimously been awarded first prize degrees, he improved his skills with Leon Fleisher and Dmitri Bashkirov. He became a prize winner of the Florence international chamber music competition and a finalist of the Clara Haskil competition in 1991.

Emmanuel Strosser has participated in numerous recordings, which were all acclaimed by the press. His recent solo piano albums are dedicated to Schubert and Chabrier. His latest releases with Claire Désert include: *L'enfance (Childhood)* (2013), which was awarded "5 Diapasons" and hailed by *Gramophone Magazine*, a Schubert CD (2015) featuring the *Fantasy in f minor*, as well as four CDs released by the CD label Mirare. In addition, Emmanuel Strosser is a piano teacher at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP).

Ludwig van Beethoven, Sonaten für Violine und Klavier¹ Nr. 5, 6 und 10

„Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bey dem unerschöpflichem [sic!] Hayden fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden [sic!] vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.“ Diese Zeilen, die 1792 von Graf Waldstein, Ludwig van Beethovens Mentor, geschrieben wurden, erweisen sich als eine „selbst erfüllende Prophezeiung“, wenn man die frühen Werke des Komponisten und auch die der ersten Reifezeit betrachtet. Sie finden ihr Echo in mehreren Beethoven-Sonaten für Violine und Klavier, in denen das mozartische Vorbild als Ausgangspunkt für die kompositorischen Ideen dient oder zumindest durchscheint.

Als Beethoven mit der Komposition seiner ersten Werke für Klavier und Violine begann – so etwa der Variationen über „Se vuol ballare“ aus der *Hochzeit des Figaro* –, richtete er sich nach dem Stil des Frühklassizismus. Die Werke, die damals als Sonaten für Klavier mit obligater Violine bezeichnet wurden, folgen einem herkömmlichen Schema, das eine Melodie mit Begleitung, eine Haupt- und Nebenstimme, die abwechselnd von Klavier und Geige wiederholt werden, sowie eine häufige Verwendung von Parallelbewegungen mit Terzen und Sexten oder unisono vorsieht. Zunächst basierten Beethovens Kompositionen für Violine auf seinem pianistischen Tonsatz, bevor sie sich unter dem Einfluss großer Geiger weiterentwickelten, die er in Wien kennenlernte und deren Technik er übernahm.

Beethovens Werk bewegt sich zweifellos an der Schnittstelle zwischen Klassizismus und Romantik: Der Komponist setzte sich für die Auflösung klassischer Formen ein, aber seine rebellische und „revolutionäre“ Persönlichkeit erscheint nur im Hintergrund in dem Korpus seiner Sonaten für Violine und Klavier. Obwohl er statt der vorgeschriebenen dreisätzigen

1 - Beethoven selbst gab ihnen die Bezeichnung „Sonaten für Pianoforte und Violine“. Anm. d. Ü.

die viersätzliche Form einführte, sind seine ersten Sonaten op. 12 im galanten Stil verfasst, die Sonate Nr. 4 nutzt eine frühere formale Struktur, die Nr. 7 ist von Mozarts dramatischer Spannung inspiriert und die Nr. 9 ist im konzertanten Stil gehalten.

Die in diesem Album vertretenen Sonaten weichen nicht von dieser Regel ab und weisen dasselbe Merkmal auf, nämlich die Gestaltung eines neuen Tonsatzes, wobei sie sich auf das Können der Meister der Vergangenheit stützen. Die Sonate Nr. 5 op. 24 ist eine Hommage an Mozart, die Sonaten Nr. 6 op. 30 sowie Nr. 10 op. 96 sind trotz des Unterschiedes von zehn Jahren, die zwischen ihrer jeweiligen Komposition liegen, durch den ihnen innewohnenden Geist und die gleiche Verwendung alter Formen miteinander verbunden. Durch die Kombination der berühmtesten Sonate für „Pianoforte und Violine“ mit denjenigen, die von dem Bekanntheitsgrad anderer Sonaten überschattet wurden, lässt man Werken voller Ideenreichtum und von hoher künstlerischer Qualität Gerechtigkeit widerfahren.

