



BEETHOVEN The Violin Sonatas

FRANK PETER ZIMMERMANN & MARTIN HELMCHEN

Sonatas 5 – 7



Mrs. Th. Franklin de

TROIS SONATES
pour le Pianoforte
avec l'accompagnement d'un Violon,
composées et dédiées
à Sa Majesté
ALEXANDRE,
Empereur de toutes les Russies
par
LOUIS van BEETHOVEN.
Oeuvre XXX.
N. 2.

Op. 30. 84.

Leipzig, en Commission chez Hoffmeister et Kühnel. /Bureau de Musique/

First edition of the Sonata for Violin and Piano in C minor, Op. 30 No. 2.
The actual publisher was Bureau d'arts et d'industrie in Vienna, but this particular copy was sold
on commission by a Leipzig company which covered the original imprint with its own
label: 'Leipzig, en commission chez Hoffmeister et Kühnel. /Bureau de Musique/'

van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

Violin Sonata No. 5 in F major, Op. 24 (1800–01) 22'16

'Spring Sonata'

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 9'29 |
| 2 | II. <i>Adagio molto espressivo</i> | 5'23 |
| 3 | III. <i>Scherzo. Allegro molto</i> | 1'07 |
| 4 | IV. <i>Rondo. Allegro ma non troppo</i> | 6'12 |

Violin Sonata No. 6 in A major, Op. 30 No. 1 (1801–02) 21'52

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro</i> | 7'14 |
| 6 | II. <i>Adagio molto espressivo</i> | 6'58 |
| 7 | III. <i>Allegretto con variazioni</i> | 7'35 |

Violin Sonata No. 7 in C minor, Op. 30 No. 2 (1801–02) 23'31

- | | | |
|----|-------------------------------------|------|
| 8 | I. <i>Allegro con brio</i> | 7'24 |
| 9 | II. <i>Adagio cantabile</i> | 7'51 |
| 10 | III. <i>Scherzo. Allegro</i> | 3'02 |
| 11 | IV. <i>Finale. Allegro – Presto</i> | 5'11 |

TT: 68'32

Frank Peter Zimmermann *violin* Martin Helmchen *piano*

Instrumentarium (see also pages 27–29)

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

Piano: Chris Maene Straight Strung Concert Grand Piano

Although one might think that Beethoven paid little or no attention to contemporary reviews of his works, he clearly took the criticism of his first three violin sonatas, Op. 12, to heart to the extent that with the next two works in this genre, the Sonata in A minor, Op. 23, and **Sonata in F major, Op. 24**, he produced music that was clearly addressed to a wider audience than before. This applies in particular to the technical demands of both sonatas, and in the case of the F major Sonata it also pertains to its expressive content. Not for nothing did it become known as the ‘Spring Sonata’ – the only one of Beethoven’s violin sonatas to have a nickname that refers to its musical character (unlike the ‘Kreutzer Sonata’, whose epithet alludes to its dedicatee). We do not know who coined the name Spring Sonata. In his *Kunst-Studie* about Beethoven (published in 1860) Wilhelm Lenz mentions that the piece was generally known as such.

The sonatas Op. 23 (included on the first disc in this series) and Op. 24 were written simultaneously between the summer/autumn of 1800 and early 1801. It is possible that Beethoven was planning a set of three, like with Op. 12 and later with Op. 30, because the sketches for Op. 24 are labelled ‘Sonata 3^{za}’. In terms of their basic character, the two completed works could not differ more. And contrast is a particular stylistic feature of the Spring Sonata in its own right, especially in the outer movements, where the main themes and second subjects are clearly designed to confront each other. They thus attest to the aesthetic paradigm shift that can be observed in Beethoven’s works from this period, with to some extent symphonic ways of thinking being applied to chamber-music genres.

The autograph of the Spring Sonata has survived and is now kept in the music collection of the Austrian National Library in Vienna. When Beethoven died it was part of his estate and was acquired by the publisher Domenico Artaria. Unfortunately the last movement is missing, and we cannot tell when it went astray. Assorted markings in this manuscript show that it served as the engraver’s copy for

the first edition, issued in October 1801 by the Viennese publisher T. Mollo et Comp, and the text of this edition thus has a special authenticity. Here Op. 23 and Op. 24 were still combined, with the opus number XXIII. It is not clear why they were later split up and given different opus numbers. One possible reason is because the two sonatas were engraved in a different format, the A minor sonata in portrait format and the Spring Sonata in landscape. It might also have been, however, that the Spring Sonata so rapidly gained greater popularity than its companion that it was more advantageous to market it independently. Barely six months after the combined edition, Mollo published the two sonatas separately. As the title page of the first edition was particularly beautiful and elaborate, it was retained for the separate issues, notwithstanding the fact that it contained the grammatical error *SONATE ... composées et dédiées*. As printed music was not yet protected by copyright, numerous further editions were issued by local and international publishers in the years that followed. There were also many arrangements of the Spring Sonata, some made while Beethoven was still alive, for a wide variety of forces – the strangest of them perhaps being a song with piano accompaniment based on motifs from the sonata's slow movement, to the text 'Eleonora, seit ich dich verlassen' ('Eleonora, since I left you') adapted from Shakespeare's Sonnet No. 113.

Not long after Op. 23 and Op. 24 violin sonatas had been published, Beethoven turned again to this genre: indeed, in the years 1800–03 he wrote a large number of works involving string instruments. As well as the violin sonatas, Op. 23, Op. 24, Op. 30 Nos 1–3 and Op. 47, he produced the Romance for violin and orchestra, Op. 40, the Serenade for flute, violin and viola, Op. 25, the String Quintet, Op. 29, six dances for two violins and bass, WoO 15 and the Variations for piano trio, Op. 21a. He also worked on an unfinished *Concertante* for piano, violin, cello and orchestra. Although Beethoven had taken violin lessons when he was young, first from his father and then from the young violinist Franz Georg Rovantini and from

Franz Ries, he never became an especially good violinist. In his memoirs, Beethoven's pupil Ferdinand Ries remarks that in Vienna too Beethoven had 'received violin lessons from Krumpholtz, and at first, when I was there, we sometimes played his sonatas with violin together. But the result was really dreadful because, in his enthusiasm, he did not hear when he was playing wrong.' Beethoven was, however, very familiar with violin-playing technique as such, and his violin sonatas exploit the instrument's palette of technical possibilities to the full.

