



Beethoven

COMPLETE VIOLIN SONATAS
Wolfgang Schneiderhan · Carl Seemann



Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

COMPLETE VIOLIN SONATAS

Wolfgang Schneiderhan *violin*

Carl Seemann *piano*

No. 1 op. 12 no. 1in D major · D-Dur · en *ré* majeur

1	1. Allegro con brio	8:51
2	2. Tema con Variazioni. Andante con moto (Var. I–IV)	7:11
3	3. Rondo. Allegro	5:05

No. 2 op. 12 no. 2in A major · A-Dur · en *la* majeur

4	1. Allegro vivace	6:42
5	2. Andante più tosto Allegretto	5:26
6	3. Allegro piacevole	5:31

No. 3 op. 12 no. 3in E flat major · Es-Dur · en *mi* bémol majeur

7	1. Allegro con spirito	6:12
8	2. Adagio con molta espressione	6:15
9	3. Rondo. Allegro molto	4:18

No. 4 op. 23in A minor · a-Moll · en *la* mineur

10	1. Presto	5:37
11	2. Andante scherzoso più Allegretto	4:52
12	3. Allegro molto	5:28

No. 5 op. 24 “Spring”in F major · F-Dur »Frühlings-Sonate« · en *fa* majeur « Le Printemps »

13	1. Allegro	9:42
14	2. Adagio molto espressivo	5:13
15	3. Scherzo. Allegro molto	1:23
16	4. Rondo. Allegro ma non troppo	6:44

No. 6 op. 30 no. 1in A major · A-Dur · en *la* majeur

17	1. Allegro	7:12
18	2. Adagio molto espressivo	7:26
19	3. Allegretto con Variazioni (Var. I–VI)	7:47

No. 7 op. 30 no. 2in C minor · c-Moll · en *ut* mineur

20	1. Allegro con brio	7:43
21	2. Adagio cantabile	9:34
22	3. Scherzo. Allegro – Trio	3:31
23	4. Finale. Allegro – Presto	5:23

	No. 8 op. 30 no. 3	
	in G major · G-Dur · en <i>sol</i> majeur	
24	1. Allegro assai	4:33
25	2. Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso	8:05
26	3. Allegro vivace	3:40
	No. 9 op. 47 “Kreutzer”	
	in A major · A-Dur · en <i>la</i> majeur	
27	1. Adagio sostenuto – Presto	10:43
28	2. Andante con Variazioni (I–IV)	15:33
29	3. Presto	7:04
	No. 10 op. 96	
	in G major · G-Dur · en <i>sol</i> majeur	
30	1. Allegro moderato	9:58
31	2. Adagio espressivo – <i>attacca</i> :	5:16
32	3. Scherzo. Allegro – Trio – Coda	2:09
33	4. Poco Allegretto – Adagio espressivo – Tempo I	8:47



Beethoven's Violin Sonatas

Ludwig van Beethoven's ten violin sonatas make a splendid cycle, reflecting many facets of the composer's personality and covering most of his mature career. Only the "late" phase is missing. They also bring out many qualities in the musicians who perform them. Beethoven was ideally positioned to write such pieces: he was a pianist of brilliant technique and improvisatory flair; and although only of average competence as a violinist or violist, he knew his way around the violin without having to consult players on technical grounds. He inherited the sonata for piano and violin (which was how he thought of it) in good order from Mozart. To the graceful, lyrical, well shaped structures of the older composer, he added even greater interdependence of the parts, an explosive dramatic quality and a hearty sense of humour. In some of Mozart's sonatas for piano and violin, and even some of his trios, the piano part could almost stand on its own without interference from the violin (or violin and cello); whereas Beethoven, with his greater propensity for motivic rather than melodic writing, thought of his

duo sonata movements organically from the outset. His musical explosions, analogous to his own temperamental outbursts in his dealings with other people, may have reflected his frustration over the decline in his hearing, which eventually resulted in total deafness; but they were also part of his way of demonstrating his genius. As for humour, in everyday life he shared much of Mozart's earthy delight in a good laugh; but in music he went further, perhaps under the influence of his teacher Haydn: it is difficult to be a good Beethoven interpreter without a sense of humour.

