

BEETHOVEN The Violin Sonatas

FRANK PETER ZIMMERMANN & MARTIN HELMCHEN

Sonatas I – 4



54
4

TRE SONATE

*Per il Clavicembalo o Forte-Piano
con un Violino*

Composte, e Dedicate

al Sig.^o **ANTONIO SALIERI**

*primo Maestro di Capella della Corte
Imperiale di Vienna &c. &c.*

— dal —

Sig.^o *Luigi van Beethoven*

Opera 12.

a Vienna presso Artaria e Comp.

543

Title page of the first edition of Op. 12, published by Artaria in Vienna, 1798

van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

- | | |
|---|--------------|
| Violin Sonata No. 1 in D major, Op. 12 No. 1 (1798) | 19'02 |
| [1] I. <i>Allegro con brio</i> | 8'12 |
| [2] II. Tema con variazioni. <i>Andante con moto</i> | 6'13 |
| [3] III. Rondo. <i>Allegro</i> | 4'35 |
| Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 12 No. 2 (1798) | 15'12 |
| [4] I. <i>Allegro vivace</i> | 6'02 |
| [5] II. <i>Andante, più tosto allegretto</i> | 4'19 |
| [6] III. <i>Allegro piacevole</i> | 4'46 |
| Violin Sonata No. 3 in E flat major, Op. 12 No. 3 (1798) | 18'27 |
| [7] I. <i>Allegro con spirito</i> | 8'16 |
| [8] II. <i>Adagio con molta espressione</i> | 5'59 |
| [9] III. Rondo. <i>Allegro molto</i> | 4'08 |
| Violin Sonata No. 4 in A minor, Op. 23 (1800) | 19'34 |
| [10] I. <i>Presto</i> | 5'16 |
| [11] II. <i>Andante scherzoso, più allegretto</i> | 6'57 |
| [12] III. <i>Allegro molto</i> | 7'15 |

Frank Peter Zimmermann *violin*
Martin Helmchen *piano*

TT: 73'12

Instrumentarium (see also pages 28–30)

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

Piano: Chris Maene Straight Strung Concert Grand Piano

After J. S. Bach, in his Six Sonatas for violin and harpsichord (BWV 1014–1019), had abandoned the sonata with basso continuo and had virtually arrived at the genre of the accompanied solo sonata, this type of piece became one of the most important forms of chamber music in the Viennese Classical era, alongside the string quartet and piano trio. Curiously enough, Haydn did not make a single contribution to the genre (even if his early piano trios are basically performable without a cello), but Mozart’s violin sonatas form one of the very largest groups of works in his output – a total of forty pieces including sets of variations and individual movements. Beethoven, who was in any case more closely aligned with Mozart than with his teacher Haydn, continued in the same vein, leaving a total of fourteen works for violin and piano. It is maybe no coincidence that the earliest of these, the Twelve Variations (WoO 40) composed when he was still in Bonn, is based on a theme by Mozart: Figaro’s cavatina ‘Se vuol ballare’. It was also in Bonn that he wrote the little Rondo in G major and a Sonata in A major, although only fragments from the slow movement and rondo of the latter work have survived. Six *German Dances*, composed during his concert trip to Prague and Berlin in the spring of 1796, are clearly occasional pieces that display no further stylistic development compared to the pieces from Bonn.

By contrast the three **Op. 12 violin sonatas**, written just eighteen months later (1797–98), represent a quantum leap forwards in every respect – in compositional terms as well as content and technique. The Beethoven researcher Sieghard Brandenburg (‘Beethoven’s Opus 12 Violin Sonatas: On the Path to His Personal Style’, in: *Lewis Lockwood und Mark Kroll: The Beethoven Violin Sonatas*, Urbana-Chicago 2004) took the view that a visit to Vienna by the famous violin virtuoso Rodolphe Kreutzer in February 1798 may have inspired Beethoven to write these three works. The initial sketches date from as early as 1797, however. Gustav Nottebohm, usually a very cautious investigator of Beethoven’s sketches, even proposed

that sketches for Sonata No. 3 that are found next to some for the two Op. 14 Piano Sonatas and the Op. 19 Piano Concerto might have come from as early as 1795. This idea has now been discredited, however: the pieces breathe the spirit of Beethoven's mature style too clearly for that. If in formal terms they remain rooted to some extent in Mozartian ground, they go far beyond that role model with their numerous moments of melodic and harmonic surprise, and especially their demands for virtuosity from the keyboard player (above all in No. 3).

By that time Beethoven had already won a substantial reputation as a piano virtuoso. Abbé Gelinek, a famous pianist of the era, is alleged to have remarked after a musical duel with Beethoven: 'The devil is in this young man. I've never heard playing like it!... He brings out difficulties and effects on the piano of a kind that we have never dreamed of before.' As a composer, however, Beethoven sometimes still encountered incomprehension and rejection. Alongside piano sonatas, violin sonatas were one of the most important genres for domestic music-making, and many composers and publishers contributed suitable pieces. As Beethoven was neither willing nor able to adapt to the demands of such a market, he found that his sonatas brought forth open and harsh criticism from the reviewers – for instance in der *Allgemeine musikalische Zeitung* on 5th June 1799:

The undersigned, who was hitherto unfamiliar with the piano works by this composer, must confess – after having worked with great effort through these very unusual sonatas, overladen as they are with strange difficulties – that, when playing them very diligently and intently, he felt like someone who set out to take a pleasurable walk through an attractive wood with a genial companion – but, constantly impeded by hostile and prickly shrubs, finally emerged tired and exhausted, without joy. It is undeniable that Mr van Beethoven is following his own path; but what a bizarre, arduous path it is! Erudite, erudite and ever more erudite – and no nature, no song!