Work on the **Three Sonatas, Op. 30**, began in the period March–May 1802. In the so-called 'Kessler sketchbook' there are ideas for all three of them. Musically they continue the development that had begun with the Spring Sonata in the direction of a contrast-rich, symphonic style. Although it is the shortest of the three, the first sonata seems to have caused Beethoven some problems. Astonishingly, he originally planned to end the work with the movement that later became the finale of the great Kreutzer Sonata, also in A major. As this movement is 539 bars long, it would clearly have ruined the proportions of Op. 30 No. 1. In its place, Beethoven eventually wrote a set of variations that is often criticized even today and as early as 1803 was described by the reviewer of the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* as 'not entirely successful'. 'In particular the undersigned is dissatisfied with Mr Beethoven's unworthy trifling with the minor or diminished seventh and the augmented sixth for no fewer than 13 bars on the last page', he wrote (surely referring to bars 205–17). Nevertheless he found that the sonata 'deserves to be better known... especially because of its second movement – a very beautiful *Adagio*, melancholy in character throughout, and fully worthy of Beethoven's finest.' The most important of the three sonatas is the second, in C minor; with its four movements it is a genuine *Grande Sonate*. Owing to its musical content and the significant demands it makes in terms of playing technique (which are fully comparable with those of the Kreutzer Sonata), the piece can be said already to

represent Beethoven's 'heroic' style. Appearing on the final disc in this series, the third sonata, in G major, more closely resembles the first in its smaller format (only three movements) and its cheerful disposition.

On 22nd April 1802, before the three sonatas were even finished, Beethoven's brother Kaspar Karl offered them to the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel. At that time he was helping out by representing his famous sibling in various business dealings. Even though Kaspar Karl's letter states that 'currently... three sonatas for piano and violin' were ready and that 'if you approve, we can send them to you', it is out of the question that the sonatas had been completed at the time of writing. We do not know why no agreement with Breitkopf & Härtel was reached. Beethoven's contact with this publisher was a new development. Not until December 1802 was one of his works (the String Quintet, Op. 29) issued by this famous Leipzig company, and six further years would pass before it became for a while his preferred publishing house, starting around 1809. Meanwhile, with a few exceptions, his works were released by Viennese publishers, mostly the so-called Kunst- und Industrie-Comptoir, which also traded under its French name, Bureau des arts et d'industrie. It has been established as recently as 1801, and issued not only important new copperplate prints based on famous paintings but also valuable musical works. Engraving of sheet music had developed in the second half of the eighteenth century, to some extent as an offshoot of art engraving. In the coming years the Kunst- und Industrie-Comptoir would become Beethoven's most important publisher, to which he entrusted a total of 30 works including major compositions such as the Third and Fourth Symphonies, the Third and Fourth Piano Concertos and the Violin Concerto. The first three works to be published by the firm were the Op. 28 piano sonata and the string quartet version of the Op. 14 piano sonata, both in July/August 1802, and the Op. 30 violin sonatas nine months later. Strangely, the Op. 30 pieces did not appear together but one after another, in May and June 1803.

The autographs of the Op. 30 sonatas have survived. They are kept in different places: No. 1 in the Berlin State Library, No. 2 in the Beethoven-Haus in Bonn and No. 3 in the British Library in London. Only No. 1 bears the date 1802 on the first page. It is unclear whether the three were once a single manuscript; Sonata No. 3 has a different paper format from the other two. The autographs were probably completed by the early summer of 1802. Whether they served as the fair copy for engraving is debatable. At a certain point in his life, Beethoven became reluctant to let go of his original manuscripts. As the publisher was local, there was naturally no correspondence between them that might have shed light on the matter.

From the title page of the first edition of Op. 30 it is apparent that the three sonatas appeared simultaneously in parallel editions in London from the publisher Dale & Son. Like the earlier Sonatas, Opp. 12, 23 and 24, this set too came out in further editions from local and international publishers in the years that followed. Unlike the Spring Sonata, however, only a few arrangements were published in Beethoven's lifetime; one such version was for string quartet by Ferdinand Ries.

The three Op. 30 violin sonatas are dedicated to Tsar Alexander I of Russia (1777–1825). We might ask ourselves why Beethoven dedicated music to the Russian Tsar, with whom he had no closer contact. Beethoven's dedications merit a chapter in their own right. More than two thirds of his works, 94 opuses in all, contain official dedications – which at that time was very unusual. For Beethoven, the dedications were like an instrument to be played, and he calculated carefully. Strikingly, only eight out of those 94 works are dedicated to bourgeois recipients; all the rest went to members of the nobility. Only sometimes was Beethoven on close terms with the dedicatees; often he hoped that the dedications would bring him something in return, or at least some financial benefit. Such expectations doubtless lay behind the dedication of the Op. 30 sonatas to Tsar Alexander but, initially, these remained unfulfilled. Twelve years later, when the Tsar and his consort Elizabeth

Alexeievna attended the Congress of Vienna, Beethoven dedicated his Polonaise, Op. 89, to the Tsarina and received 50 ducats from her for it – plus, retrospectively, for the dedication of the violin sonatas, a further 100 ducats (some sources even suggest 200). As Beethoven was always in some sort of financial hardship this money was certainly welcome, even if it was twelve years late.

© *Ernst Herttrich 2020*

Frank Peter Zimmermann is widely regarded as one of the foremost violinists of his generation. Making his début with the Berlin Philharmonic, conducted by Daniel Barenboim, in 1985, and with the Vienna Philharmonic Orchestra in 1983 under Lorin Maazel, he performs with all major orchestras worldwide, including the Concertgebouworkest, all the London orchestras and the leading orchestras in the United States. He is a regular guest at the major music festivals, including Salzburg, Edinburgh and Lucerne.

Over the years Frank Peter Zimmermann has built up an impressive discography, with virtually all major concerto repertoire, ranging from Bach to Ligeti, Dean and Pintscher, the six solo sonatas of Ysaÿe, the 24 Caprices of Paganini and the complete sonatas for violin and piano by J. S. Bach and Mozart. On BIS his previous releases include works by Shostakovich, Hindemith and Brett Dean, as well as a series of discs with Trio Zimmermann, the trio he has founded together with Antoine Tamestit (viola) and Christian Poltéra (cello).

Born in Duisburg, Germany, Frank Peter Zimmermann started learning the violin with his mother when he was five years old, going on to study with Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers. He plays on the 1711 Antonio Stradivari violin ‘Lady Inchiquin’, which is kindly provided by the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, ‘Kunst im Landesbesitz’.