From the early 1790s, during Beethoven's Bonn period, come several trifles for piano with violin: a fragment of a sonata in A, a set of variations on Figaro's "Se vuol ballare" from *Le nozze di Figaro*, a rondo in G and six German dances. But these experiments are not regarded as part of the canon. By the time Beethoven launched himself into full-scale violin sonatas he already had excellent chamber music under his belt. He wrote the three "Sonatas for the harpsichord or piano with a violin" op. 12 in 1797–98 and dedicated them to Antonio Salieri,

one of his teachers. Beethoven announces himself in the D major Sonata with a fanfare-like motive, followed by a more lyrical one on the violin, and these two are more important in the working-out than the second subject. The slow movement is a set of four variations on a songlike A major theme; and the sonata ends with a perky rondo. The A major Sonata's first movement is one of Beethoven's bounciest, opening with witty exchanges between the instruments. It hardly prepares us for the profundity of the Andante, in ternary form. The graceful finale has elements of sonata and rondo: its central section is very lovely. The finest work of the three, in E flat, has a brilliant first movement, a beautiful Adagio in ternary form and a twinkling, humorous rondo.

The next two sonatas, from 1800–01, were intended as a pair and were published as op. 23 before the "Spring" got a separate opus number. The opening movement of the A minor is almost monothematic in the way Beethoven tosses the first motif about, although it has two other themes. Its intermezzo-like central movement has aspects of a scherzo, and it ends with a powerful rondo. The F major Sonata's smiling first subject is introduced by the violin and contrasts with the dramatic second theme – especially important for the development. The Adagio has an eloquent main theme which flows beautifully on the violin; towards the end there

is a reference to the first movement. Beethoven throws in a concise, witty scherzo before embarking on the powerful rondo which closes this lovely work.

Beethoven did the essential creative work on the op. 30 Sonatas in the first five months of 1802, a year of crisis – his deep unhappiness over his deafness, his unfulfilled need for love and his presentiments of an early death would soon boil up in the "Heiligenstadt Testament". Not for nothing is the C minor Sonata, op. 30 no. 2, his most profound statement in the genre. But first comes the "Little A major" Sonata, in which Mozartian good humour and good manners predominate. Straight away, however, it is noticeable how intertwined the violin and piano parts are in the sunny opening Allegro; each seems to feed off the other. The Adagio is very lovely and Beethoven sensed that his original finale was too extrovert and brilliant to follow such a delicate bloom. So he put the finale in his bottom drawer and wrote a delightful set of variations instead.

With the C minor Sonata we are immediately in different territory. It opens in Beethoven's most dramatic, doom-laden vein, with the piano starting the dialogue and calling for an equally portentous reply from the violin. The second subject brings no real relief from tension, and the whole first movement is unabatedly histrionic, with a tempestuous development and fiery coda. The Adagio, by con-

trast, is one of Beethoven's most "inward" inspirations, calling for a fine cantabile from the piano – which presents the first theme – and a perfect legato from the violin. It was originally a little darker, in G major, but Beethoven moved it up to A flat. Even so, it is the loftiest movement in the ten sonatas. As in the "Spring", Beethoven then inserts a terse, characterful scherzo. Surprisingly, he thought of deleting this movement, perhaps thinking it was too bright for its surroundings, but friends dissuaded him. The finale has its cheerful aspect but maintains the tense mood, especially in its working-out.

The "Little G major" Sonata is the most popular, apart from the two sonatas with nicknames. Its opening movement beams with geniality and good humour, and even the touches of drama seem part of the mood. Its slow movement is in the form of a minuet and poses problems, as the interpreters have to balance the instructions "moderato", which implies stasis, and "grazioso", which implies movement. The witty rondo, with its touch of bagpipe music, brings a splendid close to a wondrously varied set of sonatas. Beethoven dedicated op. 30 to the young Tsar Alexander, whom he saw as a bright hope for Europe's future. It was the first of many connections between his music and Russia.