Die **Violinsonate Nr. 5 op. 24 in F-Dur** mit dem Beinamen „Frühlingssonate“ verströmt den Geist Mozarts, und hier insbesondere das Klanguniversum der Sonate KV 378, das in dieser 1801 entstandenen Sonate präsent ist. Dies ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass das Material, auf dem sie beruht, von Skizzen aus den Jahren 1794 und 1795 stammt. Der erst nach dem Tod des Komponisten vergebene Beiname umreißt den musikalischen Gehalt, mit ausdrucksstarken Merkmalen, Skalen und an den Vogelgesang zum Zeitpunkt des Frühlingserwachens erinnernden Appogiaturen. Der Kopfsatz, der auf dem klassischen Prinzip der doppelthematischen Struktur aufbaut, bricht jedoch mit der Tradition, da er zu Beginn das Hauptthema der Geige überlässt und das Klavier auf die Rolle des Begleiters verweist. Die rhythmische Energie, die sich vor allem im zweiten Thema Bahn bricht, basiert auf einer typisch Beethoven'schen, von Sforzandi durchsetzten Dynamik. Die Instrumente reagieren in gegenläufigen Bewegungen bis zur Einführung einer Coda, welche ebenfalls eine Neuerung darstellt. Das Adagio molto espressivo in B-Dur katapultiert einen in die Tonart von Mozarts B-Dur-Sonate für Violine und Klavier KV 378. Seine zarte,

monothematische Melodie wird von Klavier und Geige abwechselnd wiederholt, unterstützt von Alberti-Bässen, die dem Satz seinen rhythmischen Puls verleihen, insbesondere, wenn das Thema in Motive zerlegt erscheint. In dem anschließenden kurzen Scherzo wird das Thema unisono, aber mit einer in einem Synkopeneffekt resultierenden Versetzung zwischen Klavier und Geige vorgestellt. Das Trio führt zu einer euphorischen Tanzepisode, welche sich in einer Aufwärtsbewegung mit der Vortragsbezeichnung *crescendo* für beide Instrumente äußert. Das erste Thema des Rondos wird im Allgemeinen der Arie der Vitellia, „Non più di fiori vaghe catene“, aus Mozarts Oper *La clemenza di Tito* zugeschrieben. Gleich, ob nun bewusste Hommage oder Neufassung, so schmälert dies doch Beethovens kompositorische Verwegenheit keineswegs, da sie zu entfernten, damals wenig verbreiteten Tonarten führt (As-Dur, es-Moll/Es-Dur). Ein höchst flüssiger Tonsatz sowie rhythmische Veränderungen begleiten die Variationen des Hauptthemas. Im Gegensatz zu Beethovens dramatischen Kompositionen strahlt die Spontaneität dieses Satzes das Glück und die Sorglosigkeit des gegenwärtigen Moments aus.

Die 1802, ein Jahr nach der „Frühlingssonate“ entstandene **Violinsonate Nr. 6 op. 30 in A-Dur** belegt eine Rückkehr zur dreisätzigen Form. Obwohl dies das Jahr des Heiligenstädter Testaments war, also eine emotional besonders aufgewühlt-belastete Zeit, in welcher dem Komponisten keine andere Wahl blieb, als sich der Realität des unwiederbringlichen Verlustes seines Hörvermögens zu stellen, knüpft diese friedvolle Sonate an bestimmte Charakteristiken des galanten Stils an. Im ersten Satz basiert der erhaben anmutende Tonsatz auf einer Ornamentik, die an J. S. Bachs „Overturen nach Französischer Art“ erinnern, wie das erste Thema zeigt. Das Seitenthema ist geprägt von einem energischen, von Akkorden in der linken Hand getragenen Sechzehntelmotiv, das der Heimat des Widmungsempfängers, des russischen Zaren Alexander I., Tribut zollt, jedoch auch mozartische Akzente aufweist. Das Adagio basiert auf einem Hauptthema in Liedform, das sich in einem „alten“ musikalischen Rahmen fortsetzt. Es ist eine zarte Melodie, wie nur Beethoven sie zu schreiben verstand, diese wird allerdings „modern“ behandelt, da er sie hauptsächlich der Geige überträgt,

wobei das Klavier punktierte Rhythmen beisteuert, die von einem kontrapunktischen Bass getragen werden. Der Rhythmus an sich ist sehr präzise und dynamische Kontraste sind häufig anzutreffen. Beim Einsetzen des Seitenthemas tritt eine höchst italienisch anmutende, an die Verzierungen von Opernsängern erinnernde Sanglichkeit in den Vordergrund. Der letzte Satz, ein Allegretto con variazioni, belegt erneut Beethovens Genie, dessen „Spezialität“ Variationen waren. Das Thema verteilt sich zunächst auf die Geige und dann auf das Klavier, und wird dann nach klassischen Verfahren (Variationen mit Triolen, in Moll oder mit Rhythmus-Veränderungen), aber auch mit einem auffälligen Fugato und einem ungewöhnlichen Einsatz der Geigentechnik variiert. Dieser heitere und fröhliche Satz beinhaltet eine Coda, welche die Rückkehr des Themas noch nach hinten verschiebt.