Martin Helmchen has established himself as one of the most prominent pianists of the younger generation. He performs with orchestras such as the London Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra and New York Philharmonic as well as the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Wiener Symphoniker, Tonhalle-Orchester Zürich, Orchestre de Paris, Oslo Philharmonic and Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. He enjoys collaborations with conductors such as Herbert Blomstedt, Christoph von Dohnányi, Valery Gergiev, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi and Vladimir Jurowski.

Martin Helmchen has a wide range of CDs published in the past years, among them Messiaen's *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, Beethoven's *Diabelli Variations*, and piano concertos by Mozart, Schumann, Mendelssohn and Beethoven with the DSO Berlin under Andrew Manze.

Born in Berlin and a former student of Galina Iwanzowa, Helmchen continued his studies with Arie Vardi at the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. His other mentors include William Grant Naboré and Alfred Brendel. He won the Concours Clara Haskil in 2001, and in 2006 he received the Credit Suisse Young Artist Award. Since 2010 Martin Helmchen has been an associate professor of chamber music at the Kronberg Academy.

Martin Helmchen appears by kind permission of Alpha Classics.

www.martin-helmchen.de

O bwohl man meinen könnte, gerade Beethoven habe sich gar nicht oder zumindest nur wenig um die an seinen Werken geäußerte Kritik gekümmert, hat er sich offenbar doch die Kritik an seinen ersten drei Violinsonaten, op. 12, so zu Herzen genommen, dass mit den beiden Sonaten op. 23 und 24 zwei Stücke entstanden, die sich ganz offensichtlich mehr an ein breiteres Publikum wendeten als ihre Vorgänger. Das gilt bei beiden Sonaten vor allem hinsichtlich ihrer technischen Ansprüche, bei der **F-Dur-Sonate op. 24** auch hinsichtlich ihres ausdrucksmäßigen Gehalts – nicht umsonst ist sie als „Frühlingssonate“ bekannt und damit die einzige unter Beethovens Violinsonaten, deren schmückender Beiname sich auf ihren musikalischen Charakter bezieht (anders als bei der „Kreutzer-Sonate“, deren Beiname sich vom Widmungsempfänger herleitet). Von wem die Bezeichnung „Frühlingssonate“ stammt, weiß man heute nicht mehr. In seiner 1860 erschienenen *Kunst-Studie* über Beethoven spricht Wilhelm Lenz davon, dass das Werk allgemein unter diesem Namen bekannt sei.

Die beiden Sonaten op. 23 (s. die erste Folge dieser Reihe) und 24 entstanden gleichzeitig zwischen Sommer/Herbst 1800 und Anfang 1801. Möglicherweise war wie schon bei op. 12 und dann noch einmal bei op. 30 ein Dreier-Set geplant, denn die Skizzen zu op. 24 sind mit Sonata 3^{za} gekennzeichnet. Die zwei dann vollendeten Werke könnten in ihrem Grundcharakter nicht gegensätzlicher sein. Und Gegensätzlichkeit ist wiederum ein besonderes Stilmerkmal der zweiten Sonate, vor allem in ihren Ecksätzen, deren Haupt- und Seitenthemen offenbar bewusst antagonistisch angelegt sind. Sie bestätigen damit den ästhetischen Paradigmenwechsel, der in Beethovens Werken dieser Epoche zu beobachten ist und gewissermaßen symphonische Ideen auch auf andere, kammermusikalische Gattungen ausweitet.

Das Autograph zur „Frühlingssonate“ ist erhalten und wird heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aufbewahrt. Es befand sich

bei Beethovens Tod in seinem Nachlass und wurde daraus vom Verleger Domenico Artaria erworben. Leider fehlt heute der letzte Satz. Wann er abhandenkam, ist nicht mehr zu ermitteln. Verschiedene Eintragungen in diesem Manuskript lassen erkennen, dass es als Stichvorlage für die im Oktober 1801 beim Wiener Verlag T. Mollo et Comp erschienene Erstausgabe diente, deren Notentext damit besondere Authentizität zukommt. In dieser Ausgabe waren op. 23 und 24 zunächst noch unter der gemeinsamen Opuszahl XXIII zusammengefasst. Warum sie später getrennt wurden und zwei unterschiedliche Opuszahlen erhielten, ist nicht ganz klar. Ein Grund könnte sein, dass die gesonderten Violinstimmen zu den beiden Stücken jeweils in unterschiedlichem Format gestochen wurden, die zur a-moll-Sonate im Hoch-, die zur „Frühlingssonate“ im Querformat. Es könnte aber auch sein, dass die „Frühlingssonate“ sich so schnell viel größerer Beliebtheit erfreute als ihre Schwester, dass sie als Einzelausgabe besser zu vermarkten war. Bereits ein knappes halbes Jahr nach der Ausgabe im Doppelpack veröffentlichte Mollo die beiden Stücke in Einzelausgaben. Da der Titel der Erstausgabe besonders schön und aufwändig gestaltet worden war, behielt man ihn bei der Einzelausgabe bei und nahm dabei in Kauf, dass er den grammatikalischen Fehler *SONATE ... composées et dédiées* enthielt. Musikdrucke waren damals noch nicht durch ein Urheberrechtsgesetz geschützt, so dass in den folgenden Jahren bei vielen in- und ausländischen Verlagen zahlreiche weitere Ausgaben erschienen. Von der „Frühlingssonate“ kamen, teils noch zu Beethovens Lebzeiten, auch viele Arrangements für die unterschiedlichsten Besetzungen heraus, am kuriosesten ein aus Motiven des langsamen Satzes konstruiertes Lied mit Klavierbegleitung auf den Text „Eleonora, seit ich dich verlassen“, Shakespeares Sonett Nr. 113 nachempfunden.

Nicht lange, nachdem die beiden Violinsonaten op. 23 und 24 im Druck erschienen waren, beschäftigte sich Beethoven erneut mit dieser Gattung, wie überhaupt in den Jahren 1800–1803 sehr viele Werke mit Streicherbeteiligung entstanden.