The famous A major, op. 47, should have come down to us as the "Bridgetower" Sonata, as

Beethoven wrote it in 1803 for himself to play with the black virtuoso George Polgreen Bridgetower; but typically he went off Bridgetower and gave the dedication to the French violinist Rodolphe Kreutzer, who never played it. At first all went well, however, and Bridgetower even made his own contribution, improvising a little twiddle which Beethoven delightedly wrote in. The sonata was composed in a fearful hurry, and at the première in Vienna the composer played from a sketchy score of the first two movements, with Bridgetower reading the violin part over his shoulder. There was no problem over the finale, as Beethoven brought out the gleeful tarantella he had originally composed for op. 30 no.1. It made a perfect fit, as (apart from the first movement's brooding introduction with its atmospheric violin double-stops) the other two movements were equally virtuosic and extrovert in mood. Even if Kreutzer scorned the sonata, every other great violinist has played it; and pianists have exulted in the scope for drama offered by the heroic opening movement. This Presto is unusually rich in thematic material, with two important subsidiary themes. The central set of variations used to be pulled about by the Romantic generation; but it should have one pulse running through it. The Presto finale, in the right hands, reminds us that the violin has always been the Devil's instrument. This "sonata for piano and violin obbligato", one of

Beethoven's best-known creations, was described by the composer as being "written in a very concertante style almost like a concerto".

After a gap of nine years, in 1812 Beethoven wrote the "Great G major" Sonata for the Frenchman Pierre Rode, who premièred it in Vienna on 29 December with the composer's pupil the Archduke Rudolph – the sonata's dedicatee – at the piano. The piece is ushered in by the trills which were so vital to Beethoven in his later phases; the second subject is particularly fine and a third theme is introduced at the end of the exposition. The Adagio

espressivo, with its swaying main theme, maintains the calm atmosphere which clearly reflects Rode's tasteful way of playing. It leads straight into the marvellous scherzo, with its easy-going trio. The finale starts out as if it will be a rondo but turns out to be a superb set of seven variations. Although Beethoven felt limited in this work by the demands of Rode's style, in the end he produced a fitting climax to his oeuvre for violin and piano. The sonata is fully fit to stand between the "Serioso" Quartet op. 95 and the "Archduke" Trio op. 97.

Tully Potter



Beethovens Violinsonaten

Ludwig van Beethovens zehn Violinsonaten ergeben einen herrlichen Werkzyklus, der zahlreiche Facetten der Persönlichkeit des Komponisten widerspiegelt und den größten Teil seiner reifen Zeit umfasst. Nur die »späte« Phase fehlt. Zudem bringen sie viele Qualitäten ihrer Interpreten zur Geltung. Beethoven verfügte über ideale Voraussetzungen, um diese Stücke zu schreiben: Er war ein Pianist mit glänzender Technik und Improvisationsbegabung; seine Fähigkeiten als Geiger oder Bratschist waren zwar nur durchschnittlich, doch er kannte die Möglichkeiten der Geige genau und brauchte in technischen Fragen keinen Rat bei den Spielern einzuholen. Die Sonate für Klavier und Geige (in dieser Gewichtung betrachtete er die Gattung) hatte Mozart bereits vor ihm auf einen Gipfel geführt. Die anmutigen, lyrischen und wohlgestalteten Strukturen, die Mozart geschaffen hatte, bereicherte Beethoven durch noch engere Verzahnung der beiden Instrumente, explosive Dramatik und viel Sinn für Humor. In einigen von Mozarts Sonaten für Klavier und Geige, und sogar in einigen seiner Trios, könnte der Klavierpart

fast allein ohne Ergänzung durch die Geige (oder Geige und Cello) für sich stehen; aufgrund seiner größeren Neigung zu motivischer statt melodischer Arbeit konzipierte Beethoven dagegen seine Duo-Sonaten von Anfang an als organisches Miteinander der Instrumente. Seine musikalischen Ausbrüche, die auf der persönlichen Ebene ihr Gegenstück in den Temperamentsausbrüchen gegenüber anderen Menschen hatten, waren vielleicht auch Ausdruck der Verzweiflung über die Verschlechterung seines Gehörs, die schließlich zu vollständiger Taubheit führte; doch sie gehörten auch zu seinem spezifischen Künstlertum. Was den Humor angeht, so hatte er im täglichen Leben ebenso wie Mozart durchaus seine Freude an einem derben Spaß, in musikalischer Hinsicht ging er allerdings, vielleicht unter dem Einfluss seines Lehrers Joseph Haydn, noch weiter: Ohne Sinn für Humor ist ein guter Beethoven-Interpret kaum denkbar.

