



Beethoven

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

CD 1

Trio for piano, violin and cello no. 6

in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur, op. 70 no. 2

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | I. Poco sostenuto - Allegro ma non troppo | 10'18 |
| 2. | II. Allegretto | 5'16 |
| 3. | III. Allegretto ma non troppo | 6'32 |
| 4. | IV. Finale - Allegro | 7'57 |

Trio for piano, violin and cello no. 7 ('Archduke')

in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur, op. 97

- | | | |
|----|--|-------|
| 5. | I. Allegro moderato | 12'57 |
| 6. | II. Scherzo - Allegro | 6'16 |
| 7. | III. Andante cantabile, ma però con moto | 11'18 |
| 8. | IV. Allegro moderato - Presto | 6'55 |

Isabelle Faust, violin Stradivarius Sleeping Beauty, 1704

Alexander Melnikov, pianoforte Graff, c.1828

Jean-Guihen Queyras, cello

CD 2

Complete works for cello and piano (I)

1. **Variations op. 66** on Mozart's Ein Mädchen oder Weibchen (Die Zauberflöte) in F major / *Fa majeur* / F-Dur 9'54
Sonata no. 1 op. 5 no. 1 in F major / *Fa majeur* / F-Dur
2. I. Adagio sostenuto - Allegro 15'45
3. II. Rondo. Allegro vivace 6'43
Sonata no. 2 op. 5 no. 2 in G minor / *sol mineur* / g-Moll
4. I. Adagio sostenuto ed espressivo - Allegro molto più tosto presto 18'16
5. II. Rondo. Allegro 8'13
6. **Variations WoO 45** on Handel's See, the Conqu'ring Hero comes (Judas Maccabeus) in G major / *Sol majeur* / G-Dur 12'09

CD 3

Complete works for cello and piano (II)

- Sonata no. 3 op. 69** in A major / *La majeur* / A-Dur
1. I. Allegro ma non tanto 12'13
2. II. Scherzo. Allegro molto 5'08
3. III. Adagio cantabile - Allegro vivace 8'09
4. **Variations WoO 46** on Mozart's Bei Männern welche Liebe fühlen (Die Zauberflöte) in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur 8'58
Sonata no. 4 op. 102 no. 1 in C major / *Ut majeur* / C-Dur
5. I. Andante - Allegro vivace 7'27
6. II. Adagio - Tempo d'andante - Allegro vivace 7'09

Sonata no.5 op. 102 no.2 in D major / *Ré majeur* / D-Dur

- | | | |
|----|---|------|
| 7. | I. Allegro con brio | 6'23 |
| 8. | II. Adagio con molto sentimento d'affetto - Attacca | 7'31 |
| 9. | III. Allegro - Allegro fugato | 4'37 |

Jean-Guihen Queyras, violoncello *Gioffredo Cappa, 1996, lent by*
Mécénat Musical Société Générale

Alexander Melnikov, piano

CD 4

Complete Sonatas for violin and piano (II)

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

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

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

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

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

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

Sonata no.4 op. 23 in A minor / la mineur / a-Moll

- | | | |
|-----|---------------------------------------|------|
| 10. | I. Presto | 7'03 |
| 11. | II. Andante scherzoso, più Allegretto | 7'05 |
| 12. | III. Allegro molto | 5'07 |

CD 5

Complete Sonatas for violin and piano (II)

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

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 1. | I. Allegro | 9'50 |
| 2. | II. Adagio molto espressivo | 5'46 |
| 3. | III. Allegro molto | 1'09 |
| 4. | IV. Rondo. Allegro ma non troppo | 6'19 |

Sonata no.6 op. 30 no.1 in A major / *La majeur* / A-Dur

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 5. | I. Allegro | 6'56 |
| 6. | II. Adagio molto espressivo | 6'46 |
| 7. | III. Allegro con variazioni | 7'55 |

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

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| 8. | I. Allegro con brio | 7'05 |
| 9. | II. Adagio cantabile | 7'28 |
| 10. | III. Scherzo. Allegro | 3'15 |
| 11. | IV. Allegro | 4'52 |

CD 6

Complete Sonatas for violin and piano (III)

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

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 1. | I. Allegro assai | 5'55 |
| 2. | II. Tempo di Minuetto | 6'09 |
| 3. | III. Allegro vivace | 3'04 |

Sonata no. 9 'Kreutzer' op. 47 in A major / *La majeur* / A-Dur

- | | | |
|----|------------------------------|-------|
| 4. | I. Adagio sostenuto - Presto | 13'22 |
| 5. | II. Andante con variazioni | 13'41 |
| 6. | III. Finale : Presto | 8'16 |

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

- | | | |
|-----|-----------------------|-------|
| 7. | I. Allegro moderato | 11'28 |
| 8. | II. Adagio espressivo | 5'23 |
| 9. | III. Scherzo | 1'53 |
| 10. | IV. Poco Allegretto | 8'49 |

Isabelle Faust, violin

Alexander Melnikov, piano

CD 1 | LES TRIOS AVEC PIANO N° 6 & 7 "ARCHIDUC"

Si Beethoven sut très tôt se faire remarquer comme pianiste-virtuose et improvisateur hors pair, cela ne faisait pas de lui un compositeur. Heureusement ses premières œuvres publiées à l'âge de 13 ans lui ouvrirent les portes du comte Waldstein qui recommanda le jeune homme auprès de Joseph Haydn afin d'y recueillir le "génie de Mozart" des mains du vieux maître. L'entente entre le "Grand Mogol" et "Papa Haydn" fut relativement cordiale. Ce fut possiblement ce dernier qui encouragea son élève à s'essayer dans le genre du trio pour piano, violon et violoncelle. Haydn, qui n'eut de cesse d'enrichir le répertoire pour cette formation instrumentale entre 1755 et 1795, cherchait peut-être à se mesurer à un jeune auteur, ainsi qu'il l'avait fait quelques années plus tôt avec Mozart sur le terrain du quatuor à cordes.

Si l'opus 1 fait preuve d'une imagination débordante, propre à stimuler Haydn, les deux œuvres de l'opus 70, rédigées en 1808-1809 et publiées en août 1809 à Leipzig chez Breitkopf et Härtel, sont plus sages, mieux maîtrisées et apparaissent comme le précipité chimico-musical d'un amour passionné du musicien pour leur dédicataire, la *liebe* Anna Marie Erdödy. Cette jeune princesse hongroise à la santé fragile, mariée malgré elle à un mari dont elle se débarrassa vite, rencontra le Maître chez le baron Gottfried van Swieten et lui offrit un gîte dans sa propre maison en 1808. Un témoignage contemporain conserve le souvenir d'une soirée où Beethoven, en jouant l'un des trios opus 70, suscita en Marie une "jouissance tendre et enthousiaste à chaque trait d'une belle audace". Le trio **opus 70 n°2** en Mi bémol majeur, débute par un *Allegro ma non troppo* précédé d'une introduction lente – mêlant contrepoint désuet et desseins plus modernes – qui revient en guise de conclusion et fournit le matériau mélodique de la transition entre le premier et le second groupe thématique de la forme-sonate. Dans cette page, les mélodies – légères, élancées, élégantes et gracieuses – ne sont guère

contrastées, mais environnées de couleurs harmoniques variées et parfois inattendues. Si l'on peut deviner dans cette unité des motifs l'union heureuse des deux amants rêvée par Beethoven, on peut encore imaginer leur complémentarité dans l'*Allegretto* : deux thèmes énoncés dans la même tonalité de do, mais l'un en majeur l'autre en mineur, sont alternativement variés en un style bon enfant, celui de Beethoven espiègle et décontracté. (Le Maître de Bonn aurait-il pris la symphonie *Roulement de timbale* de Haydn pour modèle, ainsi que certains le suggèrent ?) Le troisième mouvement est un langoureux *Allegretto ma non troppo* à l'atmosphère schubertienne, avec ici et là quelques accents dont Brahms sut se souvenir. Il fait alterner deux fois une sorte de menuet avec son trio et s'achève par une conclusion diaphane. Finale : un *Allegro* joyeux, énergique et étincelant dans le développement duquel le compositeur fait entendre – *dixit* Czerny – des mélodies populaires entendues en Hongrie : douce attention à l'égard de la chère princesse ! À l'audition de cet opus 70, Hoffmann en vint à conclure que "Beethoven porte au fond de son âme l'esprit romantique de la musique" : on y trouve en effet beaucoup de traits, notamment dans les enchaînements harmoniques, que l'auteur exploita dans ses derniers ouvrages et légua à ses successeurs.

Cet esprit romantique est encore plus sensible dans le trio **opus 97** dédié à l'archiduc Rodolphe, lui-même excellent pianiste et l'un des plus fervents admirateurs de Beethoven. Esquissé en 1810 lors d'une période moralement difficile, ce trio *L'Archiduc* fut semble-t-il terminé dans le courant du premier trimestre 1811. L'opus 97 fut révisé vers 1814-15 et publié après diverses tractations en septembre 1816 simultanément chez Steiner à Vienne et Birchall à Londres. Il fut exécuté pour la première fois avec Beethoven au piano le 11 avril 1814 lors d'un concert de bienfaisance. L'opus 97 marque une étape dans la période dite "héroïque", en particulier par l'ampleur de ses développements motiviques, son caractère détendu et son traitement rythmique. Peu de temps avant sa mort, en février 1827, Anton Felix Schindler et Beethoven eurent un entretien au cours duquel le dévoué

(et encombrant) élève fit part à son Maître de sa lecture du trio, sans que l'on sache vraiment si l'auteur y adhéra : "Le premier temps ne rêve que de bonheur et de contentement. Il y a aussi de la malice, une plaisanterie sereine et du caprice, "beethovénien" avec [votre] permission. Dans le deuxième mouvement, le héros est au comble de la béatitude. Dans le troisième, le bonheur se transforme en émotion, souffrance et prière, etc. Je considère l'*Andante* l'idéal le plus élevé de la sainteté et du divin. Ici les paroles ne signifient rien, elles sont de mauvaises servantes des paroles divines qu'exprime la musique". L'*Allegro moderato* est d'une exquise sérénité exprimée à l'aide d'une texture épaisse (nombreux accords, doubles-cordes au violon et au violoncelle). Il oppose une mélodie en si bémol majeur, dont le lyrisme évoque celle ouvrant la sonate D.960 de Schubert, à une autre idée en sol majeur qui semble empruntée au premier mouvement du concerto pour piano opus 58 (1804-07). Un long et riche développement – construit à partir de la mélodie lyrique et des motifs en triolets de la transition et de la conclusion de l'exposition – favorise un dialogue très serré entre tous les instruments, comme dans le triple concerto opus 56 (1804-1805). La réexposition, elle, fait à nouveau entendre le thème principal, d'abord légèrement ornémenté puis *fortissimo*. Le scherzo, très ample lui aussi, est d'une raideur toute apparente et ménage de brefs passages aux cordes seules. Il obéit à une structure peu commune, répétant deux fois le module scherzo/trio 1/trio 2 avant de poursuivre par une longue conclusion. Par ailleurs, la variété de la texture et de l'écriture y est remarquable : Beethoven y transcende de banals motifs (une gamme et une formule de cadence) en de petits chefs-d'œuvre d'humour et de poésie, et s'amuse à accoler un embryonnaire fugato chromatique en si bémol mineur (trio 1) à une valse miniature en Ré bémol majeur (trio 2). Le mouvement lent en Ré majeur offre un magnifique cycle de cinq variations sur un thème très épuré, sans cesse métamorphosé et ornémenté, dont certains moments semblent déjà faire écho aux variations Diabelli opus 120 et à l'*Arietta* de la sonate opus 111 (1820-1822).