Neben den sechs Violinsonaten op. 23, 24, 30 Nr. 1–3 und 47 noch die Romanze für Violine und Orchester op. 40, die Serenade op. 25, das Streichquintett op. 29, sechs Tänze für zwei Violinen und Bass WoO 15, Variationen für Klaviertrio op. 21a und eine unvollendet gebliebene *Concertante* für Klavier, Violine und Cello mit Orchester. Beethoven hatte zwar bereits in jungen Jahren Unterricht auf der Violine erhalten, zunächst bei seinem Vater, dann bei dem jungen Geiger Franz Georg Rovantini und bei Franz Ries, er wurde aber nie ein wirklich guter Geiger. Sein Schüler Ferdinand Ries erzählt in seinen Erinnerungen, Beethoven habe noch in Wien „Unterricht auf der Violine bei Krumpholz genommen, und im Anfang, als ich da war, haben wir noch manchmal seine Sonaten mit Violine zusammen gespielt. Das war aber wirklich eine schreckliche Musik, denn in seinem begeisterten Eifer hörte er nicht, wenn er eine Passage falsch in der Applikatur setzte.“ In der Technik des Violinspiels als solcher kannte Beethoven sich allerdings durchaus sehr gut aus und seine Violinsonaten nutzen die Palette der technischen Möglichkeiten des Instruments voll aus.

Die Arbeit an den **drei Sonaten op. 30** begann in den Monaten März bis Mai 1802. Im sog. „Keßler-Skizzenbuch“ sind Notate zu allen drei Nummern enthalten. Musikalisch setzen die drei Werke die mit der Sonate op. 24 begonnene Entwicklung hin zum antithetisch-symphonischen Stil fort. Die erste Sonate scheint, obwohl sie das kürzeste der drei Stücke ist, Beethoven Probleme bereitet zu haben. Erstaunlicherweise war ursprünglich als Abschluss ausgerechnet für sie der Satz geplant, den Beethoven dann später als Finale für die große „Kreutzer-Sonate“ verwendete, die ja in derselben Grundtonart A-Dur steht. Mit seinen 539 Takten hätte er die Dimensionen von op. 30 Nr. 1 eindeutig gesprengt. Als Ersatz komponierte Beethoven schließlich einen Variationensatz, der bis heute oft in der Kritik steht und schon 1803 vom Rezensenten der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* als „nicht ganz gelungen“ bezeichnet wurde. „Am wenigsten“, schreibt er, „ist Rec. mit der

Herrn Beethovens unwürdigen, auf der letzten Seite 13 Takte hindurch dauernden Spielerey mit der kleinen oder verminderten Septime und der übermässigen Sexte zufrieden.“ (Gemeint sind sicher die T. 205–217.) Die Sonate verdiene aber dennoch „näher gekannt zu werden ... besonders um ihres zweyten Satzes willen – eines sehr schönen, im melancholischen Charakter fest durchgehaltne*n* *Adagio*, ganz den besten Beethovenschen würdig.“ Die gewichtigste unter den drei Sonaten ist die zweite, in c-moll. Mit ihren vier Sätzen ist sie eine veritable *Grande Sonate*. Auf Grund ihres musikalischen Gehalts sowie auch ihrer hohen spieltechnischen Ansprüche, die denen der „Kreutzer-Sonate“ kaum nachstehen, ist sie stilistisch bereits Beethovens heroischem Stil zuzuordnen. Die dritte Sonate, in G-Dur (s. die letzte Folge dieser Reihe), gleicht sowohl durch ihre geringeren Ausmaße (nur drei Sätze) als auch durch ihren heiteren Gestus wieder eher der Sonate Nr. 1.

Noch als sich die drei Sonaten in der Entstehung befanden, bot Beethovens Bruder Kaspar Karl sie am 22. April 1802 dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig an. Er vertrat seinen berühmten Bruder in jener Zeit zur Entlastung in vielen geschäftlichen Angelegenheiten. Kaspar Karl schreibt in diesem Brief zwar, man habe „gegenwärtig ... 3 Sonaten fürs Klavier und Violin“ fertig und „wenn sie Ihnen gefällt, so werden wir sie schicken“, doch konnte zu diesem Zeitpunkt von einer Fertigstellung der drei Sonaten noch keine Rede sein. Warum es letztendlich dann auch zu keiner Übereinkunft mit Breitkopf & Härtel kam, ist nicht bekannt. Die Beziehungen zu diesem Verlag waren ganz neu. Erst im Dezember des Jahres 1802 erschien mit dem Streichquintett op. 29 ein erstes Werk Beethovens bei dem berühmten Leipziger Verlag, der erst sechs Jahre später, ab etwa 1809 für einige Zeit zu seinem bevorzugtem Verlagspartner wurde. Vorerst erschienen seine Werke mit wenigen Ausnahmen bei Wiener Verlagshäusern – die meisten beim sog. „Kunst- und Industrie-Comptoir“. Das Haus firmierte auch unter dem französischen Namen „Bureau des arts et d'industrie“. Es war erst 1801 gegründet worden und gab neben

bedeutenden Kupferstichen nach berühmten Gemälden auch wertvolle Musikalien heraus. Der Notenstich hatte sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewissermaßen als Ableger des künstlerischen Kupferstichs entwickelt. Das „Kunst- und Industrie-Comptoir“ wurde in den Folgejahren zu Beethovens wichtigstem Verlagspartner, dem er insgesamt 30 Opera zur Veröffentlichung anvertraute, darunter so wichtige Werke wie die 3. und 4. Symphonie, das 3. und 4. Klavierkonzert sowie das Violinkonzert. Die drei ersten dort erschienenen Werke waren die Klaviersonate op. 28, die Streichquartettfassung der Sonate op. 14 im Juli/August 1802 und ein dreiviertel Jahr später die Violinsonaten op. 30, die eigenartigerweise nicht gleichzeitig, sondern sukzessive im Mai und Juni 1803 herauskamen.

Die Autographe zu den drei Sonaten op. 30 sind erhalten. Sie werden an drei verschiedenen Orten aufbewahrt: Nr. 1 in der Staatsbibliothek zu Berlin, Nr. 2 im Beethoven-Haus Bonn und Nr. 3 in der British Library London. Nur Nr. 1 ist auf der ersten Seite mit der Jahreszahl 1802 datiert. Ob die drei Handschriften einmal ein zusammenhängendes Manuskript bildeten, ist nicht ganz klar. Die Sonate Nr. 3 weist ein etwas anderes Papierformat auf als die beiden ersten Stücke. Fertiggestellt wurde die Handschrift wohl im Frühsommer 1802. Ob sie als Vorlage für den Notenstich diente, ist umstritten. Beethoven gab ab einer bestimmten Zeit seine Originalmanuskripte nicht mehr gerne aus der Hand. Da der Verleger ortsansässig war, entstand naturgemäß keine Korrespondenz, aus der Näheres hervorgehen könnte.