Noch aus Beethovens Bonner Zeit Anfang der 1790er Jahre sind einige kleinere Werke für Klavier und Geige überliefert: das Fragment einer Sonate in A-Dur, eine Variationenreihe über Figaros »Se

vuol ballare« aus *Le nozze di Figaro*, ein Rondo in G-Dur und sechs Deutsche Tänze. Doch das sind frühe Versuche, die nicht zum Hauptwerk des Komponisten zählen. Als Beethoven begann, vollwertige Violinsonaten zu schreiben, hatte er sich bereits als Komponist von anderer Kammermusik hervorgetan. Er schrieb die »Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino« (»Drei Sonaten für Cembalo oder Fortepiano und eine Geige«) op. 12 in den Jahren 1797–98 und widmete sie Antonio Salieri, einem seiner Lehrer. In der Sonate D-Dur lässt Beethoven sich zunächst mit einem fanfarenähnlichen Motiv vernehmen, auf das ein eher lyrisches Motiv der Geige folgt; diese beiden Motive haben in der Durchführung größere Bedeutung als das zweite Thema. Der langsame Satz ist eine Reihe von vier Variationen über ein sangliches Thema in A-Dur. Die Sonate endet mit einem lebhaften Rondo. Der erste Satz der A-Dur-Sonate ist besonders spritzig und beginnt mit einem witzigen Dialog zwischen den beiden Instrumenten. Umso überraschender ist die Tiefgründigkeit des anschließenden dreiteiligen Andante. Das anmutige Finale mit einem lieblichen Mittelteil beinhaltet Elemente von Sonaten- und Rondoform. Die gelungenste der drei Sonaten op. 12 steht in Es-Dur. Auf den brillanten ersten Satz folgen ein wunderschönes dreiteiliges Adagio und ein augenzwinkernd humorvolles Rondo.

Die beiden nächsten Sonaten entstanden 1800–01 und wurden zunächst gemeinsam als Opus 23 veröffentlicht, bevor die »Frühlings-Sonate« eine eigene Opuszahl erhielt. Durch die Art, wie Beethoven das erste Motiv verarbeitet, erscheint der Kopfsatz der Sonate a-Moll fast monothematisch, obwohl er noch zwei weitere Themen enthält. Der wie ein Zwischenspiel wirkende Mittelsatz hat Merkmale eines Scherzos, den Schluss der Sonate bildet ein kraftvolles Rondo. Das freundliche, von der Geige vorgestellte erste Thema der Sonate F-Dur kontrastiert mit dem dramatischen zweiten Thema – das wird besonders wichtig in der Durchführung. Das Adagio hat ein ausdrucksvolles Hauptthema, das auf der Geige wunderbar zur Entfaltung kommt; gegen Ende gibt es eine Anspielung auf den ersten Satz. Es folgt ein kurzes, geistreiches Scherzo, bevor Beethoven dieses ansprechende Werk mit einem eindrucksvollen, lebhaften Rondo abschließt.

Die wichtigste schöpferische Arbeit an den drei Sonaten op. 30 leistete Beethoven in den ersten fünf Monaten seines Krisenjahres 1802 – die tiefe Verzweiflung über seine zunehmende Taubheit, das unerfüllte Verlangen nach Liebe und die Vorahnung eines frühen Todes sollten schon bald im sogenannten Heiligenstädter Testament ihren ergreifenden Ausdruck finden. Nicht ohne Grund ist die Sonate c-Moll op. 30 Nr. 2 Beethovens tiefgründigstes Werk

dieser Gattung. Zunächst kommt jedoch die »kleine« A-Dur-Sonate, die von Mozart'scher Heiterkeit und Gefälligkeit ist. Allerdings wird schon in der optimistischen Eröffnung deutlich, wie Geigen- und Klavierpart miteinander verwoben und voneinander abhängig sind. Das Adagio ist besonders lieblich, und Beethoven fand das ursprünglich vorgesehene Finale schließlich zu extrovertiert und brillant im Anschluss an dieses zarte Blühen. Er legte den Satz daher beiseite und komponierte stattdessen eine ansprechende Reihe von Variationen.