Une subtile transition permet d'enchaîner cette page ravissante au rondo-sonate final, un *Allegro moderato* aux accents populaires, voire tziganes, particulièrement étendu et d'une irrésistible gaieté, conduisant à une conclusion enjouée *Presto*.

Avec l'opus 70 n°2 et *L'Archiduc*, le genre du trio pour piano et cordes s'enrichissait d'un pathos dramatique jusqu'alors réservé aux œuvres lyriques, conférant à la musique instrumentale un statut poétique qui en fit le réceptacle privilégié des compositeurs romantiques. Le Maître de Bonn ouvrait ainsi la voie aux trios de Mendelssohn, de Schumann et de Brahms qui sacrifièrent avec déférence à l'autel de celui qui fut et resta le plus grand "problème" du siècle : en effet, et comme le formula jadis Alfred Einstein, que faire "après et d'après Beethoven" ?

CD 2 & 3 | LES SONATES POUR VIOLONCELLE ET PIANO

"Le Violoncel, qui jusques là s'étoit vu misérable cancre, haine, & pauvre Diable, dont la condition avoit été de mourir de faim, point de franche lipée, maintenant se flatte qu'à la place de la Basse de Viole, il recevra maintes caresses ; déjà il se forge une félicité qui le fait pleurer de tendresse." Derrière cette diatribe, Hubert Le Blanc, auteur de la célèbre *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel* (1740), ne peut que reconnaître l'incontestable avancée du violoncelle sur l'échiquier musical européen et l'ascension sociale de ses interprètes. Quittant progressivement la fosse de l'orchestre, où il était confiné à la ligne de basse au côté du clavecin, il est monté sur la scène y assurer une partie soliste comme dans les *VI Sonates Violoncello Solo col Basso* d'Antonio Vivaldi (publiées en 1740), et dialoguer avec un orchestre comme dans les six concertos de Leonardo Léonardi (1737/8). Dans la seconde moitié du siècle, de grands virtuoses, tels les Français Duport et Jean-Baptiste Sébastien Bréval, l'Italien Luigi Boccherini et l'Allemand Anton Kraft – qui, dans les années 1790 publia des

sonates que Beethoven put connaître – maintiendront cette avancée spectaculaire et enrichiront le répertoire de nombreuses pages pour violoncelle. Parallèlement à ce répertoire écrit sur mesure, les compositeurs de métier contribuent aussi à cet élan, livrant concertos et quatuors à cordes où le violoncelle est de plus en plus sollicité quant à la présentation et au développement des thèmes (cf. l'opus 17 de Haydn) ; sans oublier les airs concertants avec violoncelle obligé comme le brillant "Fliesse, Wonnezàhre !" extrait de la cantate que Beethoven composa à Bonn pour saluer l'élévation de Léopold II à la dignité d'empereur d'Autriche (1790).

Monarques et princes ont souvent eu leur rôle à jouer dans l'histoire de la musique. Toujours en quête d'éclats, bien souvent mécènes, ils n'avaient de cesse de publier au monde leur fortune et leur goût artistique. Ainsi, le château de Sans-Souci à Potsdam devint un haut lieu de musique sous le règne de Frédéric II de Prusse. Héritier de cette fibre musicale, Frédéric-Guillaume II s'enticha du violoncelle qu'il jouait suffisamment bien pour pouvoir tenir sa partie dans les quatuors opus 50 (1787) et les quatuors K. 575, 589 et 590 (1789/90) que Haydn et Mozart composèrent respectivement à sa demande. Dans le même temps, Frédéric-Guillaume s'entoura des plus grands virtuoses de l'époque, dont les frères Jean-Pierre et Jean-Louis Duport.

Au cours de son séjour à Berlin en juin 1796, Beethoven ne manqua pas de se produire devant le roi : *"Ce fut là, note Ferdinand Ries, qu'il composa pour Duport, premier violoncelle du roi, et pour lui, les deux sonates avec violoncelle [opus 5] et qu'il les joua."* Ces deux sonates, publiées par l'éditeur viennois Artaria au mois de janvier suivant, furent naturellement dédiées à Frédéric-Guillaume, probablement en remerciement de sa protection et de la "boîte d'or remplie de louis d'or" que le roi offrit au musicien.

La page de titre originale, "sonates pour clavecin ou piano-forte avec un violoncelle obligé", pose immédiatement le problème de l'équilibre entre les deux protagonistes : ce sont les toutes premières pièces pour violoncelle dans lesquelles la partie de piano est entièrement notée. Eu égard à l'absence de modèle direct, Beethoven paraît les avoir conçues comme des concertos où le piano ne serait qu'une réduction de l'orchestre. En effet, l'écriture pianistique – qui rappelle celle de la sonate opus 2 n°3, reliquat d'un concerto dit-on – en appelle souvent aux octaves, aux oppositions de registres et plus généralement à une texture épaisse en accords répétés, tandis que la richesse thématique de la sonate en Fa majeur (opus 5 n°1) n'est pas sans évoquer celle des concertos de Mozart. Extérieurement donc, ces sonates opus 5 sont éclatantes par le brillant de leur écriture, et ambitieuses par l'ampleur de leurs mouvements. Les premiers obéissent à la forme-sonate, dotée d'une longue péroraison dans l'opus 5 n°2, les seconds à la forme rondo qui favorise les échanges entre les deux instruments, chacun énonçant le refrain tour à tour. Si certaines progressions harmoniques (mes. 117-129) du final de l'opus 5 n°1 se retrouveront dans le concerto pour violon (1806), l'écriture du piano, elle, est cousine germaine des sonates opus 2 (1793/5). La sonate en Fa majeur préfigure même quelques détails de l'opus 13 (1797/8), et l'opus 5 n°2 – probablement l'œuvre la plus aboutie du compositeur à ce moment, notamment sur le plan des transformations motiviques du mouvement initial – anticipe certaines figurations de l'opus 10 n°1 (1795/7). Remarquable encore est l'absence de tout mouvement lent, comme si Beethoven hésitait à confier au violoncelle de longues plages lyriques. Il pallia partiellement ce manque en préfaçant chaque sonate avec une introduction lente au caractère tantôt improvisé (sonate n°1), tantôt dramatique (sonate n°2) – on pense aux introductions du quatuor WoO 36 n°1 (1785) et du quintette opus 16 (transcription de 1796).

Rédigée en 1807 et achevée l'année suivante, la sonate en La majeur **opus 69** est contemporaine des cinquième et sixième symphonies et du trio "des Esprits" opus 70 pour piano et cordes. Elle aurait été donnée pour la première fois par Carl Czerny et Joseph Linke. Elle fut publiée en avril 1809 chez Breitkopf et Härtel, et offerte au baron Ignaz von Gleichenstein avec une curieuse annotation, "Inter lacrymas et luctum" ("Dans les larmes et la douleur"), que contredit le caractère enjoué de l'œuvre. Doit-on y lire une allusion à l'état d'âme du compositeur qui, en l'année 1808, mit quatre fois en musique les vers mélancoliques de Gœthe ("Seul qui connaît le désir, sait mes souffrances" ; *Sehnsucht* WoO 134) ? L'opus 69 serait-il alors un dialogue imaginaire entre le musicien et sa bien-aimée inaccessible (Marie Bigot, que Beethoven courtisa plus que de raison en 1808 au grand dam du mari) ? En tout cas, il appartient à cette seconde période de la création beethovénienne au cours de laquelle le Demiurge chercha à concilier les forces contradictoires, le lyrique à l'épique, le calme à la tempête.

Dans cette troisième sonate pour violoncelle et piano, les échanges entre les deux protagonistes ne sont plus réduits à la seule mélodie et aux traits virtuoses ; chacun s'empare tour à tour de la ligne de basse et des parties de remplissage, tissant une trame à la fois mouvante et resserrée. Ce dialogue, où le piano se fait plus discret, est encore mis en avant dans les mouvements extrêmes régis par la même économie : deux formes-sonates dans lesquelles chaque idée thématique est souvent énoncée deux fois, par le piano accompagné du violoncelle et inversement. L'allegro ma non tanto initial s'ouvre, comme la sonate à Kreutzer opus 47 (1802/3) ou la variation 4 de l'opus 66, par l'instrument à archet qui, sans aucun soutien pianistique, expose le premier motif mélodique. Quant au scherzo, dont la forme inattendue renvoie à celle du presto de la septième symphonie (1812), il est constitué de très brefs motifs se répondant les uns les autres ; on en retiendra le *sforzando* déstabilisateur ainsi que les nombreuses notes pédales brodées du trio sur lesquelles se superpose une mélodie en sixtes parallèles,

comme une réminiscence de l'orage de la *Symphonie pastorale* et de la page pianistique contemporaine que Weber écrit pour imiter le même affect. Les dix-huit mesures de l'adagio cantabile précédant le dernier mouvement tiennent lieu d'un mouvement lent lyrique en opposition avec le caractère espiègle du final dont le motif principal est peu ou prou apparenté à celui du premier mouvement du quatuor Razumovsky opus 59 n°1 (1806).

Les quatrième et cinquième sonates **opus 102** en Ut et Ré majeur furent composées en 1815, vingt ans après l'opus 5, et imprimées par Simrock à Bonn en 1817. Elles sont dédiées à la comtesse Marie Erdödy, une confidente très proche du compositeur avec laquelle il entretint des liens épistoliers particulièrement serrés durant toute la genèse de l'opus 102. Comme le souligna le chroniqueur de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, les deux sonates opus 102, en raison de la profondeur de leur inspiration, de leur style libre sinon elliptique et empreint de fantaisie, "*appartiennent au goût le plus inaccoutumé et le plus étrange... Nous n'avons jamais pu prendre goût aux deux sonates ; mais ces compositions sont peut-être un chaînon nécessaire dans les créations de Beethoven pour nous conduire là où la main sûre du maître voulait nous mener*", c'est-à-dire vers les bagatelles opus 126, la *Neuvième*, la *Missa solemnis* et les derniers quatuors.

La sonate en Ut majeur, que Beethoven qualifia de "Freje Sonate" (sonate libre) compte deux allegros, précédés chacun d'une introduction lente fondée sur la même idée énoncée par le seul violoncelle au début de l'œuvre. [De cette brève idée naîtra une mélodie selon un procédé comparable à celui préfaçant la sonate pour piano et violon opus 96 de 1812.] Le principe du retour d'une donnée thématique initiale avant le final – principe repris dans l'opus 101 et la *Neuvième* – confère une certaine unité à une architecture générale plutôt lâche, voire improvisée : le premier vivace, en effet, n'est pas au ton principal mais au relatif mineur, tandis que l'économie de l'allegro vivace conclusif – l'une des premières tentatives de Beethoven pour intégrer le style fugué dans une forme-sonate – est relativement

ambiguë, comme pour dérouter auditeurs et interprètes, l'auteur s'attachant à développer une impulsion rythmique dans le cadre d'une écriture contrapuntique ramassée et sous-tendue par un parcours harmonique parfois surprenant.