Aus dem Titelblatt der Erstausgabe von op. 30 geht hervor, dass die drei Sonaten gleichzeitig als Parallelausgabe in London beim dortigen Verleger Dale & Son erschienen. Wie schon die vorangegangenen Sonaten op. 12, 23 und 24 kamen auch von diesem Opus in den folgenden Jahren bei vielen in- und ausländischen Verlagen zahlreiche weitere Ausgaben heraus, im Gegensatz etwa zur „Frühlingssonate“ zu Beethovens Lebzeiten allerdings nur wenige Arrangements für andere Besetzungen, eines für Streichquartett von seinem Schüler Ferdinand Ries.

Gewidmet sind die drei Violinsonaten op. 30 Alexander I. von Russland (1777–1825). Man wundert sich, warum Beethoven dem russischen Zaren, zu dem er doch keinerlei nähere Beziehungen hatte, eines seiner Werke widmete. Beethovens Widmungsverhalten ist ein Kapitel für sich. Über zwei Drittel seiner Werke, insgesamt 94 Opera, enthalten offizielle Widmungen – in jener Zeit durchaus eine Besonderheit. Beethoven hat mit dem „Instrument“ der Zueignung „gespielt“, ja richtiggehend „kalkuliert“. Dabei fällt auf, dass nur acht der 94 Werke bürgerlichen Personen gewidmet wurden, alle anderen Angehörigen des Adelsstandes. Nur zum Teil war er mit diesen Widmungsempfängern befreundet, häufig erwartete er sich durch die Widmung Vorteile, zumindest finanzielle Zuwendungen. Eine solche Erwartung stand sicher auch hinter der Widmung von op. 30 an Zar Alexander, wurde jedoch zunächst enttäuscht. Erst zwölf Jahre später, als der Zar mit seiner Gattin Elisabeta Alexejewna zum Wiener Kongress in Wien weilte und Beethoven der Zarin seine Polonaise op. 89 widmete, erhielt er von ihr dafür 50 Dukaten und nachträglich als Dank für die Zueignung der Violinsonaten noch einmal zusätzlich 100 Dukaten (nach anderen Quellen sogar 200). Da Beethoven immer in irgendwelchen Geldnöten war, konnte er das Geld auch mit zwölfjähriger Verspätung sehr gut brauchen.

© *Ernst Hertrich* 2020

Frank Peter Zimmermann gilt weithin als einer der bedeutendsten Geiger seiner Generation. Seit seinen Debüts bei den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Daniel Barenboim (1985) und den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel (1983) konzertiert er mit allen großen Orchestern der Welt wie dem Concertgebouworkest, allen Londoner Orchestern und den führenden Orchestern der USA. Regelmäßig ist er bei renommierten Musikfestivals zu Gast, u.a. in Salzburg, Edinburgh und Luzern.

Frank Peter Zimmermanns beeindruckende Diskographie umfasst nahezu das gesamte große Konzertrepertoire von Bach bis Ligeti, Dean und Pintscher, außerdem die sechs Solosonaten von Ysaÿe, die 24 Capricen von Paganini sowie sämtliche Sonaten für Violine und Klavier von J. S. Bach und Mozart. Zu seinen Veröffentlichungen bei BIS zählen Werke von Schostakowitsch, Hindemith und Brett Dean sowie mehrere Aufnahmen mit dem Trio Zimmermann, das er gemeinsam mit Antoine Tamestit (Viola) und Christian Poltéra (Violoncello) gegründet hat.

Geboren in Duisburg, begann er als Fünfjähriger bei seiner Mutter mit dem Geigenunterricht und studierte anschließend bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Er spielt die Stradivari „Lady Inchiquin“ aus dem Jahr 1711, die ihm freundlicherweise von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Stiftung „Kunst im Landesbesitz“), zur Verfügung gestellt wird.

Martin Helmchen hat sich als einer der herausragenden Pianisten der jüngeren Generation einen Namen gemacht. Er konzertiert mit Orchestern wie dem London Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra und dem New York Philharmonic sowie mit dem Gewandhausorchester Leipzig, den Wiener Symphonikern, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Orchestre de Paris, dem Oslo Philharmonic und dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra; dabei genießt er die Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Christoph von Dohnányi, Valery Gergiev, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi und Vladimir Jurowski.

Martin Helmchen hat in den letzten Jahren eine Vielzahl von CDs veröffentlicht, darunter Messiaens *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, Beethovens *Diabelli-Variationen* und Klavierkonzerte von Mozart, Schumann, Mendelssohn sowie Beethoven mit dem DSO Berlin unter Andrew Manze.

In Berlin geboren, setzte der Schüler von Galina Iwanzowa sein Studium bei

Arie Vardi an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover fort. Zu seinen weiteren Mentoren gehören William Grant Naboré und Alfred Brendel. Im Jahr 2001 gewann er den Concours Clara Haskil; 2006 wurde er mit dem Credit Suisse Young Artist Award ausgezeichnet. Seit 2010 ist Martin Helmchen Associate Professor für Kammermusik an der Kronberg Academy.

Martin Helmchen spielt mit freundlicher Erlaubnis von Alpha Classics.

www.martin-helmchen.de

Bien que l'on pourrait croire qu'il ne se souciait guère de l'opinion que l'on se faisait de ses œuvres, Beethoven a manifestement tenu compte des critiques de ses trois premières sonates pour violon op. 12 avec pour résultat deux œuvres, les sonates op. 23 et 24 qui, de toute évidence, allaient plaire à un plus grand public que les précédentes. Cette accessibilité se manifeste notamment en ce qui concerne leurs exigences techniques et, dans le cas de la **Sonate en fa majeur, op. 24**, son contenu expressif. On ne s'étonnera pas de son surnom de « Printemps » devenant ainsi la seule parmi l'ensemble des sonates pour violon de Beethoven à avoir reçu un surnom décoratif faisant référence à son caractère musical (contrairement à la Sonate dite « à Kreutzer » dont le sous-titre réfère au nom du dédicataire). On ne sait cependant d'où vient ce surnom. Dans son ouvrage *Kunst-Studie* consacré à Beethoven et publié en 1860, Wilhelm Lenz affirme que l'œuvre est partout connue sous cette appellation.