Die Sonate c-Moll hat einen völlig anderen Charakter. Das Klavier beginnt den Dialog äußerst spannungsgeladen und schicksalsträchtig, die Geige antwortet ebenso bedeutungsvoll. Das zweite Thema löst die Spannung nicht wirklich, und der ganze erste Satz verläuft durchgehend dramatisch mit einer stürmischen Durchführung und einer feurigen Coda. Im Gegensatz dazu gehört das Adagio zu Beethovens am stärksten nach innen gekehrten Kompositionen; es verlangt vom Klavier, das das erste Thema vorstellt, ein sehr kantes Spiel und von der Geige ein perfektes Legato. Ursprünglich stand der Satz in der etwas dunkleren Tonart G-Dur, doch Beethoven transponierte ihn nach As-Dur. Es ist der erhabenste Satz dieser zehn Sonaten. Wie in der »Frühlings-Sonate« lässt Beethoven dem langsamen Satz ein gedrängtes, originelles Scherzo folgen. Überraschenderweise spielte er mit dem

Gedanken, diesen Satz zu streichen, der ihm vielleicht zu heiter in diesem Werk erschien, doch Freunde brachten ihn davon ab. Das Finale zeigt freundliche Aspekte, erhält jedoch vor allem in der Durchführung die angespannte Atmosphäre.

Abgesehen von der »Frühlings-Sonate« und der »Kreutzer-Sonate« ist die »kleine« G-Dur-Sonate Beethovens beliebtestes Werk dieser Gattung. Der Kopfsatz strahlt Heiterkeit und gute Laune aus, und sogar eine gewisse Dramatik scheint zu dieser Stimmung zu gehören. Der langsame Satz, ein Menuett, stellt die Interpreten vor Probleme, denn sie müssen einen Ausgleich finden zwischen den Vortragsanweisungen »moderato« und »grazioso«, d. h. zwischen Zurückhaltung und anmutiger Bewegung. Das spritzige Rondo mit seiner Dudelsack-Imitation ist ein herrlicher Abschluss dieser so vielfältigen Gruppe von Sonaten. Beethoven widmete seine Violinsonaten op. 30 dem jungen Zaren Alexander I., den er als Hoffnungsgestalt für Europas Zukunft sah. Es war die erste von vielen Verbindungen zwischen seiner Musik und Russland.

Die berühmte Sonate A-Dur op. 47 müsste heute eigentlich als »Bridgetower-Sonate« bekannt sein, denn Beethoven schrieb sie 1803 für sich selbst und den farbigen Geigenvirtuosen George Polgreen Bridgetower, mit dem er sich in seiner typischen Art jedoch überwarf. Stattdessen widmete er dem französischen Geiger Rodolphe Kreutzer



die Sonate, der sie allerdings nie spielte. Zunächst lief jedoch alles glatt, Bridgetower steuerte sogar eine kleine Verzierung bei, die Beethoven bereitwillig in den Noten festhielt. Er komponierte das Werk in größter Eile, und bei der Uraufführung in Wien spielte der Komponist die ersten beiden Sätze nach einem skizzenhaften Manuskript, wobei Bridgetower ihm über die Schulter sehen musste, um den Geigenpart zu spielen. Beim Finale gab es solche Probleme nicht, denn Beethoven verwendete die fröhliche Tarantella, die er ursprünglich als letzten Satz der Sonate op. 30 Nr. 1 komponiert hatte. Dieser Satz passte vorzüglich in die neue Sonate, denn abgesehen von der grüblerischen Einleitung des ersten Satzes mit ihren stimmungsvollen Doppelgriffen der Geige waren die beiden anderen Sätze ebenso virtuos und extrovertiert. Zwar verschmähte Kreutzer das Werk, doch alle anderen großen Geiger haben es seither gespielt; und für die Pianisten waren die großen dramatischen Möglichkeiten im heroischen Kopfsatz eine helle Freude. Mit seinen beiden wichtigen Seitenthemen ist dieses Presto thematisch ungewöhnlich reich. Der darauf folgende Variationen-Satz wurde in der Romantik häufig sehr zerrissen gespielt, er sollte aber von einem durchgehenden Puls getragen sein. In den richtigen Händen erinnert uns das abschließende Presto daran, dass die Geige schon immer als Instrument des Teufels galt. Der Komponist bezeich-

nete diese »Sonate für Klavier und obligate Violine«, die zu seinen bekanntesten Werken überhaupt gehört, als »scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un Concerto« (»geschrieben in sehr konzertantem Stil, fast wie bei einem Konzert«).