Avec ses trois mouvements, dont un véritable mouvement lent, la sonate en Ré majeur apparaît comme la plus conventionnelle des sonates pour violoncelle. Cependant l'écriture quasi symphonique du premier allegro con brio, une forme-sonate qui débute par le même geste vigoureux que la sonate pour piano et violon opus 30 n°2 (1802), et le traitement du matériau thématique laissent immédiatement présager un je-ne-sais-quoi d'inouï, que l'on retrouvera dans le premier mouvement de l'opus 111 (1821/2). L'adagio con molto sentimento d'affetto de forme ABA renvoie, par son balancement rythmique obstiné de la main gauche du piano, à l'adagio de *La Tempête* opus 31 n°2 (1801/2). Sa cantilène, qu'elle soit de style choral (A) ou empreinte d'un lyrisme chaleureux (B), ménage de très nombreux contrastes harmoniques au sein même des sections A et B plutôt qu'entre les sections elles-mêmes. Ici, Beethoven rejette sciemment la clarté classique pour tendre la main à la génération à venir. La fugue conclusive marque quant à elle le début de l'obsession contrapuntique de la dernière période du compositeur et anticipe sur l'immense fugue de l'opus 106 (1817/8) ; s'y développe un sujet énergique auquel se superposera un second sujet dérivé du premier, avant de s'épanouir au-dessus de longs trilles de dominante et de tonique (un autre geste typique des années 1815/22, que l'on entend pourtant déjà à la fin des sonates opus 2 n°3, opus 5 n°1 et les variations WoO 45). Les rencontres harmoniques rugueuses, le refus de la mélodie clairement dessinée, la concision du matériau et l'apparente liberté formelle font de ces sonates des modèles pour l'avenir, modèles dont un Brahms saura tirer la leçon.

On ne connaît quasiment rien sur la genèse des trois cycles de variations **WoO 45** (1796, publié en 1797 chez Artaria), **opus 66** (1796 ?, publié en 1798 chez Traeg) et **WoO 46** (1801, publié l'année suivante chez Mollo), si ce n'est qu'ils témoignent

de l'admiration profonde que Beethoven vouait à Mozart et à Haendel. Les douze variations sur un thème de l'oratorio *Judas Macchabée*, dédiées à la princesse Christiane Lichnowsky, et les douze variations sur "Ein Mädchen oder Weibchen" (extrait de *La Flûte enchantée*) sont contemporaines des sonates opus 5 et auraient peut-être été écrites pour Jean-Louis Duport. Quant aux sept variations sur le duo "Bei Männern welche Liebe fühlen" (toujours extrait de *La Flûte*), elles furent probablement motivées par la reprise de l'opéra de Mozart que la troupe d'Emanuel Schikaneder fit en 1801. Bien que ce dernier cycle, offert au comte Johann Georg von Browne, soit le plus achevé des trois, force est de constater que ces pages obéissent aux techniques traditionnelles de la variation classique avec changements de tempo en fin de parcours, souvent doublés d'un changement de tonalité, et une variation finale plus étendue conduisant le tout vers une conclusion brillante. Cependant, si la partie de piano reste aussi prépondérante que dans les opus 5, Beethoven confie au violoncelle plusieurs phrases de grand lyrisme, comme en témoigne les variations 10 de WoO 45, 12 de l'opus 66 et 6 de WoO 46. De ces pages de jeunesse se dégagent déjà une forte personnalité affranchie de celle de ses deux aînés Haendel et Mozart et une certaine désinvolture vis-à-vis des thèmes imposés, désinvolture qui débouchera bien plus tard (1823) sur l'abstraction des sublimes *Variations Diabelli*.

CD 4, 5, 6 | LES SONATES POUR VIOLON ET PIANO

À croire les témoignages les plus anciens, Johann van Beethoven serait devenu attentif aux dispositions musicales de son fils Ludwig alors que ce dernier s'amusa à "racler" sur le violon. À la suite des leçons paternelles, l'enfant reçut encore l'enseignement de son cousin Franz Rovantini et devint assez habile sur l'instrument à archet pour tenir, à compter de 1789, la partie d'alto dans l'orchestre de l'opéra de Bonn. De fait, si Beethoven fut vite salué comme pianiste-virtuose et

improvisateur de génie, il fut aussi un violoniste de quelque réputation. Dès l'âge de 20-24 ans, il confiait au papier ses premières compositions pour le violon et le clavier : une sonate en La majeur restée inédite (Hess 46), douze variations sur un air des *Noces de Figaro* publiées en 1793 (WoO 40), un rondo en Sol majeur rédigé en 1794, mais confié tardivement aux presses de Simrock en 1808 (WoO 41) et six Allemandes composées à Prague en 1796 pour les comtesses Thun (WoO 42). Ces pages, toutefois, ne peuvent rivaliser avec les dix sonates pour violon et piano conçues en l'espace de quinze années, entre 1797 et 1812.

Les trois sonates **op. 12** esquissées vers 1797-1798, aux côtés des trios opus 9 et 11 et des sonates op. 10, furent imprimées en janvier 1799 chez Artaria à Vienne. L'une d'elles, peut-être la première (dans laquelle un contemporain vit un "amas de choses savantes sans méthode [...] d'où l'on sort épuisé, sans plaisir", aurait été jouée par le violoniste Ignaz Schuppanzigh et le compositeur lui-même le 29 mars 1798. Les sonates op. 12, respectivement en Ré, La et Mi bémol majeur, obéissent à la coupe en trois mouvements : un *Allegro* de forme-sonate au caractère décidé, où l'opposition traditionnelle entre les deux groupes de motifs "masculins" et "féminins" (*dixit* Vincent d'Indy !), c'est-à-dire entre force et lyrisme, n'est guère perceptible que dans la 3^e sonate ; un mouvement lent tour à tour lyrique (tel ce superbe thème et variations de la 1^{ère} sonate) et méditatif (*Andante più tosto Allegretto* de la 2^e) ; un *Allegro* conclusif en rondo (1^{ère} et 3^e sonates), ou bien, dans l'opus 12 n°2, une forme-sonate dont l'atmosphère évoque le menuet de l'opus 10 n°3. Bien qu'influencées par les modèles de la génération de Mozart, notamment dans la façon dont la primauté du piano et du violon alterne avec souplesse, les opus 12 attestent d'une originalité neuve dans l'accumulation de courts motifs mélodiques (premier mouvement de la 1^{ère} sonate), les manipulations rythmiques (comme dans le motif initial de la 2^e sonate) et les enchaînements harmoniques (en particulier dans le bel *Adagio* de la 3^e, peut-être à rapprocher du *Largo* de la sonate pour piano opus 7).

Les 4^e et 5^e sonates **op. 23**, en la mineur, et **op. 24**, en Fa majeur, furent composées en 1800-1801 (en même temps que les sonates op. 22 et 26) et publiées à Vienne en octobre 1801 sous le même numéro d'*opus 23*, avant qu'une édition postérieure ne change la numérotation de la sonate en Fa majeur. Elles sont dédiées au comte Moritz von Fries qui recevra encore la septième symphonie. La 4^e sonate s'ouvre sur un énergique *Presto* de forme-sonate dont, fait inhabituel chez Beethoven, le développement et la réexposition doivent être repris avant de jouer une conclusion s'évanouissant progressivement en un pianissimo feutré. Le mouvement central tient à la fois de l'*Andante* (aux rythmes liés et haletants, sorte d'accompagnement d'une mélodie qui n'apparaîtra pour ainsi dire jamais !) et du *Scherzo* (à l'écriture fugato et au caractère plus dynamique) : ce contraste bipolaire permet aussi au maître de Bonn de fondre cette page en une forme-sonate très originale. L'œuvre se referme par un impétueux *Allegro molto* final, comparable à ceux du quatuor opus 18 n°4 et de la sonate opus 47. L'opus 24, dite "Sonate du Printemps" sans que Beethoven n'ait eu rien à redire, aurait été esquissée dès 1794-95. Elle est d'une grande fraîcheur et demeure la plus populaire de ses sonates pour l'instrument à archet, probablement en raison du très grand lyrisme du premier *Allegro* de forme-sonate aux deux groupes thématiques très clairement contrastés, et au vague souvenir de la sonate opus 25 n°4 de Muzio Clementi (1790). L'*Adagio molto espressivo*, aux couleurs schubertiennes, fait la part belle au piano qui se voit confier l'énonciation de tout le matériau mélodique au détriment du violon. Au bref et espiègle *Scherzo*, que Schumann s'appropriera dans son *Album pour la jeunesse*, fait suite un rondo-sonate mozartien très chantant dont le refrain évoque le premier motif de la sonate K. 378 et la section vive du rondo "Non più di fiori" de *La Clémence de Titus*.

La conception des trois sonates de l'**opus 30** est intimement liée à celle des sonates pour piano opus 31. Elles furent rédigées en 1801-1802 et publiées en mai 1803 à Vienne avec une dédicace à l'empereur Alexandre I^{er} de Russie,

futur souscripteur de la *Missa solemnis*. Dans ce cahier, Beethoven prolonge sa quête d'un nouveau langage amorcée avec les opus 26 et 27, en estompant de plus en plus la distinction entre mélodie et accompagnement, en particulier au début de la 6^e sonate que la critique jugea "pas tout à fait digne de Beethoven", et en dilatant la longueur des mouvements de la 7^e sonate jusqu'aux limites du raisonnable, comme pour équilibrer la brièveté de la dernière œuvre du groupe. Les opus 30 débudent par un mouvement rapide de forme-sonate aux motifs variés et magnifiquement ciselés. L'*Allegro con brio* de la 7^e sonate anticipe même sur certaines figurations de l'opus 102 n°2 et de l'opus 111. Dans les 6^e et 7^e sonates, un *Adagio* expressif et chantant vient alors apporter une plage plus méditative, et un peu mondaine, tandis que la 8^e sonate propose un "Tempo di Minuetto" aristocratique et quelque peu guindé. Cela n'empêchera pas le motif lyrique, exposé par le violon sur un accompagnement en triolets, de connaître une nouvelle vie dans le mouvement initial de la sonate op. 110 (1821). Avant d'aborder le finale, la 7^e sonate donne à entendre un scherzo facétieux, que Beethoven n'appréciait guère ; d'après Schindler, il aurait même songé à le supprimer. Quant aux mouvements conclusifs, ils sont de la plus grande variété. La 6^e sonate propose un thème et six variations très raffinées ; la 7^e se referme sur un rondo-sonate très énergique et à l'écriture contrapuntique inhabituellement soignée dans ce genre de mouvement ; la 8^e, elle, se termine par un *perpetuum mobile* en rondo, qui n'est pas sans évoquer le final de la sonate pour piano op. 26.

Dans la 9^e sonate **opus 47**, publiée à Bonn chez l'éditeur Simrock en 1805 mais composée entre 1803 et 1804 en même temps que la *Symphonie Héroïque* op.55, Beethoven pratique, *dixit* un critique contemporain, "un terrorisme artistique" propre à dérouter le plus valeureux des violonistes, à commencer par le dédicataire lui-même, le Français Rodolphe Kreutzer – dont le nom est passé à la postérité grâce à une sonate qu'il refusa toujours de jouer en public parce qu'"inintelligible" ! Les deux hommes s'étaient rencontrés à l'ambassade

de France à Vienne en 1798 et, partageant des idées politiques similaires, s'étaient liés d'amitié. Il est cependant possible que le maître de Bonn n'ait pas suffisamment pris soin d'observer que le jeu de Kreutzer, qui excellait dans les sons liés, n'était guère compatible avec le style en notes détachées de sa sonate. Beethoven conçut cette page "*in uno stilo molto concertante quasi come d'un concerto*", bien loin de l'atmosphère un tantinet désuète de la célèbre sonate *Le Printemps* : avec l'opus 47, le genre de la sonate pour violon et piano quitte le salon privé pour entrer aux concerts publics. L'œuvre est brillante et ce dès les premières mesures, *Adagio sostenuto*, énoncées par le violon seul en doubles et triples cordes. Si le *Presto* initial, de forme-sonate et en la mineur, est très énergique voire un peu martial, le *Presto* conclusif (originellement destiné à refermer l'opus 30 n°1), lui aussi de forme-sonate et en La majeur, prend l'allure d'une folle tarentelle qui s'évanouit avec force après un passage dans le registre grave. Entre les deux, un *Andante con variazioni* en Fa majeur – bien loin du ton principal ! – apporte un moment d'apaisement poétique sans toutefois tomber dans un lyrisme convenu.