Les deux sonates op. 23 que l'on retrouvait sur le premier volume de cette série et l'opus 24 ont été composées en même temps entre l'été et l'automne 1800 et le début 1801. Il est possible que, comme ce fut le cas de l'op. 12, puis de l'op. 30, un ensemble de trois sonates ait initialement été envisagé puisque l'on peut voir sur les esquisses de l'op. 24 « Sonate 3^{za} ». Les deux œuvres achevées à l'époque ne sauraient différer davantage en ce qui concerne leur caractère respectif. L'opposition est à nouveau une caractéristique stylistique particulière de la deuxième sonate, surtout dans ses mouvements extrêmes dont les thèmes principaux et secondaires sont de toute évidence délibérément antagonistes. Ils confirment ainsi le changement de paradigme esthétique que l'on peut observer dans les œuvres de Beethoven composées à cette époque et, dans une certaine mesure, du développement d'un concept symphonique dans des œuvres appartenant à d'autres genres comme celui de la musique de chambre.

La partition autographe de la Sonate « le Printemps » nous est parvenue et est

conservée à la collection musicale de la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne. À la mort de Beethoven, elle se trouvait dans sa succession et a été acquise par l'éditeur Domenico Artaria. Malheureusement, le dernier mouvement est aujourd'hui manquant. On ne peut déterminer à quel moment il a été séparé et perdu. Des indications variées dans le manuscrit révèlent que la partition autographe a servi pour la gravure de la première édition publiée en octobre 1801 par l'éditeur viennois T. Mollo et Comp ce qui lui confère une certaine authenticité. Dans cette édition, les op. 23 et 24 étaient encore regroupés sous le seul numéro d'opus XXIII. La raison pour laquelle ils ont ensuite été séparés et qu'on leur a attribué deux numéros d'opus distincts n'est pas claire. L'une des raisons pourrait tenir aux formats différents des deux parties de violon respectives : la Sonate en la mineur était en « format portrait » alors que la Sonate « le Printemps » était en « format paysage ». Mais il se pourrait aussi que la Sonate « le Printemps » soit devenue rapidement plus populaire que l'autre au point de rendre sa commercialisation plus aisée si elle était publiée seule. Six mois seulement après la publication des deux sonates réunies, Mollo les a donc publiées séparément. Comme la page-titre de la première édition était particulièrement belle et élaborée, c'est celle qui a été retenue pour l'édition unique, bien qu'elle comprît une erreur grammaticale : « SONATE » (au singulier) « composées et dédiées » (au pluriel). Comme à cette époque les partitions musicales n'étaient pas protégées par le droit d'auteur, de nombreuses autres éditions ont été publiées dans les années qui suivirent par des éditeurs locaux et d'ailleurs. À partir de la Sonate « le Printemps » et en partie encore du vivant de Beethoven, de nombreux arrangements pour diverses combinaisons instrumentales ont été publiés dont le plus curieux est une version vocale avec accompagnement au piano construite à partir des motifs du mouvement lent et basée sur le texte « Eleonora, seit ich dich verlassen » [Depuis que je t'ai laissée, Eleonora], d'après le sonnet n° 113 de Shakespeare.

Peu de temps après la parution des deux sonates pour violon op. 23 et 24, Beethoven a continué de composer pour des formations similaires et, entre 1800 et 1803, a produit de nombreuses œuvres pour instrument à cordes. Outre les six sonates pour violon op. 23, 24, 30 n^{os} 1 à 3, et 47, on retrouve également la Romance pour violon et orchestre op. 40, la Sérénade op. 25, le Quintette à cordes op. 29, Six Danses pour deux violons et basse WoO 15, des Variations pour trio avec piano op. 121a et une *Concertante* inachevée pour piano, violon et violoncelle avec orchestre. Bien que Beethoven eût reçu des leçons de violon à un très jeune âge, d'abord de son père, puis du jeune violoniste Franz Georg Rovantini et de Franz Ries, il ne devint jamais très bon violoniste. Son élève Ferdinand Ries raconte dans ses mémoires que Beethoven prenait encore « des leçons de violon auprès de Krumpholz à Vienne et, au début, quand j'étais là-bas, nous jouions encore parfois ses sonates avec violon. Mais le résultat était vraiment horrible car, dans son enthousiasme, il n'entendait pas quand il se mettait à jouer faux. » Beethoven connaissait cependant très bien la technique du violon et ses sonates exploitent pleinement les possibilités de l'instrument.

Le travail sur les **trois sonates op. 30** a débuté entre mars et mai 1802 et le cahier d'esquisses « Kessler » contient des passages que l'on retrouve dans les trois œuvres. Au point de vue musical, les trois sonates poursuivent le développement vers le style antithétique et symphonique commencé avec la Sonate op. 24. La première, bien que la plus courte des trois, semble avoir causé des problèmes à Beethoven. Curieusement, le mouvement que Beethoven allait plus tard utiliser en tant que finale de la grande Sonate « à Kreutzer » et qui est dans la même tonalité de la majeur, était initialement prévu pour cette sonate. Avec ses 539 mesures, elle aurait clairement dépassé le cadre de l'op. 30 n^o 1. À la place, Beethoven composa une série de variations qui est encore souvent critiquée aujourd'hui et qui, déjà en 1803, était considérée par le critique du *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*

comme « pas tout à fait réussi ». « De plus, ajoute-t-il, le critique est particulièrement déçu du petit jeu avec la septième mineure ou diminuée et la sixte augmentée et trouve que, à la dernière page, à partir de la mesure 13, cela est indigne de Monsieur Beethoven » (il s'agit vraisemblablement du passage contenu entre les mesures 205 et 217.) La sonate, cependant, « mérite d'être mieux connue [...] surtout pour son deuxième mouvement – un très bel *Adagio*, au caractère mélancolique, solidement soutenu, tout à fait digne des meilleurs de Beethoven. » La plus importante des trois sonates est la seconde, en ut mineur. Avec ses quatre mouvements, il s'agit véritablement d'une *Grande Sonate*. En raison de son contenu musical ainsi que de ses exigences techniques élevées comparables à celles de la Sonate « à Kreutzer », elle peut déjà être classée comme faisant partie stylistiquement du style héroïque de Beethoven. La troisième sonate, en sol majeur, ressemble davantage à la première, tant par ses dimensions plus réduites (trois mouvements) que par son climat joyeux.