Erst neun Jahre später schrieb Beethoven 1812 die »große« G-Dur-Sonate für den französischen Geiger Pierre Rode, der am 29. Dezember des Jahres zusammen mit Beethovens Schüler Erzherzog Rudolph, dem Widmungsträger des Werks, in Wien die Uraufführung spielte. Zu Beginn erklingen jene Triller, die für Beethoven in seinen späteren Phasen so wichtig waren. Das zweite Thema ist besonders schön, und am Ende der Exposition wird ein drittes Thema eingeführt. Das Adagio espressivo mit seinem wiegenden Hauptthema schafft eine gelassene Stimmung, die deutlich Rodes geschmackvolle Spielweise widerspiegelt. Es folgt ein wundervolles Scherzo mit einem entspannten Trio. Das Finale beginnt wie ein Rondo, entwickelt sich dann aber zu einer herrlichen Reihe von sieben Variationen. Obwohl Beethoven sich durch die nötige Anpassung an Rodes Stil künstlerisch eingeengt fühlte, schuf er mit dieser Sonate einen krönenden Abschluss seines Œuvres für Geige und Klavier. Sie steht als Opus 96 zu Recht zwischen dem »Quartetto serio« op. 95 und dem »Erzherzog-Trio« op. 97.

Tully Potter

Übersetzung: Reinhard Lühjke

Les sonates pour piano et violon de Beethoven

Les dix sonates pour piano et violon de Ludwig van Beethoven forment un cycle splendide, reflétant les nombreuses facettes de la personnalité du compositeur et couvrant l'essentiel de sa carrière à sa maturité. Seule manque la phase tardive. Elles mettent également en valeur toutes les qualités des musiciens qui les interprètent. Beethoven était idéalement placé pour écrire de telles œuvres : c'était un pianiste à la technique brillante, qui avait le don de l'improvisation ; et, s'il n'avait que des compétences moyennes de violoniste ou d'altiste, il connaissait suffisamment le violon pour n'avoir pas besoin de consulter des instrumentistes sur les questions techniques. Il hérita la sonate pour piano et violon (c'est ainsi qu'il la concevait) en bonne et due forme de Mozart. Aux structures gracieuses, lyriques et bien modelées de son prédécesseur, il ajouta une plus grande interdépendance des parties, une qualité dramatique explosive et un humour cordial. Dans certaines des sonates pour piano et violon de Mozart, et même dans certains de ses trios, le piano pourrait presque se suffire à lui-même, sans

intervention du violon (ou du violon et du violoncelle) ; alors que Beethoven, avec sa propension à l'écriture motivique plutôt que mélodique, concevait d'emblée ses mouvements de sonate en duo comme des entités organiques. Ses explosions musicales, à l'instar de ses éclats de colère dans ses relations avec autrui, pourraient refléter les frustrations que lui inspirait le déclin de son ouïe, qui finit par aboutir à une surdité totale ; mais elles faisaient également partie de sa façon de démontrer son génie. Quant à l'humour, dans la vie quotidienne il partageait pour une bonne part le plaisir truculent que Mozart prenait à rire ; mais dans sa musique il alla plus loin, peut-être sous l'influence de son professeur, Haydn : il est difficile d'être un bon interprète de Beethoven si l'on n'a pas d'humour.

Du début des années 1790, alors que Beethoven était encore à Bonn, datent plusieurs petites pièces pour piano avec violon : un fragment de sonate en *la* majeur, une série de variations sur le « Se vuol ballare » de Figaro dans *Les Noces de Figaro*, un rondo en *sol* majeur et six danses allemandes. Mais ces expériences ne sont pas considérées comme faisant partie