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

La 10^e sonate **op. 96** en Sol majeur fut, elle aussi, conçue pour un grand virtuose français alors en tournée à Vienne : le violoniste Jacques Pierre Joseph Rode, qui créa l'œuvre chez le prince Lobkowitz le 29 décembre 1812 accompagné par le dédicataire, l'archiduc Rodolphe. Cette ultime sonate pour violon et piano fut ensuite révisée vers 1814-15 avant d'être confiée à l'éditeur viennois Steiner en 1816. Cette page, à rapprocher de la sonate pour violoncelle et piano op.69

en raison de leur économie générale similaire, abandonne quelque peu le style "héroïque" propre à la deuxième période créatrice de Beethoven, au profit d'une écriture plus introvertie, aux ruptures harmoniques saisissantes, aux phrases plus irrégulières jouées *legato* et dans une nuance feutrée. À l'inverse de la 9^e sonate, il n'est plus question de briller ici ! Dans l'*Allegro moderato* initial de forme-sonate, les deux instruments tissent une trame particulièrement complexe et cristalline, opposant de belles idées aux contours nettement dessinés, dont certaines évoquent vaguement le début du concerto op.58 (1806) et le motif martial du mouvement initial de la symphonie op.36 (1801-02). L'expressif *Adagio*, par ses courbes sinueuses, la densité de sa texture et son harmonie chromatique, regarde déjà vers la sonate op.78 de Brahms et les pièces d'un Schumann. L'instabilité du dernier accord de cette exquise rêverie ne trouve une résolution satisfaisante que dans le *Scherzo* en sol mineur aux *sfp* malicieux. Le trio, plus mélodieux, fait réentendre la tonalité de l'*Adagio* (Mi bémol majeur). Une coda réintroduit le ton principal de la sonate et prépare au *Poco Allegretto* conclusif. Ce finale est une série de variations sur le thème populaire *Tatatali* que J. A. Hiller avait lui-même introduit dans son *Singspiel* demeuré célèbre, *Der Teufel ist los* (1766). L'atmosphère champêtre, semblable à celle des variations de l'opus 30 n°1 et du quatuor op.74 (1809), fut choisie à dessein, Rode n'ayant guère de goût pour les conclusions brillantes, et sera à peine troublée par un fugato bien plus humoristique que savant dans le mode mineur.

Après cette sonate op.96, qui annonce de loin en loin les dernières œuvres pour le piano et les derniers quatuors, Beethoven ne composera plus qu'une seule page avec violon solo : le sublime *Benedictus* de la *Missa solemnis* : dans l'inconscient du Maître, le violon était-il un instrument saint et béni, celui qui jadis avait réussi à retenir l'intérêt de Johann van Beethoven pour les dons inouïs de son fils ?

JEAN-PAUL MONTAGNIER



CD 1 | PIANO TRIOS NOS.6 & 7 ('ARCHDUKE')

The piano trio is, like the string quartet, an invention of 'Viennese Classicism'. But while equality for all four instruments was on the agenda even in the early days of the quartet genre, especially in the works of Viennese composers, it was to be a long time before it was taken for granted that violin, cello and piano should behave as partners on an equal footing in the trio. Right up to the time of Beethoven, piano trios were regarded as 'accompanied piano sonatas': the piano, the principal repository of the compositional substance of a piece, formed the centre of the instrumental texture, with violin and cello grouped around it. The stringed instruments were assigned coloristic rather than structural tasks. When it came down to it, it was perfectly possible to perform a piece without them, without distorting the musical meaning too much.

In the piano trios of Joseph Haydn, the violin gained increasing freedom. He frequently detached it from the keyboard writing, entrusted it with independent motifs, and sometimes placed it in dialogue with the piano. The lower stringed instrument, however, still served mainly to reinforce the piano bass. Only with Wolfgang Amadé Mozart was the cello in its turn emancipated from a mere accompanying function. It was in his Viennese trios that it first came into play as a thematic voice and was actively involved in the presentation and working out of the themes. This revaluation of the string parts was almost inevitably accompanied by a deepening of expression and an individualisation of musical content. From being more or less trivial entertainment music in the 1760s and 1770s, the piano trio had become a genre with considerable pretensions in 1790. Ludwig van Beethoven finally gave it the form it was to retain throughout the nineteenth century; already with the three Piano Trios op.1 that appeared in the summer of 1795, his first published works of this kind, he redefined the boundaries of the genre.

After this ambitious op. 1, Beethoven returned to the standard piano trio format only after a gap of thirteen years (the Trio op. 11 he composed in the intervening period is scored for clarinet, piano, and cello). In the summer of 1808 he completed the two Trios **op. 70**, which were published the following year. As regards both formal structure and range of expression, they seem to belong to a different world from Beethoven's first trios. Op. 70 consists of just two trios, but they are strongly correlated. Beethoven has here combined in a contrasting pair two works that could hardly be further removed from each other. It is the first trio that has always attracted the greater attention, on account of its 'eerie' slow movement, which has earned it the nickname 'Ghost' Trio.

The second is not so serious and mysterious as its sister work, a fact that has always militated against its popularity, even today. While the focus in no. 1 is on a substantial Largo, no. 2 does not have a single movement in slow tempo. Both inner movements are marked 'Allegretto' and accordingly carry less significance. The first Allegretto is in the form of double variations: two themes, one in C major, one in C minor, are varied in turn before they appear to merge in an extended C minor section. The following Allegretto is a kind of minuet (or scherzo), which was well received by Beethoven's contemporaries: 'such a heavenly cantabile movement', wrote the music critic Johann Friedrich Reichardt, 'as I had never before heard from him [Beethoven]'.

The Allegretto movements are framed by two extended sonata allegros. The introduction to the first is formed by a Poco sostenuto that, contrary to expectations, does not begin with all the instruments, but with the cello alone (and marked *piano*). The archaising tone of the theme reminded E. T. A. Hoffmann of a 'chorale', and Beethoven really does seem to allude to the *stile antico* here. The imitative compositional technique reinforces this impression. During the Allegro, characterised by its dancelike 6/8 time, Beethoven takes up the 'chorale' several times. Towards the end, in the coda, this theme emerges once more

for the last time, as if to enclose the entire movement in brackets. The finale, with its unaccompanied solo passages for all three instruments, has a fantastic, improvisatory element and makes for a brilliant last dance.

Beethoven's last major composition for these forces, the **Trio op. 97**, marked his farewell as a concert pianist. The premiere of the work (which had been completed in March 1811) took place in Vienna on 11 April 1814. Beethoven himself sat at the keyboard, accompanied by the violinist Ignaz Schuppanzigh and the cellist Joseph Linke, two seasoned performers of his music. This concert was Beethoven's last public appearance as a pianist; after this his hearing troubles no longer allowed him to play before an audience. The composer Louis Spohr witnessed one of the rehearsals for the performance: 'It was no pleasure, for, in the first place, the pianoforte was badly out of tune, which Beethoven minded little, since in any case he did not hear it; and, secondly, on account of his deafness, there was scarcely anything left of the virtuosity of the artist which had once been so admired.'

Beethoven dedicated his op. 97 to Archduke Rudolph of Austria (1788-1831), which explains its popular nickname 'Archduke' Trio. Rudolph, a brother of Emperor Franz II, was the composer's piano pupil from around 1804, later studied composition with him as well, and also supported him financially. The two men were on friendly terms, as may be seen not least in the fact that, in addition to the trio, Beethoven also dedicated other important compositions to the Archduke, including the Piano Concertos nos. 4 and 5 and the *Missa solemnis* op. 123.

The Trio op. 97 radiates the same impression of monumentality as these works; here it is derived above all from the unfolding of broad, dignified, flowing melodies. At the beginning of the first movement we hear – somewhat untypically of Beethoven's sonata structures – a sublime main theme that seems at peace with itself. Lyrical lingering over the beauty of the moment seems to be more important in this movement than the construction of a dramatically conceived edifice and

the constant thematic working that otherwise often dominate Beethoven's music. Even in the central section, the so-called 'development', where as a rule all the musical events are intensified, the forward movement seems repeatedly to be suspended; there are moments when a subject appears to revolve around itself as the harmonic development marks time.

In this work, exceptionally, the Scherzo takes second position within the sequence of movements. It opens quite succinctly with nothing more than an ascending scale, admittedly set to an interesting rhythm. The central Trio section begins with a chromatic fugue subject, but soon takes on the traits of a ferociously paced Viennese waltz. In a D major remote from the trio's home key, the slow movement resumes the depiction of an idyll. For this movement Beethoven uses variation form, always popular with the public. At the start of the theme he alludes to the rhythm of the sarabande, the courtly dance especially cultivated during the Baroque period, which further emphasises the noble tone of this music. There follow four spacious variations that largely do without the factor of virtuoso display. The extended coda celebrates lengthy farewell gestures, and finally leads directly into the finale, a rondo with a Presto ending. Its eccentric theme and the leisurely stamping quavers in the bass of the piano give the movement something of a folk flavour. The trio comes to a carefree, playful conclusion.

CDs 2 & 3 | SONATAS FOR CELLO AND PIANO

For Ludwig van Beethoven, the chief event of the first half of 1796 was an extensive concert tour that took him first to Prague in February, then to Dresden and Leipzig, and finally to Berlin, where he arrived in May. The Prussian capital was the residence of King Frederick William II, who like his predecessor and uncle Frederick the Great was an enthusiastic lover of music. Joseph Haydn and Wolfgang Amadé

Mozart were among those who had dedicated string quartets to the cello-playing monarch, and Luigi Boccherini, who bore the title of Prussian Chamber Composer, regularly sent new instrumental works, principally string quartets and quintets, from Spain to Berlin. Two notable cello virtuosos were in the king's service: the brothers Jean-Pierre and Jean-Louis Duport, the former as Oberintendant of the royal chamber music, the latter as principal cellist of the opera orchestra. It was owing not least to the flourishing court musical establishment that Berlin was an important centre of musical life in north Germany. Here Beethoven could justifiably hope to build on the reputation he had acquired in Vienna as an excellent pianist and highly promising composer and establish contacts with new friends and patrons.

Beethoven played the piano before the king many times. On one of these occasions, with one of the Duports, he introduced the two Sonatas for piano and cello op.5 which he had just composed in Berlin. But which of the brothers played alongside Beethoven has not yet been established. According to the *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* of Ferdinand Ries, he wrote the sonatas for 'Duport [first violoncellist to the king]', that is, probably, for Jean-Louis, the younger of the two brothers. When the composer left Berlin in July or August 1796, Ries tells us that Frederick William II gave him a 'gold snuffbox filled with louis d'or'. Beethoven returned the favour by dedicating to the monarch the first edition of the sonatas, published in Vienna in February 1797.