Alors que Beethoven travaillait encore sur ces trois sonates, son frère, Kaspar Karl, les offrit le 22 avril 1802 à la maison d'édition Breitkopf & Härtel de Leipzig. Il représentait son célèbre frère à cette époque afin de le libérer de ses tâches administratives. Dans cette lettre, Kaspar Karl écrivit que « à ce jour... trois sonates pour piano et violon » avaient été achevées et que « si vous les aimez, nous vous les enverrons ». Cependant, à ce moment, rien n'indiquait que les trois sonates avaient été complétées. On ne sait pourquoi aucun accord n'a été conclu avec Breitkopf & Härtel. Les relations avec cet éditeur étaient encore jeunes. Ce n'est qu'en décembre 1802, avec le Quintette à cordes op. 29, que la première œuvre de Beethoven fut publiée par le célèbre éditeur de Leipzig qui allait, six ans plus tard seulement, à partir d'autour de 1809, devenir son éditeur privilégié pour un certain temps. En attendant, ses œuvres étaient publiées à quelques exceptions près par des éditeurs viennois, la plupart par le Bureau des arts et d'industrie (Kunst- und

Industrie-Comptoir). Fondée en 1801, cette maison d'édition publia d'importantes gravures sur cuivre d'après des tableaux célèbres ainsi que des œuvres musicales de qualité. Ce n'est qu'au cours de la seconde moitié du 18^e siècle que la gravure de partitions devint une branche de la gravure artistique. Au cours des années suivantes, le Bureau des arts et d'industrie devint le plus important partenaire de Beethoven qui lui confia la publication de quelque 30 œuvres dont certaines aussi importantes que les 3^e et 4^e symphonies, les 3^e et 4^e concertos pour piano ainsi que le concerto pour violon. Les trois premières œuvres qui y furent publiées incluent la Sonate pour piano op. 28 et la version pour quatuor à cordes de la Sonate op. 14 en juillet/août 1802 et, quelque 9 mois plus tard, les Sonates pour violon op. 30 qui, curieusement, ne furent pas publiées simultanément mais successivement en mai et juin 1803.

Les partitions autographes des trois sonates op. 30 nous sont parvenues. Elles sont conservées en trois endroits : la première à la Staatsbibliothek de Berlin, la seconde à la Beethoven-Haus à Bonn et la troisième, à la British Library à Londres. Il n'y a que sur la page-titre de la première que la date de 1802 apparaît. On ne sait si les trois manuscrits faisaient autrefois partie d'un seul tout. La Sonate n° 3 a un format légèrement différent des deux premières. Le manuscrit a probablement été achevé au début de l'été 1802, mais on ne sait s'il a servi de modèle pour la gravure. Après un certain temps, Beethoven n'aimait pas confier ses manuscrits originaux. Comme l'éditeur était, comme Beethoven, basé à Vienne, il n'existe évidemment pas de correspondance qui permettrait une explication relative aux manuscrits originaux.

La page titre de la première édition de l'op. 30 montre que les trois sonates ont été publiées simultanément à Londres chez Dale & Son. Comme déjà pour les sonates précédentes op. 12, 23 et 24, de nombreuses autres éditions de cet opus ont été publiées dans les années suivantes par de nombreux éditeurs aussi bien locaux

que d'ailleurs, contrairement à la Sonate « le Printemps » du vivant de Beethoven. Parmi ces nombreuses éditions, on ne retrouve que quelques arrangements pour d'autres formations instrumentales, y compris une pour quatuor à cordes réalisée par son élève Ferdinand Ries.

Les trois sonates pour violon op. 30 sont dédiées à Alexandre 1^{er} de Russie (1777–1825). On peut se demander pourquoi Beethoven a dédié l'une de ses œuvres au tsar de Russie avec lequel il n'entretenait aucune relation étroite. Les dédicaces de Beethoven constituent un chapitre en soi. 94 œuvres, plus des deux tiers donc de ses œuvres, font voir des dédicaces officielles, ce qui était très particulier pour l'époque. Beethoven savait jouer à merveille du jeu des dédicaces qu'il « calculait » soigneusement. Il est frappant de constater que seules huit de ces 94 œuvres ont été dédiées à des personnes issues de la classe moyenne alors que tous les autres faisaient partie de l'aristocratie. Beethoven n'était ami qu'avec quelques-uns de ces dédicataires et, le plus souvent, s'attendait à des faveurs de retour, financières du moins. Ces attentes constituent certainement la raison derrière la dédicace de l'op. 30 au tsar Alexandre mais celles-ci furent initialement déçues. Ce n'est que douze ans plus tard, alors que le tsar était à Vienne pour le Congrès de Vienne avec sa femme Élisabeth Alexeïevna à qui Beethoven dédia sa Polonaise op. 89, qu'il reçut d'elle 50 ducats en retour et, par la suite, en récompense pour la dédicace des sonates pour violon, 100 ducats additionnels (d'autres sources parlent même de 200). Comme Beethoven a toujours vécu dans une certaine détresse financière, cette somme a certainement été la bienvenue, même douze ans plus tard.

© *Ernst Herttrich* 2020

Frank Peter Zimmermann est considéré comme l'un des plus grands violonistes de sa génération. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim, en 1985, et avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1983 sous la direction de Lorin Maazel. Il s'est produit avec les plus grands orchestres, y compris le Concertgebouworkest d'Amsterdam, tous les orchestres de Londres et les principaux orchestres américains. Il est régulièrement invité aux principaux festivals, notamment ceux de Salzbourg, d'Édimbourg et de Lucerne.

Au fil des ans, Frank Peter Zimmermann a bâti une discographie imposante qui comprend pratiquement les concertos les plus importants du répertoire, allant de Bach à Ligeti, Dean et Pintscher, les six Sonates pour violon seul d'Ysaÿe, les 24 Caprices de Paganini et l'intégrale des sonates pour violon et piano de J.S. Bach et de Mozart. Il a publié chez BIS des œuvres de Chostakovitch, Hindemith et Brett Dean, ainsi qu'une série d'enregistrements avec le Trio Zimmermann qu'il a fondé en compagnie d'Antoine Tamestit (alto) et de Christian Poltéra (violoncelle).

Né à Duisburg, en Allemagne, Frank Peter Zimmermann a reçu les rudiments du violon de sa mère à l'âge de cinq ans avant d'étudier avec Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers. Il joue sur le violon « Lady Inchiquin » construit par Antonio Stradivarius en 1711, aimablement fourni par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, « Kunst im Landesbesitz ».