du canon. Au moment où Beethoven se lança dans de véritables sonates pour piano et violon, il avait déjà à son actif de la musique de chambre de qualité. Il écrivit les trois « Sonates pour clavecin ou piano avec un violon » opus 12 en 1797–1798 et les dédia à Antonio Salieri, l'un de ses professeurs. Beethoven s'annonce dans la Sonate en *ré* majeur avec un motif en fanfare, suivi d'un motif plus lyrique au violon, et tous deux jouent dans le développement un rôle plus important que le second thème. Le mouvement lent est une série de quatre variations sur un thème chantant en *la* majeur; et la sonate se termine par un rondo enjoué. Le premier mouvement de la Sonate en *la* majeur est l'un des plus bondissants de Beethoven, débutant avec de spirituels échanges entre les instruments. Il ne nous prépare guère à la profondeur de l'Andante, de forme ternaire. Le gracieux finale combine des éléments de la sonate et du rondo : la section centrale en est vraiment ravissante. La plus belle œuvre des trois, en *mi* bémol, réunit un brillant premier mouvement, un bel Adagio de forme ternaire et un rondo scintillant et humoristique.

Les deux sonates suivantes, de 1800–1801, furent conçues comme une paire et publiées sous le numéro d'opus 23, avant que « Le Printemps » ne prenne un numéro d'opus séparé. Le premier mouvement de la Sonate en *la* mineur est presque monothématique dans la manière dont Beethoven jongle avec le premier motif, bien qu'il comporte deux autres thèmes. Son mouve-

ment central, tel un intermezzo, emprunte des éléments du scherzo, et l'œuvre se termine par un puissant rondo. Le premier thème souriant de la Sonate en *fa* majeur, exposé au violon, forme un vif contraste avec le second thème, dramatique – particulièrement important pour le développement. L'Adagio fait entendre un éloquent thème principal qui s'épanouit magnifiquement au violon ; vers la fin, il fait référence au premier mouvement. Beethoven ajoute un scherzo concis et spirituel avant de se lancer dans le puissant rondo qui conclut cette œuvre ravissante.

Beethoven composa l'essentiel des Sonates opus 30 dans les cinq premiers mois de 1802, une année de crise – le profond mécontentement que lui inspirait sa surdité, son besoin inassouvi d'amour et ses pressentiments d'une mort précoce allaient bientôt exploser dans le « Testament de Heiligenstadt ». Ce n'est pas un hasard si la Sonate en *ut* mineur, opus 30 n° 2, est la plus profonde dans ce genre. Mais elle est précédée de la « petite » Sonate en *la* majeur, où la bonne humeur et les bonnes manières mozartiennes prédominent. On remarque cependant aussitôt à quel point les parties de violon et de piano sont entremêlées dans l'ensoleillé Allegro initial ; chacune semble se nourrir de l'autre. L'Adagio est d'une grande beauté, et Beethoven eut le sentiment que son finale d'origine était trop extraverti et trop brillant pour succéder à une floraison aussi délicate. Il le rangea donc dans son tiroir et écrivit à la place une charmante série de variations.



Avec la Sonate en *ut* mineur, nous sommes aussitôt dans un autre monde. Elle débute dans la veine la plus dramatique et la plus sombre de Beethoven, avec le piano qui entame le dialogue et qui suscite une réponse non moins grave du violon. Le second thème n'apporte pas vraiment de répit à cette tension, et tout le premier mouvement est constamment théâtral, avec un développement tempétueux et une ardente coda. L'Adagio, par contraste, est l'une des inspirations les plus « intériorisées » de Beethoven, exigeant un beau cantabile du piano – qui expose le premier thème – et un legato parfait du violon. Il était à l'origine un peu plus sombre, en *so*/majeur, mais Beethoven le haussa en *la* bémol. Malgré tout, c'est le plus noble mouvement des dix sonates. Comme dans « Le Printemps », Beethoven introduit ensuite un Scherzo laconique, plein de caractère. Curieusement, il songea à supprimer ce mouvement, croyant peut-être qu'il était trop brillant pour son contexte, mais des amis l'en dissuadèrent. Le finale, malgré ses aspects joyeux, maintient le climat de tension, surtout dans son développement.

La « petite » Sonate en *so*/majeur est la plus populaire, mis à part les deux sonates dotées d'un surnom. Le premier mouvement rayonne de chaleur et de bonne humeur, et même les touches dramatiques semblent faire partie du climat. Le mouvement lent est en forme de menuet et pose des problèmes, car les interprètes doivent trouver un équilibre entre les indications « moderato », qui suppose un certain statisme,

et « *grazioso* », qui suppose du mouvement. Le spirituel rondo, avec sa touche de musique de cornemuses, apporte une magnifique conclusion à un recueil de sonates merveilleusement varié. Beethoven dédia l'opus 30 au jeune tsar Alexandre, en qui il voyait un lumineux espoir pour l'avenir de l'Europe. C'est le premier des nombreux liens entre sa musique et la Russie.