Frederick William was fortunate enough to be present in Berlin at the birth of a new type of music for his beloved cello. For the **Sonatas op.5** do not belong to the genre, highly popular since the middle of the eighteenth century, of the 'accompanied keyboard sonata', in which the musical discourse is determined by the piano while the accompanying melody instrument (generally the violin) is assigned merely coloristic duties. Nor are these sonatas for cello and continuo, of the kind produced during the Baroque era. Here Beethoven writes a fully developed piano part in the current Viennese style and combines it with an

independent obbligato part for cello. In the 1790s there was no precedent for this. Equally unusual is the form of the sonatas: each consists of only two movements, an extended allegro in sonata form followed by a rondo also in allegro tempo. In both cases Beethoven dispenses with the slow middle movement, but prefaces the sonatas with large-scale adagio introductions of thirty-four and forty-four bars respectively. These compensate to some extent for the lack of a slow movement, especially as the Adagio sostenuto of op. 5 no. 2 takes on traits of an independent movement through the use of thematic repetition and development-like passages. Over the next ten years Beethoven wrote no further sonatas in this genre he had 'discovered'. He did not return to it until early in 1808, without any demonstrable external stimulus. In February or March, in parallel with his work on the Fifth and Sixth symphonies, he embarked on the composition of the Sonata in A major **op. 69**. This is dedicated to a longstanding companion of the composer's, Baron Ignaz von Gleichenstein, who was very close to Beethoven at the time and helped him out in business matters, among other services. There is, however, no evidence to support the frequent statement that the baron was himself a cellist. According to a nineteenth-century source, Beethoven is supposed to have inscribed the dedication copy with the Latin maxim 'Inter lacrimas et luctum' (Amid tears and mourning) – an assertion that can no longer be confirmed, since the score in question (a manuscript? a copy of the print?) is now lost. Whether the Latin words are to be taken as a reference to the political situation, namely the siege of Vienna by French troops in the year 1809, remains sheer speculation, though one nevertheless repeatedly encounters the idea in the Beethoven literature. Beethoven completed the sonata in the autumn of 1808; the first edition appeared in Leipzig in April of the following year.

The sonata is grounded in a prevailing mood of lyricism that is at once apparent in the first movement. This begins with an unaccompanied melody on the cello, marked *dolce*, which is soon taken up by the piano. The tranquil theme sets the

tone for the whole allegro: this is relaxed, euphoniously conceived music, offering the greatest possible contrast to the emotionally charged Fifth Symphony with which it is contemporary. With the second theme Beethoven recalls the mood of the first, thus dispensing with the contrast of thematic characters so typical of sonata form. In formal terms, too, the dialectical principle, in this case a dramatisation of the course of the movement achieved through the working-out of oppositions, largely takes a back seat.

As in the Sonatas op.5, Beethoven surprises us in this work with an unusual sequence of movements. In place of a slow movement, he follows the Allegro ma non tanto with a Scherzo, whose *ABABA* form results from the alternation of sections in A minor (A) and A major (B). Then he does give us an adagio: with its clearly articulated theme, presented first by the piano, then by the cello, this initially produces the impression of an independent movement. But it breaks off after only eighteen bars and leads unexpectedly into the last movement. Too short to be a 'proper' slow movement, yet too specific in its character to constitute no more than an introduction to the finale, this Adagio cantabile remains indeterminate in function. The virtuoso finale raises no further questions, and rounds the sonata off with a sonorous coda.

Experimentation with form is by no means the least significant feature of the **Sonata op. 102** no. 1, begun in late July 1815. In this two-movement work, Beethoven once more does without an autonomous slow movement, but introduces each of the two movements marked Allegro vivace – the first in sonata form, the second a rondo – with a section in moderate tempo. Nor does he limit his innovations to this unusual layout, reminiscent of the Baroque *sonata da chiesa*. Flying in the face of all architectural rules for such multi-movement works, the first Allegro vivace is not in the tonic key, but in the relative minor, that is, in A minor instead of C major! The slow introduction to the finale yields a further unorthodox idea: inserted between the rhapsodic Adagio and the beginning of the concluding

Allegro vivace is a seven-bar reminiscence of the Andante in 6/8 time that opened the work. Elements of free fantasia style pervade the ground plan of the sonata, which prompted Beethoven to designate the work 'Freye Sonate' (free sonata) in the autograph.

Beethoven embarked on the second sonata of op.102 only a short time after the first (both were certainly completed in the autumn of 1815). Its form seems conventional enough, in view of the three-movement layout with a slow movement in second position – the only genuine representative of its type among Beethoven's works for these forces. But it is not so conventional as all that: this time the final movement is a fugue, not the rondo one might expect at this point. Entering without a break after the Adagio in ternary form, which following a brooding opening offers in its middle section an introverted dialogue between the two instruments, this finale comes as a harsh contrast to it. Though disarmingly marked 'Allegro fugato', this is a full-blown four-part fugue, awkward in its part-writing, recalcitrant in its gestures, a forerunner of all those fugal movements that permeate Beethoven's late works, from the finale of the Piano Sonata op.106 ('Hammerklavier') to the *Grosse Fuge* for string quartet op.133. In this piece we may clearly observe the crystallisation of Beethoven's preoccupation with the music of Johann Sebastian Bach, which greatly increased around the time of composition of op. 102, although he had venerated the music of the Thomaskantor (in so far as he knew it) ever since his youth. But it is not only the use of counterpoint that seems to have been influenced by Bach. The concentration and conciseness of form, the astringency of expression of these two sonatas point to the fact that, in harking back to the idiom of an earlier era, Beethoven was striving to develop a new musical language. The first edition of the sonatas appeared in Bonn at some unknown date between the spring of 1817 and May 1818, while a second edition authorised by Beethoven was issued in Vienna in January 1819; the latter is dedicated to Countess Marie Erdödy, who had been a friend of the composer's for many years.

In addition to the five sonatas, Beethoven's original works for piano and cello comprise three sets of variations based on themes by George Frideric Handel and Wolfgang Amadé Mozart. The precise period and circumstances of composition of all three are unknown. The Variations WoO 45 on a melody from Handel's oratorio *Judas Maccabaeus* – the popular chorus 'See the conqu'ring hero comes' – and the Variations op. 66 on 'Ein Mädchen oder Weibchen' from Mozart's opera *Die Zauberflöte* may have been written in connection with Beethoven's trip to Berlin, and therefore at around the same time as the Sonatas op. 5. The two works were published in summer/autumn 1797 and September 1798 respectively. The choice of themes is of no help in dating them, since the relevant works of Handel and Mozart were disseminated in both Berlin and Vienna. *Die Zauberflöte* is also the source for the theme of the Variations WoO 46, which appeared in Vienna in 1802 and were probably composed the previous year. Beethoven varied the melody of the duet 'Bei Männern, welche Liebe fühlen', from the first act of the opera, in a style that already points in the direction of character variations. As in the other two sets, he makes use of several of the mandatory structural features of the genre and enriches the sequence with a variation in a minor key, another in slow tempo in penultimate position, and a formally expanded final variation, thus achieving an effective final climax.

ANDREAS FRIESENHAGEN
Translation: Charles Johnston

CDs 4, 5, 6 | SONATAS FOR PIANO & VIOLIN

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

The Three Sonatas **op.12**, sketched around 1797-8 alongside the Trios opp.9 and 11 and the Piano Sonatas op.10, were issued by Artaria of Vienna in January 1799. One of them, perhaps the first, which was reviewed by a contemporary as a 'mass of learning without method . . . from which one emerges exhausted, without pleasure', is thought to have been played by the violinist Ignaz Schuppanzigh and the composer himself on 29 March 1798. The Sonatas op.12, respectively in D, A and E flat major, adopt a three-movement scheme: a sonata-form Allegro of resolute character, where the traditional opposition between the two groups of 'masculine' and 'feminine' motifs (as Vincent d'Indy put it), that is to say between strength and lyricism, is perceptible only in the Third Sonata; a slow movement that may be lyrical (like the superb theme and variations of the First Sonata) or meditative (the Andante più tosto Allegretto of the Second); and a concluding

Allegro in rondo form (in the First and Third Sonatas) or else, in op.12 no.2, a sonata form whose atmosphere recalls the Menuetto of op.10 no.3. Although influenced by the models of Mozart's generation, notably in the flexible way in which primacy is passed from piano to violin, the Sonatas op.12 show originality in the accumulation of short melodic motifs (first movement of the First Sonata), the rhythmic manipulations (as in the opening motif of the Second), and the harmonic progressions (particularly in the fine Adagio of the Third, which may be compared with the Largo of the Piano Sonata op.7).

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

colour, gives pride of place to the piano, which states all the melodic material, to the detriment of the violin. The brief, impish Scherzo, which Schumann was too appropriate in his *Album für die Jugend*, is followed by a Mozartian sonata rondo, very cantabile in style, whose refrain recalls the opening motif of the Violin Sonata K378 and the fast section of the rondo 'Non più di fiori' from *La clemenza di Tito*.

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

In the Ninth Sonata **op.47**, published by Simrock in Bonn in 1805 but composed between 1803 and 1804 at the same time as the *Eroica* Symphony op.55, Beethoven practises, so a contemporary critic said, an 'artistic terrorism' that would disconcert the most valiant of violinists, starting with the dedicatee himself, the Frenchman Rodolphe Kreutzer – whose name has gone down in history thanks to a sonata he always refused to play in public because it was 'unintelligible'! The two men had met at the French embassy in Vienna in 1798 and, sharing similar political ideas, had become friends. But it is possible that the composer had not sufficiently observed the playing of Kreutzer, who excelled at legato notes, to realise that it was scarcely compatible with the staccato style of his sonata.

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

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

The Tenth Sonata **op. 96** in G major too was conceived for a great French virtuoso, then on tour in Vienna: the violinist Jacques Pierre Joseph Rode, who premiered the work in Prince Lobkowitz's palace on 29 December 1812 accompanied by the dedicatee, the Archduke Rudolph. This final sonata for violin and piano was subsequently revised around 1814-5 before being given to the Viennese publisher Steiner in 1816. In similar fashion to the Cello Sonata op. 69 with which it shares an overall economy of resources, the work to some extent abandons the 'heroism' of Beethoven's second creative period for a more introverted style with strikingly abrupt harmonic changes and more irregular phrases played legato and at low dynamic levels. Contrary to the Ninth Sonata, the aim here is not to allow the performers to show off their skills! In the initial Allegro moderato in sonata form, the two instruments weave an especially complex and crystalline texture, contrasting fine themes with clearly defined contours, some of which vaguely evoke the opening of the Piano Concerto op. 58 (1806) and the martial motif from the first movement of the Symphony no. 2, op. 36 (1801-2). The expressive Adagio, in its sinuous curves, the density of its texture, and its chromatic harmonies, already looks forward to Brahms's Violin Sonata op. 78 and certain pieces by Schumann. The instability of the last chord of this exquisite reverie only finds a satisfactory resolution in the Scherzo in G minor with its mischievous *Sfp* accents. The Trio, more melodious, reverts to the key of the Adagio (E flat major). A coda reintroduces the sonata's tonic and prepares the way for the concluding Poco Allegretto. This is a set of variations on the popular theme 'Tatutuli' which J. A. Hiller had introduced into his Singspiel *Der Teufel ist los* (1766), still famous in Beethoven's day. The pastoral atmosphere, similar to that of the variations in op. 30 no. 1 and the Quartet op. 74 (1809), was chosen deliberately, since Rode was not fond of brilliant conclusions, and it is scarcely ruffled by a fugato in the minor mode, much more humorous than it is learned.

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

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: Charles Johnston



CD 1. | TRIOS MIT KLAVIER Nr. 6 & 7 „ERZHERZOG“

Das Klaviertrio ist, wie das Streichquartett, eine Erfindung der „Wiener Klassik“. Während beim Quartett jedoch schon in der Frühzeit der Gattung die Gleichberechtigung aller vier Instrumente zum Programm erhoben wurde, vor allem in den Werken der Wiener Komponisten, war es beim Trio noch lange nicht selbstverständlich, dass Violine, Violoncello und Klavier als Partner auf Augenhöhe auftraten. Bis in die Zeit Beethovens galten Werke dieser Art als „begleitete Klaviersonaten“: Das Klavier, der hauptsächliche Träger der kompositorischen Substanz eines Stücks, bildete das Zentrum des Instrumentalsatzes, um das herum sich Violine und Violoncello gruppierten. Den Streichinstrumenten kamen weniger strukturelle als koloristische Aufgaben zu. Im Zweifelsfall konnte man ein Stück also auch ohne sie aufführen, ohne den musikalischen Sinn allzusehr zu verfälschen.