Das letzte, oft vernachlässigte Werk seiner Art, die **Violinsonate Nr. 10 op. 96 in G-Dur**, enthält verborgene Schätze und verdient daher, dass man für es eintritt. Diese Sonate entstand 1812, zeitgleich mit den Symphonien Nr. 7 und 8, ihre Veröffentlichung erfolgte aber erst vier Jahre später. Ihre Komposition steht im Zusammenhang mit dem „Brief an die unsterbliche Geliebte“, was von einem neuen Elan im Leben des Komponisten zeugt. Dies könnte auch als Erklärung dafür gelten, weshalb ihre musikalische Botschaft der Symphonie Nr. 6, der sog. „Pastorale“, näher steht. In diesem Werk, einer Hymne an die Natur, tritt der revolutionäre und romantische Beethoven zugunsten von Programmmusik in den Hintergrund. Der Tonsatz bedient sich etlicher „alter“ Techniken und offenbart eine weitere Facette von Beethovens künstlerischer Persönlichkeit. Der reife Beethoven offeriert ein weiteres „pastorales“ Werk in einem neuen Stil, wobei die Modernität durch barocke Kompositionstechniken hindurch aufscheint. Die Violinstimme schrieb Beethoven für den französischen Geiger Pierre Rode, der damals in Wien ansässig war und das Stück am 29. Dezember 1812 bei einer privaten Aufführung erstmals interpretierte, während Erzherzog Rudolph, Beethovens Schüler und Widmungsträger der Sonate, den Klavierpart übernahm.

Das Allegro moderato beginnt mit einer Schilderung des Landlebens, bei dem der Eingangstriller für den „Vogelgesang“ steht, mit welchem Geige und Klavier Zwiesprache halten. Das Seitenthema mit seinem jambischen Rhythmus ist von munterem Enthusiasmus durchdrungen. Wie ein träumerisches Lied ist das Adagio espressivo vierteilig in einem schlichten Stil angelegt, der den Zuhörer zum Verweilen anregt, aber schließlich durch einen Bauerntanz unterbrochen wird, ein Scherzo, dessen charakteristischer Rhythmus sich durch Sforzandi auf die dritte Taktzeit ergibt. Das Trio, eine recht rustikale Melodie, ist ebenfalls von verschobenen Akzenten geprägt. Schließlich findet sich ähnlich Volksmusikalisches im letzten Satz, dem poco Allegretto, in welchem ein sehr schlichtes, auf der Wiederholung der gleichen Formel basierendes Thema von Variationen begleitet wird, in denen sich Beethoven frei äußern kann. Die erste Variation dehnt das gemeinsame Thema, welches abwechselnd von beiden Instrumenten übernommen wird, rhythmisch aus, während die zweite Variation auf den Triolen und die dritte auf der Wirkung von Synkopen basiert. Die vierte Variation steht im Kontrast dazu mit ihren energischen Akkorden, auf die absteigende Skalen in Terzen und Sexten antworten. Merkwürdigerweise erinnert der pianistische Tonsatz des Adagio espressivo in der fünften Variation an den jungen Beethoven des späten 18. Jahrhunderts, mit dem Unterschied, dass hier bei der Stimmenaufteilung auf Violine und Klavier eine unvergleichliche Ausgewogenheit erreicht wird. Wie in der Sonate Nr. 6 op. 30 wird das Thema dann wieder aufgegriffen und erscheint in einer Coda, wo es sich in einem spielerischen Allegro äußert, bevor eine fugierte, achtundzwanzigtaktige Episode zu einer Neuformulierung des Themas in langsamerem Tempo führt, einem Verfahren, bei dem der thematische Abschluss mit einem Motiv in ansteigenden Achtelnoten die erhoffte Wirkung erzielt.

Maud Caillat

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Olivier Charlier Violine

Olivier Charlier hat sich als einer der führenden französischen Geiger seiner Generation etabliert: Im Alter von 14 Jahren wurde Charlier mit dem 1. Preis des Pariser CNSM ausgezeichnet, zudem ist er Gewinner renommierter internationaler Wettbewerbe (München, Montréal, Sibelius/Helsinki, Jacques Thibaud/Paris, Indianapolis, Young Concert Artists International Auditions/New York u. a.), und Nadia Boulanger, Yehudi Menuhin und Henryk Szeryng nahmen ihn spontan unter ihre Fittiche.