La célèbre Sonate en *la* majeur, opus 47, aurait dû nous parvenir sous le nom de Sonate « à Bridgetower », car Beethoven l'écrivit en 1803 pour la jouer lui-même avec le virtuose noir George Polgreen Bridgetower ; mais, de manière caractéristique, il se brouilla avec Bridgetower et dédia l'œuvre au violoniste français Rodolphe Kreutzer, qui ne la joua jamais. Au début, tout allait bien, cependant, et Bridgetower apporta même sa propre contribution, improvisant une petite mélodie que Beethoven eut plaisir à y insérer. La sonate fut composée dans une hâte redoutable, et pour la création à Vienne le compositeur joua à partir d'une esquisse des deux premiers mouvements, Bridgetower lisant la partie de violon par-dessus son épaule. Il n'y eut pas de problème avec le finale, car Beethoven ressortit la joyeuse tarentelle qu'il avait composée à l'origine pour l'opus 30 n° 1. Elle convenait parfaitement, car (mis à part l'introduction sombre du premier mouvement, avec ses évocatrices doubles cordes du violon) les deux autres mouvements étaient tout aussi virtuoses et extravertis. Même si Kreutzer dédaigna la sonate, tous les autres grands violonistes l'ont jouée ; et les pianistes

ont savouré les possibilités dramatiques qu'offrait le premier mouvement héroïque. Ce Presto est d'une richesse inhabituelle en matériau thématique, avec deux thèmes secondaires importants. La série de variations centrale, qui fut souvent un peu malmenée par la génération romantique, devrait être traversée par une pulsation unique. Le Presto final, entre de bonnes mains, nous rappelle que le violon a toujours été l'instrument du diable. Cette « sonate pour piano et violon obligé », l'une des compositions les plus connues de Beethoven, était, selon lui, « écrite dans un style très concertant, presque comme un concerto ».

Après une interruption de neuf ans, Beethoven écrivit en 1812 la « grande » Sonate en *so*/majeur pour le Français Pierre Rode, qui la créa à Vienne le 29 décembre avec au piano l'archiduc Rodolphe – élève de Beethoven et dédicataire de la sonate. L'œuvre est

introduite par des trilles qui allaient occuper une place cruciale plus tard chez Beethoven ; le second thème est particulièrement beau, et un troisième thème est introduit à la fin de l'exposition. L'Adagio espressivo, avec son thème principal oscillant, maintient l'atmosphère calme qui reflète clairement le bon goût de Rode dans son jeu. Il conduit directement au merveilleux scherzo, avec son trio fluide. Le finale débute comme un rondo, mais se révèle être une superbe série de sept variations. Même si Beethoven se sentait limité dans cette œuvre par les exigences du style de Rode, il couronne ainsi magnifiquement son œuvre pour violon et piano. La sonate est tout à fait digne de figurer entre le Quatuor « *Serioso* » opus 95 et le Trio « *L'Archiduc* » opus 97.

Tully Potter

Traduction : Dennis Collins



*Deutsche Grammophon would like to thank Caspar Seemann
for his support in the making of this edition*

ADD

Recordings: Vienna, Musikverein, Brahms-Saal, 5/1959

Executive Producer: Prof. Elsa Schiller

Recording Producer: Hans Weber

Balance Engineer (Tonmeister): Gerhard Henjes

Editing: Rolf Peter Schröder

© 1961 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Remastering: Rainer Maillard (Emil Berliner Studios)



Remastering © 2020 Deutsche Grammophon GmbH

© 2020 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Product Manager: Johannes Gleim

Booklet Editor: Eva Zöllner **texthouse**

Cover Photo © Ruth Wilhelmi

Artist Photos © Ruth Wilhelmi

Design: Fred Münzmaier

www.deutschegrammophon.com



Deutsche Grammophon celebrates
250 YEARS OF BEETHOVEN
www.beethoven-playon.com