In den Klaviertrios von Joseph Haydn erhielt die Violine zunehmend Freiheiten. Haydn löste sie immer wieder vom Klaviersatz, vertraute ihr selbständige Gedanken an und ließ sie bisweilen mit dem Klavier dialogisieren. Das tiefe Streichinstrument diente jedoch noch immer vor allem zur Verstärkung des Klavierbasses. Erst Wolfgang Amadé Mozart emanzipierte auch das Cello von seiner bloßen Begleitfunktion. In seinen Wiener Trios kam es erstmals als thematische Stimme ins Spiel und wurde aktiv an der Vorstellung und Verarbeitung der Themen beteiligt. Mit der Aufwertung der Streicherstimmen war die Vertiefung des Ausdrucks und eine inhaltliche Individualisierung der Musik beinahe zwangsläufig verbunden. Aus der mehr oder weniger belanglosen Unterhaltungsmusik, die Klaviertrios um 1760/70 noch darstellten, war um 1790 ein Genre mit Anspruch geworden. Ludwig van Beethoven formte es schließlich zu dem, was es das ganze 19. Jahrhundert hindurch bleiben sollte, und schon mit den drei im Sommer 1795 erschienenen Klaviertrios op.1, seinen ersten veröffentlichten Werken dieser Art, definierte er die Grenzen der Gattung neu.

Nach dem ambitionierten Opus 1 wandte Beethoven sich erst nach einer Pause von dreizehn Jahren der klassischen Klaviertrio-Besetzung wieder zu (das in der Zwischenzeit entstandene Trio op.11 ist für Klarinette, Klavier und Violoncello geschrieben). Im Sommer 1808 schloss er die beiden Trios op.70 ab, die im Jahr darauf veröffentlicht wurden. Sowohl was ihre formale Anlage als auch was ihr Ausdrucksspektrum betrifft, scheinen sie einer anderen Welt anzugehören als noch Beethovens erste Trios. **Opus 70** besteht aus nur zwei, jedoch stark aufeinander bezogenen Kompositionen. Beethoven hat hier zwei Werke zu einem Kontrastpaar kombiniert, die kaum gegensätzlicher sein könnten. Die größte Aufmerksamkeit hat dabei immer schon das erste Trio erregt, das wegen seines „unheimlichen“ langsamen Satzes den Beinamen „Geistertrio“ erhalten hat.

Das zweite gibt sich nicht so ernst und geheimnisvoll wie das Schwesterwerk, was seiner Popularität bis heute wenig zuträglich ist. Stand in der Nr. 1 ein bedeutendes Largo im Fokus, so weist die Nr. 2 überhaupt keinen Satz im langsamen Tempo auf. Beide Binnensätze sind mit „Allegretto“ überschrieben und entsprechend leichter gewichtet. Das erste Allegretto hat die Form von Doppelvariationen: Zwei Themen, eines in C-Dur, eines in c-Moll, werden abwechselnd variiert, ehe sie in einem ausgedehnten c-Moll-Abschnitt zu verschmelzen scheinen. Das nächste Allegretto ist eine Art Menuett (oder Scherzo), das bei Beethovens Zeitgenossen sehr gut ankam, „ein so himmlischer kantabeller Satz“, so der Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt, „wie ich von ihm [Beethoven] noch nie gehört [...] habe.“

Die Allegretto-Sätze werden von zwei ausgedehnten Sonaten-Allegros umrahmt. Die Einleitung zum ersten bildet ein „Poco Sostenuto“, das entgegen den Erwartungen nicht mit allen Instrumenten, sondern mit dem Violoncello allein (und *piano*) einsetzt. Der archaisierende Ton des Themas erinnerte E. T. A. Hoffmann an einen „Choral“, und wirklich scheint Beethoven hier auf den *Stile Antico* anzuspielen. Die Satztechnik der Imitation verstärkt diesen Eindruck noch. Im Verlauf des „Allegro“, dem der tänzerische 6/8-Takt seinen Stempel aufprägt, greift

Beethoven diesen „Choral“ mehrfach auf. Gegen Ende, in der Coda, kehrt dieses Thema ein letztes Mal wieder, um gleichsam eine Klammer um den gesamten Satz zu schließen. Der Schlusssatz mit seinen unbegleiteten Solopassagen für alle drei Instrumente hat einen fantastischen, improvisatorischen Einschlag und sorgt für einen brillanten Kehraus.

Beethovens letzte bedeutende Komposition für Klaviertrio, das **Trio op.97**, markiert seinen Abtritt als konzertierender Pianist. Die Erstaufführung des im März 1811 fertiggestellten Werks fand am 11. April 1814 in Wien statt. Beethoven saß selbst am Flügel und wurde von Ignaz Schuppanzigh, Violine, und Joseph Linke, Violoncello, begleitet, zwei erprobten Interpreten seiner Musik. Dieses Konzert war Beethovens letzter Auftritt als Pianist in der Öffentlichkeit. Fortan ließ sein Gehörleiden ein Spiel vor Publikum nicht mehr zu. Der Komponist Louis Spohr war Zeuge einer der Proben zu diesem Konzert: „Ein Genuß war's nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben.“

Sein op.97 widmete Beethoven Erzherzog Rudolph von Österreich (1788–1831), wodurch sich der populäre Beiname „Erzherzog-Trio“ erklärt. Rudolph, ein Bruder Kaiser Franz' II., war von etwa 1804 an sein Klavier-, später auch Kompositionsschüler und unterstützte ihn darüber hinaus finanziell. Die beiden Männer standen miteinander auf freundschaftlichem Fuß, was sich nicht zuletzt darin ausdrückt, dass Beethoven dem Erzherzog neben dem Trio weitere bedeutende Kompositionen zueignete, etwa die Klavierkonzerte Nr. 4 und 5 und die Missa solemnis op. 123.

Ähnlich monumental wie diese Werke mutet auch das Trio op.97 an, wobei der Eindruck von Monumentalität hier vor allem durch die Entfaltung breit und

würdevoll dahinfließender Melodien entsteht. Am Beginn des ersten Satzes steht – für Sonatensätze Beethovens eher untypisch – ein erhabenes, in sich ruhendes Hauptthema. Das lyrische Verweilen beim schönen Augenblick scheint in diesem Satz wichtiger zu sein als der dramatisch konzipierte Satzaufbau und das ständige Verarbeiten der Themen, das sonst oft Beethovens Musik beherrscht. Selbst in dem sonst alle Ereignisse verdichtenden Mittelteil, der sogenannten „Durchführung“, setzt die Vorwärtsbewegung scheinbar immer wieder aus, gibt es Momente, in denen ein Motiv gleichsam um sich selbst kreist, die harmonische Entwicklung auf der Stelle tritt.

Das Scherzo nimmt in diesem Werk ausnahmsweise die zweite Position innerhalb der Satzfolge ein. Es wird ganz lapidar mit nichts als einer aufsteigenden Tonleiter eröffnet, die gleichwohl interessant rhythmisiert ist. Der im Zentrum des Satzes stehende Trio-Abschnitt setzt mit einem chromatischen Thema fugiert ein, nimmt aber schon bald Züge eines grimmigen Wiener Walzers an. In einem von der Haupttonart des Trios weit entrückten D-Dur kehrt der langsame Satz zur Darstellung der Idylle zurück. Für diesen Satz greift Beethoven zu der beim Publikum beliebten Form des Variationensatzes. Im Thema wird gleich zu Beginn der Rhythmus der Sarabande, eines vor allem in der Barockzeit gepflegten höfischen Tanzes, angedeutet, was den vornehmen Tonfall dieser Musik noch unterstreicht. Es folgen vier weiträumige Variationen, die weitgehend ohne das Moment virtuoser Inszenierung auskommen. Die ausgedehnte Coda zelebriert Gesten eines langen Abschieds und mündet schließlich direkt ins Finale, einen Rondosatz mit Presto-Schluss. Sein kauziges Thema und die im Klavierbass gemütlich stampfenden Achtel geben dem Satz einen Anflug von Volkstümlichkeit. Unbeschwert und spielerisch geht das Trio zu Ende.

CD 2. & 3. | SONATEN FÜR CELLO UND KLAVIER

Die erste Hälfte des Jahres 1796 stand für Ludwig van Beethoven im Zeichen einer ausgedehnten Konzertreise, die ihn im Februar zunächst nach Prag, dann nach Dresden und Leipzig und schließlich nach Berlin führte, wo er im Mai eintraf. In der preußischen Hauptstadt residierte mit Friedrich Wilhelm II. ein König, der wie sein Vorgänger und Onkel Friedrich der Große ein großer Musikliebhaber war. Dem Violoncello spielenden Monarchen hatten unter anderem Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart Streichquartette gewidmet, und von Spanien aus sandte Luigi Boccherini, der den Titel eines preußischen Kammerkomponisten führte, regelmäßig neue Instrumentalwerke, vor allem Streichquartette und -quintette, nach Berlin. Zwei bedeutende Cellovirtuosen standen in Diensten des Königs: die Brüder Jean-Pierre und Jean-Louis Duport, der eine als Oberintendant der königlichen Kammermusik, der andere als erster Cellist des Opernorchesters. Nicht zuletzt wegen der florierenden Hofmusik war Berlin ein bedeutendes Zentrum der Musikpflege in Norddeutschland. Hier konnte Beethoven mit Recht darauf hoffen, seinen Ruf als ausgezeichnete Pianist und vielversprechender Komponist, den er sich in Wien erworben hatte, geltend zu machen und Kontakte zu neuen Freunden und Förderern zu knüpfen.

Mehrfach ließ Beethoven sich vor dem König auf dem Klavier hören. Einmal führte er mit einem der Duports zusammen seine beiden **Sonaten op. 5 für Klavier und Violoncello** auf, die er gerade erst in Berlin komponiert hatte. Welcher der Brüder an der Seite Beethovens musizierte, ist bis heute nicht geklärt. Den „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven“ von Ferdinand Ries zufolge schrieb Beethoven die Sonaten für „Duport (ersten Violoncellisten des Königs)“, also wohl für Jean-Louis, den jüngeren der beiden Brüder. Zu seinem Abschied aus Berlin im Juli oder August 1796 überreichte Friedrich Wilhelm II.

dem Komponisten eine „goldene Dose mit Louisd’ors gefüllt“, wie Ries berichtet. Beethoven revanchierte sich, indem er dem Monarchen die im Februar 1797 in Wien erschienene Originalausgabe der Sonaten widmete.

Friedrich Wilhelm konnte in Berlin die Geburtsstunde einer neuen Art von Musik für sein geliebtes Violoncello miterleben. Die Sonaten op. 5 gehören nämlich nicht mehr der seit Mitte des 18. Jahrhunderts so beliebten Gattung der „begleiteten Klaviersonate“ an, bei der das musikalische Geschehen vom Klavier bestimmt wird, das begleitende Melodieinstrument (meist die Violine) aber lediglich koloristische Aufgaben hat. Auch sind dies keine Sonaten für Violoncello und Generalbass mehr, wie die Barockzeit sie hervorbrachte. Vielmehr schreibt Beethoven einen voll ausgebildeten Klaviersatz im aktuellen Wiener Stil und kombiniert ihn mit einer obligaten, selbständig geführten Stimme für Violoncello. Hierfür gab es Mitte der 1790er Jahre keine Vorbilder. Ungewöhnlich auch die Form der Sonaten: Beide bestehen aus nur zwei Sätzen, einem ausgedehnten Allegro-Satz in Sonatenform, auf den jeweils ein Rondo, ebenfalls im Tempo Allegro, folgt. Den langsamen Mittelsatz spart Beethoven in beiden Fällen aus, lässt den Sonaten aber mit 34 bzw. 44 Takten ungewöhnlich groß dimensionierte Adagio-Einleitungen vorausgehen. Sie entschädigen gewissermaßen für das Fehlen der langsamen Sätze, zumal gerade das Adagio sostenuto von op. 5 Nr. 2 durch Themenwiederholungen und durchführungsartige Passagen Züge eines eigenständigen Satzes annimmt.