In der Folge gastierte er mit mehr als fünfzig französischen Orchestern (Orchestre National de France, Orchestre de Paris, Philharmonique de Radio-France, Orchestre de l'Opéra. u. a.) sowie mit großen internationalen Ensembles (so etwa dem London Philharmonic, dem BBC Philharmonic, dem Hallé Orchestra, CBSO Birmingham, den Berliner Symphonikern, der NDR Radiophilharmonie, der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, dem Württembergischen Kammerorchester, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Nederlands Philharmonisch Orkest; Residenzen führten Charlier nach Den Haag, Monte-Carlo, Prag, Zagreb, New York, Pittsburgh, Montréal, Québec, Mexico City, Tokio, Beijing, Sydney u. a.).

Charliers Diskographie umfasst ein breites Violinkonzertrepertoire: Dutilleux (*L'Arbre des songes*), Lalo, Saint-Saëns, Mendelssohn, Mozart, Vivaldi; aber auch Edward Gregson, Gerard Schurmann, Marius Constant oder Cyril Scott. Unter seinen bisher erschienen Alben befinden sich die Einspielung zahlreicher Violinsonaten aus dem französischen Repertoire mit dem Pianisten Jean Hubeau (Franck, Debussy, Saint-Saëns, Pierné, Vierne) sowie die Aufnahmen der Beethoven-Violinsonaten, außerdem aller Violinsonaten von Schumann und Grieg gemeinsam mit Brigitte Engerer. Sein Owon-Trio (mit Emmanuel Strosser und Sung-Won Yang) feiert sein zehnjähriges Bestehen; es verzeichnet zudem eine umfangreiche Diskographie mit Werken von Schubert, Dvořák, Beethoven (Gesamtaufnahme), Messiaen (*Quatuor pour la fin du temps/Quartett für das Ende der Zeit*). Demnächst erscheinen Einspielungen mit Werken von Tschairowsky, Schostakowitsch und Weinberg.

Olivier Charlier unterrichtet Violine am Pariser Conservatoire national supérieur de musique, wo er 1992 die Nachfolge seines Lehrers Pierre Doukan antrat.

Er tritt zudem regelmäßig als Jurymitglied bei internationalen Wettbewerben in Erscheinung (Menuhin, Jacques Thibaud/Paris, Indianapolis, Sendai, Internationaler Musikwettbewerb der ARD München, Sibelius/Helsinki, Sarasate, Internationaler Joseph Joachim Violinwettbewerb Hannover u. a.).

Emmanuel Strosser Klavier

Emmanuel Strosser hat sich als führender Pianist seiner Generation etabliert und gastierte bisher sowohl als Rezitalist bei renommierten Festivals und auf internationalen Musikbühnen als auch als Solist auf Einladung großer Orchester. Auch die Kammermusik spielt eine wichtige Rolle in seiner künstlerischen Laufbahn: So tritt Strosser regelmäßig mit Musikern wie etwa Vladimir Mendelssohn, Raphaël Oleg, Jean-Marc Phillips-Varjabédian, Régis Pasquier und Xavier Phillips in Erscheinung, neben Peter Wiespelwey, François Leleux, Romain Guyot, dem Modigliani-Quartett, dem Owon Trio, dem er selbst neben Olivier Charlier und Sung-Won Yang angehört, und der Pianistin Claire Désert, mit der er seit einigen Jahren ein Klavierduo bildet. Der aus Straßburg stammende Emmanuel Strosser studierte bei Hélène Boschi, bevor er an das Pariser Conservatoire national supérieur de musique wechselte, wo er bei Jean-Claude Pennetier (Klavier) und Christian Ivaldi (Kammermusik) studierte. Dieses Studium schloss er mit ersten Preisen ab; weiterführenden Unterricht hatte er anschließend bei Leon Fleisher und Dimitri Bashkirov. Emmanuel Strosser ist Preisträger des Internationalen Kammermusikwettbewerbs Florenz und war 1991 Finalist des Clara-Haskil-Wettbewerbs.

Emmanuel Strosser hat an zahlreichen CD-Aufnahmen mitgewirkt, die sämtlich von der Kritik gelobt wurden. Seine letzten Soloalben sind Schubert und Chabrier gewidmet. Zu seinen neuesten Einspielungen gemeinsam mit Claire Désert gehören *L'enfance* (2013); dieses Album wurde mit fünf Diapasons ausgezeichnet und lobend von dem britischen Gramophone Magazine rezensiert. Zu erwähnen sind außerdem eine Schubert gewidmete CD (2015) mit u. a. der *Fantasie* in f-Moll sowie vier bei Mirare veröffentlichte Alben.

Emmanuel Strosser unterrichtet im Fach Klavier am Pariser Conservatoire national supérieur de musique.



Merci à Thierry Vaillant et à toute l'équipe du conservatoire du 17^{ème} pour leur accueil et disponibilité durant cet enregistrement ainsi qu'à Quentin Codevelle pour le réglage du piano.