Martin Helmchen s'est imposé en tant que l'un des meilleurs pianistes de la jeune génération. Il se produit avec des orchestres tels que l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre symphonique de Boston et l'Orchestre philharmonique de New York ainsi qu'avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre de la Tonhalle de Zürich, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique d'Oslo et

l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm. Il collabore avec des chefs d'orchestre tels que Herbert Blomstedt, Christoph von Dohnányi, Valery Gergiev, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi et Vladimir Jurowski.

Martin Helmchen a réalisé de nombreux enregistrements ces dernières années parmi lesquels les *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* d'Olivier Messiaen, les *Variations Diabelli* de Beethoven et les concertos pour piano de Mozart, Schumann, Mendelssohn et Beethoven avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin sous la direction d'Andrew Manze.

Né à Berlin et ancien élève de Galina Iwanzowa, Helmchen a poursuivi ses études avec Arie Vardi à la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre. Parmi ses autres mentors figurent William Grant Naboré et Alfred Brendel. Il a remporté le concours Clara Haskil en 2001 et, en 2006, a reçu le prix du jeune artiste du Crédit Suisse. Depuis 2010, Martin Helmchen est professeur associé de musique de chambre à l'Académie Kronberg.

Martin Helmchen apparaît avec l'aimable autorisation d'Alpha Classics.

www.martin-helmchen.de

Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'



The Chris Maene Straight Strung Concert Grand Piano

In the late 19th century, Steinway & Sons successfully brought to fruition the concept of the modern cross-strung grand piano. Ever since then, this construction concept has been imitated by all piano builders. It has resulted in a standardization of piano building and a uniformity of piano sound. As a reaction to this, the second half of the 20th century witnessed an intense quest for performance practices using historical instruments that bring back the greater sound diversity and transparency of older times.

As part of this movement, the Chris Maene Factory soon began specializing in building harpsichords and fortepianos, based on Chris Maene's renowned and unique collection of more than 300 historical instruments. This gradually led to the desire to build his own grand piano with different sonorous properties, aiming to offer a valid artistic alternative to existing concert grands. To accomplish this, Chris Maene went back to the original basic principle of straight, parallel stringing, where the bass strings are not crossed over the other strings but run parallel to them.

In 2013 Daniel Barenboim commissioned Chris Maene to build 'the perfect parallel-strung concert piano'. He wanted to reconcile the unique characteristic sonorous richness of the historical piano with the volume, clarity, power and playing comfort of the best modern concert pianos.

In May 2015 Daniel Barenboim inaugurated his new straight-strung grand piano with Schubert recitals in Vienna, Paris and London. The sound of the unique instrument was very well received by press, audiences and musicians alike.

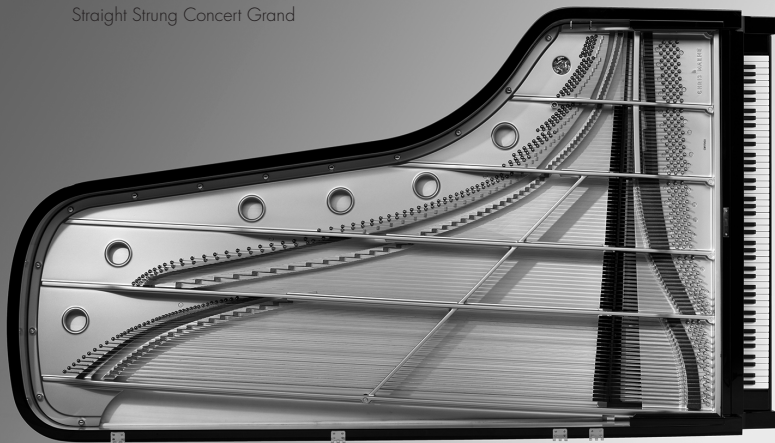
Nowadays the Chris Maene Straight Strung Grand Piano is played all over the world by the best international concert pianists, and the Chris Maene Factory is building a full range of straight-strung grand pianos.

The Chris Maene Straight Strung Concert Grand Piano is regularly used for concerts and recordings by artists such as Martin Helmchen, Pierre-Laurent Aimard, Emanuel Ax, Eric Le Sage, Hannes Minnaar, Liebrecht Vanbeckevoort, Jan Michiels, Julien Libeer, Jef Neve and Bram De Looze.

www.chrismaene.com

CHRIS MAENE

Straight Strung Concert Grand



About the previous release in this series: Beethoven Violin Sonatas 1–4 (BIS-2517)

‘These recordings are conversations by a perfect instrumental pairing.’ *BBC Music Magazine*

‘These performances wed classical verve to a profoundly Romantic spirit, and I suspect that Beethoven would have rather enjoyed the result.’ *Gramophone*

Editor’s Choice – ‘An outstanding survey... which makes the mouth water at the prospect of the release of the remaining six works.’ *Limelight Magazine*

« Zimmermann et Helmchen sont des incarnations de la culture de ce répertoire, de la musicalité et du raffinement. » *Le Devoir*

„Zwei Musiker technisch auf makellos höchstem Niveau, und die Tontechnik vollbringt das seltene Wunder, eine wirklich gleichberechtigte Abbildung von Klavier und Violine zu schaffen“ *klassik Heute.de*

Frank Peter Zimmermann features on a number of releases from BIS, including Beethoven’s string trios, recorded with Antoine Tamestit and Christian Poltéra as Trio Zimmermann:

Trio in E flat major, Op. 3, and Serenade in D major, Op. 8 (BIS-2087)

Preis der Deutschen Schallplattenkritik (Jahrespreis)

The Strad Recommends *The Strad*

CD des Monats *Fono Forum*

The 3 String Trios Op.9 (BIS-1857)

Diapason d’Or de l’Année 2012

Chamber Award *BBC Music Magazine Awards 2013*

Preis der Deutschen Schallplattenkritik (Bestenliste 1/2012)

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: February 2020 at the Robert-Schumann Saal, Kunstpalast, Düsseldorf, Germany
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Piano technician: Ludger de Graaff

Equipment: Microphones from Neumann, Sennheiser and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DAD, MADl optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

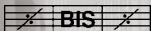
Cover text: © Ernst Hertrich 2020
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Irène Zandel www.irene-zandel.de
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2527 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

Previously released



BEETHOVEN The Violin Sonatas

FRANK PETER ZIMMERMANN & MARTIN HELMCHEN

Sonatas 1 – 4



BIS-2527