In den kommenden zehn Jahren schrieb Beethoven keine neue Sonate für das von ihm „entdeckte“ Genre. Erst Anfang 1808 wandte er sich ihm wieder zu, ohne dass sich hierfür ein äußerer Anlass nachweisen ließe. Im Februar oder März, parallel zu den Arbeiten an der fünften und sechsten Sinfonie, begann er mit der Komposition der **Sonate A-Dur op. 69**. Gewidmet ist sie einem alten Weggefährten, dem Baron Ignaz von Gleichenstein, der dem Komponisten damals recht nahe stand und ihm unter anderem bei geschäftlichen Angelegenheiten

zur Hand ging. Dass der Baron selbst Cellist war, wie man häufig lesen kann, ist allerdings unbestätigt. Das Widmungsexemplar soll Beethoven einem Bericht aus dem 19. Jahrhundert zufolge mit der lateinischen Sentenz „Inter lacrimas et luctum“ (Unter Tränen und in Trauer) versehen haben – eine Angabe, die sich nicht mehr überprüfen lässt, da dieses Exemplar (eine Abschrift? ein Exemplar des Drucks?) verschollen ist. Ob die lateinischen Worte eine Anspielung auf die politische Situation, die Besetzung Wiens durch französische Truppen im Jahr 1809, sein sollen, bleibt reine Spekulation, der man in der Beethoven-Literatur gleichwohl immer wieder begegnet. Beethoven stellte die Sonate im Herbst 1808 fertig; die Originalausgabe erschien im April des folgenden Jahres in Leipzig.

Die Sonate ist von einer lyrischen Grundstimmung getragen, die sich gleich im ersten Satz mitteilt. Er beginnt mit einer unbegleiteten, *dolce* vorzutragenden Melodie des Violoncellos, die wenig später dann vom Klavier aufgenommen wird. Das ruhige Thema legt den Habitus des gesamten Allegros fest: Dies ist eine entspannte, auf Wohlklang bedachte Musik, die den denkbar größten Gegensatz zur zeitgleich entstandenen, emotional aufgeladenen fünften Sinfonie darstellt. Mit dem zweiten Thema greift Beethoven die Stimmung des ersten wieder auf und verzichtet somit auf die für die Sonatenform typische Kontrastierung der Themencharaktere. Auch in formaler Hinsicht tritt das dialektische Prinzip, in diesem Fall eine über die Austragung von Gegensätzen erreichte Dramatisierung des Satzverlaufs, weitgehend in den Hintergrund.

Wie in den Sonaten op.5 überrascht Beethoven auch in diesem Werk mit einer ungewöhnlichen Satzfolge. An Stelle eines langsamen Satzes lässt er auf das Allegro ma non tanto ein Scherzo folgen, dessen A-B-A-B-A-Form sich aus dem Abwechseln von Abschnitten in a-Moll (A) und A-Dur (B) ergibt. Dann doch noch ein Adagio: Mit seinem klar gegliederten Thema, das erst vom Klavier, dann von Cello vorgetragen wird, erweckt es zunächst den Eindruck eines eigenständigen Satzes. Doch nach 18 Takten schon bricht es ab und mündet überraschend in den

Finalsatz. Zu kurz, um als „richtiger“ langsamer Satz durchzugehen, in seinem Charakter aber zu spezifisch, um nur eine Einleitung zum Finale darzustellen, bleibt dieses Adagio cantabile hinsichtlich seiner Funktion unbestimmt. Das virtuose Finale wirft keine weiteren Fragen auf und rundet die Sonate schließlich noch mit einer klangvollen Coda ab.

Ein Experiment mit der Form stellt nicht zuletzt die Ende Juli 1815 begonnene **Sonate op. 102 Nr. 1** dar: In diesem zweisätzigen Werk verzichtet Beethoven noch einmal auf einen selbständigen langsamen Satz, leitet jedoch die beiden mit Allegro vivace überschriebenen Sätze – der erste in Sonatensatzform, der zweite ein Rondo – jeweils mit einem Stück im gemäßigten Tempo ein. Doch belässt er es nicht bei dieser ungewöhnlichen, an die barocke Sonata da chiesa erinnernden Anlage. Gegen alle Regeln der Architektur solcher mehrsätziger Werke steht das erste Allegro vivace nicht in der Grundtonart, sondern in der parallelen Molltonart, also in a-Moll statt in C-Dur! Eine weitere unorthodoxe Idee zeitigt die langsame Einleitung zum Finale: Zwischen das rhapsodische Adagio und den Beginn des abschließenden Allegro vivace schiebt sich eine siebentaktige Reminiszenz an das Andante im 6/8-Takt, mit dem das Werk begann. Elemente der freien Fantasie durchdringen den Bauplan der Sonate, was Beethoven dazu veranlasste, das Werk im Autograph als „Freye Sonate“ zu bezeichnen.

Die zweite Sonate des op. 102 nahm Beethoven nur kurze Zeit nach der ersten in Angriff (abgeschlossen wurden beide wohl im Herbst 1815). Ihre Form mutet konventionell an angesichts des dreisätzigen Grundrisses mit einem langsamen Satz an zweiter Stelle, dem einzigen regelrechten Vertreter seiner Art unter Beethovens Werken für diese Besetzung. So ganz konventionell ist sie jedoch auch wieder nicht, ist der Finalsatz doch diesmal eine Fuge, nicht das an dieser Stelle zu erwartende Rondo. Zu dem in dreiteiliger Liedform gehaltenen Adagio, das nach grüblerischem Beginn in seinem Mittelteil mit einem verinnerlichten Dialog der beiden Instrumente aufwartet, stellt dieses ohne Pause einsetzende Finale einen

harten Kontrast dar. Obwohl verharmlosend „Allegro fugato“ überschrieben, ist dies eine ausgewachsene vierstimmige Fuge, sperrig in der Stimmführung, spröde in seiner Gestik, ein Vorläufer all jener Fugensätze, die das Spätwerk Beethovens durchziehen, sei es das Finale der Klaviersonate op. 106 („Hammerklavier“) oder die Große Fuge op. 133 für Streichquartett. An diesem Stück kristallisiert sich Beethovens Beschäftigung mit der Musik Johann Sebastian Bachs deutlich heraus, die etwa um die Zeit der Komposition von op. 102 stark zunahm, nachdem er die Musik des Thomaskantors (soweit er sie kannte) schon seit seiner Jugend verehrt hatte. Es ist aber nicht allein die Hinwendung zum Kontrapunkt, die durch Bach beeinflusst zu sein scheint. Auch die Konzentration und Gedrängtheit der Form, die Herbheit des Ausdrucks dieser beiden Sonaten deuten darauf hin, dass Beethoven sich über die Rückkehr zum Alten eine neue Tonsprache zu erschließen suchte. Die Originalausgabe der Sonaten erschien in Bonn zu einem unbekanntem Zeitpunkt zwischen Frühjahr 1817 und Mai 1818, eine weitere von Beethoven autorisierte Ausgabe kam im Januar 1819 in Wien heraus; diese ist Gräfin Marie Erdödy, einer langjährigen Freundin des Komponisten, gewidmet.

Neben den fünf Sonaten schrieb Beethoven an Originalwerken für Klavier und Violoncello **drei Variationszyklen**, denen Themen von Georg Friedrich Händel und Wolfgang Amadé Mozart zugrundeliegen. Entstehungszeit und -umstände sind bei allen drei unbekannt. Die Variationen WoO 45 über eine Melodie aus Händels Oratorium „Judas Maccabaeus“ – es handelt sich um den populären Chorsatz „See the conqu’ring hero comes“ – und die Variationen op. 66 über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ könnten im Zusammenhang mit Beethovens Reise nach Berlin, also in zeitlicher Nähe der Sonaten op. 5 entstanden sein. Veröffentlicht wurden die Werke im Sommer/Herbst 1797 bzw. September 1798. Die Wahl der Themen hilft bei der Datierung nicht weiter, da die betreffenden Werke Händels und Mozarts in Berlin ebenso wie in Wien verbreitet waren. Aus der „Zauberflöte“ stammt auch das Thema

der Variationen WoO 46, die 1802 in Wien erschienen und wohl im Jahr davor komponiert wurden. Die Melodie des Duetts „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus dem ersten Akt der Oper regte Beethoven zu Veränderungen an, die bereits in die Richtung von Charaktervariationen weisen. Wie in den beiden anderen Zyklen greift Beethoven auf einige für dieses Genre obligatorische Gestaltungselemente zurück und bereichert die Abfolge durch eine Variation in einer Molltonart, eine in langsamem Tempo an vorletzter Stelle sowie eine formal ausgeweitete letzte Variation, wodurch auch hier eine effektvolle Schlusssteigerung erzielt wird.

ANDREAS FRIESENHAGEN

CD 4, 5, 6. | SONATEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER

Den frühesten zeitgenössischen Zeugnissen zufolge soll Johann van Beethoven auf die musikalische Begabung seines Sohnes Ludwig aufmerksam geworden sein, als dieser wieder einmal *“nach seinem Sinn ohne Nohten”* auf der Violine *“kratzte”*¹. Nach der ersten Unterweisung durch den Vater erhielt das Kind Unterricht von Franz Rovantini, dem Vetter seiner Mutter, und er spielte das Streichinstrument schließlich so gut, daß er 1789 als Bratscher in das Bonner Opernorchester aufgenommen wurde. Tatsächlich war Beethoven nicht nur früh ein gefeierter Klaviervirtuose und ein genialer Improvisator, sondern auch ein geschätzter Violinist. Schon im Alter von 20-24 Jahren brachte er seine ersten Kompositionen für Violine und Klavier zu Papier: eine unveröffentlicht gebliebene Sonate in A-Dur (Hess 46), zwölf Variationen über eine Arie aus *Figaros Hochzeit*, 1793 erschienen (WoO 40), ein Rondo in G-Dur, 1794 niedergeschrieben, aber erst

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

1808 bei Simrock im Druck erschienen (WoO 41), und sechs 1796 in Prag für die Komtessen Thun komponierte Deutsche Tänze (WoO 42). Diese Kompositionen können jedoch keinem Vergleich mit den zehn Sonaten für Violine und Klavier standhalten, die, über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren verteilt, zwischen 1797 und 1812 entstanden.

Die drei Sonaten **op. 12**, um 1797-98 gleichzeitig mit den Trios op.9 und 11 und den Klaviersonaten op. 10 skizziert, erschienen im Januar 1799 bei Artaria in Wien im Druck. Eine von ihnen, möglicherweise die erste, von der der Rezensent der Leipziger Allgemeinen Zeitung sagte, sie sei "*ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert*", ist anscheinend am 29. März 1798 von dem Geiger Ignaz Schuppanzigh und dem Komponisten selbst aufgeführt worden. Die drei Sonaten op.12 in D-Dur, A-Dur und Es-Dur folgen dem dreisätzigen Formmodell: ein *Allegro* in der Sonatensatzform, entschlossen im Charakter, wobei die klassische Gegenüberstellung von zwei Themengruppen, die eine "maskulin", die andere "feminin" (*dixit* Vincent d'Indy!), d.h. der Gegensatz von Kraft und Lyrismus eigentlich nur in der dritten Sonate spürbar ist; ein langsamer Satz, entweder lyrisch (so der wundervolle Variationensatz der 1. Sonate) oder meditativ (*Andante più tosto Allegretto* der 2.); ein Schluß-*Allegro* in der Rondoform (1. und 3. Sonate) oder auch, wie im op.12 Nr.2, eine Sonatensatzform, die im Charakter an das Menuett des op.10 Nr.3 erinnert. Die Sonaten op.12 sind zwar noch von den Vorbildern der Generation Mozarts beeinflusst, was insbesondere für die Geschmeidigkeit gilt, mit der Klavier und Violine abwechselnd die Führung übernehmen, doch tritt in ihnen auch viel Neues zutage, etwa in der Häufung kurzer Motive (erster Satz der 1. Sonate), den pointierten Rhythmisierungen (wie im Kopfmotiv der 2. Sonate) und den harmonischen Fortschreitungen (vor allem in dem schönen *Adagio* der Nr.3, das man mit dem *Largo* der Klaviersonate op. 7 vergleichen könnte).

Die 4. und die 5. Sonate, **op.23** in a-Moll und **op.24** in F-Dur, sind 1800-01 (gleichzeitig mit den Klaviersonaten op.22 und 26) entstanden und wurden im Oktober 1801 unter der gemeinsamen Opuszahl 23 veröffentlicht; erst durch eine spätere Ausgabe wurde die Numerierung der Sonate F-Dur abgeändert. Sie sind dem Grafen Moritz von Fries gewidmet, dem späteren Widmungsträger der Siebten Sinfonie. Die 4. Sonate beginnt mit einem energischen *Presto* in der Sonatensatzform mit der bei Beethoven ungewöhnlichen Besonderheit, daß die Durchführung *und* die Reprise wiederholt werden müssen, bevor ein allmählich in gedämpftem *pianissimo* ersterbender Schluß erklingt. Der Mittelsatz vereint Züge eines *Andante* (mit atemlosen gebundenen Rhythmen wie eine Begleitung zu einer Melodie, die sozusagen niemals kommt!) mit denen eines *Scherzos* (in Fugato-Schreibweise und schwungvoller im Charakter): diese Gegensätzlichkeit nutzt der Meister aus Bonn, um den Satz als ein sehr originelles Sonatensatzgebilde auszuformen. Das Werk schließt mit einem ungestümen *Allegro molto*-Finale, denen des Streichquartetts op.18 Nr.4 und der Sonate op.47 vergleichbar. Das op.24, die sogenannte "Frühlingssonate" (ein Beiname, gegen den Beethoven nichts einzuwenden hatte), ist angeblich schon 1794-95 skizziert worden. Es ist ein Werk voll Jugendfrische und bis heute die populärste seiner Sonaten für das Streichinstrument, wahrscheinlich wegen des überaus lyrischen ersten Satzes *Allegro* in der Sonatensatzform mit zwei deutlich kontrastierenden Themengruppen, das entfernte Ähnlichkeit mit der Sonate op.25 Nr.4 von Muzio Clementi (1790) hat. Das *Adagio molto espressivo*, das in der Farbgebung an Schubert erinnert, räumt dem Klavier breiten Raum ein, und von ihm wird zum Nachteil der Violine auch das gesamte melodische Material eingeführt. An das kurze, schalkhafte *Scherzo*, von dem Schumann später in seinem *Album für die Jugend* Gebrauch gemacht hat, schließt sich ein sehr sangliches Sonatensatzrondo im Stil Mozarts an, dessen Refrain an das erste Thema der Sonate KV 378 und den schnellen Teil des Rondos "Non più di fiori" aus *La Clemenza di Tito* erinnert.

Die Konzeption der drei Sonaten des **op.30** ist eng mit der Arbeit an den Klaviersonaten op.31 verknüpft. Sie wurden 1801-02 niedergeschrieben und erschienen im Mai 1803 in Wien mit einer Widmung an Zar Alexander I. von Rußland, dem späteren Subskribenten der *Missa solemnis*. In diesem Heft setzt Beethoven seine Bemühungen um eine neue Tonsprache fort, die mit den Werken op. 26 und 27 begonnen hatten: die Unterscheidung zwischen Melodie und Begleitung verwischt sich immer mehr, vor allem zu Beginn der 6. Sonate, von der die Kritik sagte, Beethoven sei darin nicht ganz auf der Höhe seiner Kunst gewesen, und die Länge der Sätze wird in der 7. Sonate bis an die Grenzen des noch Vertretbaren ausgedehnt, so als solle damit die Kürze des letzten Werkes der Gruppe ausgeglichen werden. Die Werke des op.20 beginnen mit einem schnellen Satz in der Sonatensatzform mit großer Vielfalt feinziselierter Themen. Das *Allegro con brio* der 7. Sonate nimmt sogar schon einige Figurationen des op.102 Nr.2 und des op.111 vorweg. In den Sonaten Nr.6 und 7 folgt dann mit einem ausdrucksvollen und kantablen *Adagio* ein besinnlicherer, fast schon extravagant zu nennender Satz, während sich in der 8. Sonate ein aristokratisches und ein wenig gekünsteltes "Tempo di Minuetto" anschließt. Das tut aber dem von der Violine mit Triolenbegleitung vorgetragenen lyrischen Thema keinen Abbruch, das im Kopfsatz der Klaviersonate op. 110 (1821) noch einmal zu Ehren kommen sollte. In der Sonate Nr.7 ist vor dem Finale noch ein humoristisch gefärbtes Scherzo eingeschoben, das Beethoven nicht besonders mochte; Schindler behauptet, er habe sogar erwogen, es zu streichen. Was die Schlußsätze angeht, so sind diese höchst vielgestaltig und abwechslungsreich. Das Finale der 6. Sonate ist ein Variationensatz mit sechs Variationen von großem Raffinement; die 7. schließt mit einem sehr energischen Sonatensatzrondo in einer für diese Satzart ungewöhnlich sorgfältig gearbeiteten kontrapunktischen Schreibweise; die 8. geht mit einem Perpetuum mobile in Rondoform zu Ende, die ein wenig an das Finale der Klaviersonate op. 26 erinnert.

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

Beethoven hat diese Komposition "*in uno stilo molto concertante quasi come d'un concerto*" konzipiert, der nicht mehr viel gemeinsam hat mit der schon ein klein wenig veralteten Klangwelt der berühmten "Frühlingssonate": mit dem op.47 verläßt die Gattung der Sonate für Violine und Klavier den privaten Salon und zieht ein in den öffentlichen Konzertsaal. Es ist ein virtuos brillierendes Werk, und das von den ersten Takten *Adagio sostenuto* an, die mit Doppelgriff- und Akkordspiel von der Violine allein vorgetragen werden. Das auf die Einleitung folgende *Presto* in der Sonatensatzform, das in a-Moll einsetzt, ist zupackend und fast ein bißchen martialisch, während das *Presto*-Finale (ursprünglich als Schlußsatz des op.30 Nr.1 vorgesehen), ebenfalls in der Sonatensatzform, aber in A-Dur, den Charakter einer rasenden Tarantella hat, die kraftvoll in der tiefen Lage verklingt. Dazwischen ein *Andante con variazioni* in F-Dur – weit entfernt von der Grundtonart! – ein Moment stimmungsvollen Innehaltens, ohne indes in einen konventionellen Lyrismus zu verfallen.

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

Die 10. Sonate **op.96** in G-Dur hat Beethoven ebenfalls für einen berühmten französischen Violinvirtuosen geschrieben, der damals auf einer Konzertreise Wien besuchte, für Jacques Pierre Joseph Rode, der das Werk am 29. Dezember 1812 im Hause des Fürsten Lobkowitz uraufführte, begleitet vom Widmungsträger der Sonate, Erzherzog Rudolph von Österreich. Um das Jahr 1814-15 hat er diese letzte Sonate für Violine und Klavier überarbeitet, bevor er sie 1816 dem Wiener Verleger Steiner zur Veröffentlichung übergab. Diese Komposition, die wegen der beiden Werken gemeinsamen allgemeinen Sparsamkeit der Mittel mit der Sonate für Violoncello und Klavier op.69 verglichen werden kann, rückt merklich vom "heroischen" Stil ab, der kennzeichnend für die zweite Schaffensperiode Beethovens gewesen war, und gibt ihn zugunsten einer mehr introvertierten Schreibweise auf mit verstörenden harmonischen Abrissen und unregelmäßigeren Phrasen, die *legato* und in gedämpfter Schattierung gespielt werden. Anders als bei der 9. Sonate kann hier von virtuoser Brillanz keine Rede mehr sein! Im Kopfsatz *Allegro moderato* in der Sonatensatzform knüpfen die beiden Instrumente ein besonders abwechslungsreiches, durchsichtiges Gewebe und stellen schöne, klar umrissene musikalische Gedanken gegeneinander, von denen einige entfernte Ähnlichkeit mit dem Anfang des Klavierkonzerts op.58 (1806) und dem martialischen Motiv des Kopfsatzes der Sinfonie op.36 (1801-02) haben. Mit seinen gewundenen Linien, der Dichte seiner Satzstruktur und seiner chromatischen Harmonik weist das ausdrucksvolle *Adagio* bereits auf die

Sonate op.78 von Brahms und die Werke Schumanns voraus. Der ungefestigte Schlußakkord dieser feinsinnigen Träumerei gelangt erst im g-Moll-*Scherzo* mit seinen schalkhaften *sfp*-Akzenten zu einer zufriedenstellenden Auflösung. Das melodischere Trio kehrt zur Tonart des *Adagios* (Es-Dur) zurück. Eine Coda führt die Grundtonart der Sonate wieder ein und bereitet auf den Schlußsatz *Poco Allegretto* vor. Dieses Finale ist eine Variationenreihe über das volkstümliche *Tatutuli*-Thema, das schon J. A. Hiller in seinem berühmt gewordenen Singspiel *Der Teufel ist los* (1766) verwendet hatte. Der ländliche Charakter, den Variationen des op.30 Nr.1 und des Streichquartetts op.74 (1809) ähnlich, war mit Absicht so gewählt, denn Rode mochte virtuose Schlußsätze nicht besonders, ein eher humoristisches als gelehrtes Fugato in der Molltonart aber störte ihn nicht weiter. Nach dieser Sonate op.96, die hier und da bereits auf die letzten Klavierwerke und die letzten Quartette vorausweist, hat Beethoven nur noch ein einziges Werk mit Solovioline geschrieben, das wundervolle *Benedictus* der *Missa solemnis*: war die Violine im Unterbewußtsein des Meisters vielleicht ein geheiligtes Instrument, das Instrument, dem es einst gelungen war, Johann van Beethoven auf die außerordentliche Begabung seines Sohnes aufmerksam zu machen?

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Übersetzung: Heidi Fritz



All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet "Boutique"
ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store'
or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement au Teldex Studio Berlin

septembre 2011 (CD 1), octobre et décembre 2013 (CD 2 & 3)

juin, juillet et septembre 2008 (CD 4, 5 & 6)

Direction artistique : Martin Sauer (CD 1, 4, 5 & 6), Cécile Lenoir (CD 2 & 3)

Prise de son et montage : Tobias Lehmann - Julian Schwenkner (CD 1), Cécile Lenoir (CD 2 & 3)

Philipp Knop, Julian Schwenkner - Martin Litauer, Julian Schwenkner (CD 4, 5 & 6)

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

Couverture et pages intérieures : Uwe Arens © 2020 (artistes) & photo Bridgeman images
(gravure de Beethoven par William Holl le Jeune)

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en Union Européenne