Bearing in mind the many ‘transgressions’ in these three sonatas, this sort of criticism at that time is by no means difficult to understand. Beethoven nevertheless reacted in a very thin-skinned way. and almost two years later wrote in a letter to Breitkopf & Härtel, publisher of the *Allgemeine musikalische Zeitung*:

Advise your critics to exercise more care and good sense with regard to the productions of young composers, for many a one who perhaps might go far, may take fright. As for me, far be it from me to think that I have achieved such perfection as to be beyond criticism. But your critic’s outcry against me was at first very humiliating. When I began to compare myself to others, I could hardly pay any attention to it, and I remained calm and thought, ‘they do not know anything about music’. And I had all the more reason for being quite quiet when I saw how men were praised up to the skies who here are held of little account by the better musicians in loco.

The end of this quotation is interesting, where Beethoven seems to allude to the ‘ordinary’ listener, to whose views connoisseurs or those who regard themselves as such attach little importance (‘held of little account by the better musicians’). At any rate he himself seems to have held his first major violin sonatas in high regard. The first performance of one of the three sonatas took place on 29th March 1798, when the composer together with his violinist friend Ignaz Schuppanzigh played at a concert held by the singer Josepha Duschek. As the sonatas were not published until December 1798 at the earliest, they must have played from the manuscript on that occasion. Beethoven probably then made some revisions: a contemporary copy of the manuscript of Sonata No. 1 that was rediscovered in 1999 reveals some differences from the printed version. The pieces were also heard several times at private concerts in the home of the Deym family, for example on 9th December 1800, when Josephine Deym (a piano pupil of Beethoven’s, with whom he also had a liaison), played Sonata No. 3 in his presence, again together with Ignaz Schuppanzigh.

The three Op. 12 violin sonatas are dedicated to Antonio Salieri. In 1798 Beethoven had decided to take lessons from Salieri as a preparation for the composition of larger-scale vocal works – oratorios and operas. The relationship between the two was not always unproblematic, but must nonetheless have been the reason why Beethoven dedicated his first violin sonatas (published by Artaria in December 1798) to his teacher. Apart from Haydn, to whom Beethoven had dedicated his first published piano sonatas (Op. 2), Salieri was the only composer to receive this honour.

Despite the harsh criticism, by no means only in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, the three Op. 12 violin sonatas soon became very popular. In the three years after the first impression appeared in Vienna, further editions were issued in Bonn (Simrock), Paris (Imbault and Pleyel) and London (Broderip & Wilkinson; Clementi). Altogether, during Beethoven's lifetime, there were 23 reprints by other publishers. In 1812, when Beethoven was asked to perform a violin sonata at a charity concert in Karlovy Vary (Karlsbad) together with the violinist Giovanni Battista Polledro, the only sheet music stocked by the local music shops was for Op. 12, although all his later violin sonatas except Op. 96 had by then long since appeared in print.

If we compare the three Op. 12 sonatas with Op. 23, we could almost believe that Beethoven had taken the criticism in the *Allgemeine musikalische Zeitung* to heart and written a work that was in every respect simpler than its predecessors – despite its highly melancholy, almost gloomy character. The reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung* wrote:

It is a great joy to come across... something newly invented, such as these two sonatas [Op. 23 and Op. 24] by B.[eethoven]. The undersigned considers them among the finest that B. has written... These two sonatas are also distinguished... by their cheerful but by no means dull scherzos... Finally both, and particularly the first... are by far not so difficult to perform, and can therefore be recommended to a larger public...

Beethoven started work on the Op. 23 sonata in the summer and autumn of 1800. The first melodic sketches are in immediate proximity to those for the Op. 22 piano sonata and Op. 24 violin sonata. The fact that the sketches for Op. 24 are labelled ‘Sonata 3^{za}’ might perhaps indicate that all three works were originally planned as violin sonatas – another set of three like Op. 12. An exact date for the composition of Op. 23 is impossible to determine; nor do we have any information about early performances. In a letter from 22nd April 1801, Beethoven informs the publishing firm Breitkopf & Härtel – that had (for the first time!) enquired about some works – that ‘with Mollo... if I’m happy with the terms [i.e. if the price is right] up to eight works’ would be issued. This means that by that time he already regarded Op. 23 and Op. 24 as ready for publication, as the eight works that were indeed published by T. Mollo & Co. between March 1801 and the spring of 1802 included both of these sonatas. They appeared in the autumn of 1801, initially with the shared opus number XXIII. It is not totally clear why they were later split off into Op. 23 and Op. 24. One reason might have been that the separate violin parts for the two works were engraved in different formats, the A minor sonata (Op. 23) in portrait and the *Spring Sonata* (Op. 24) in landscape. It might also have been because the *Spring Sonata* soon acquired far greater popularity than its companion piece, and was more easily marketable as a separate edition. In an account of a private concert at which he had to play the Op. 23 sonata, Beethoven’s pupil Ferdinand Ries mentions that it was a work that he ‘had never rehearsed with him [Beethoven]... and one that is rarely heard’. Beethoven may have planned the two works from the outset as a contrasting pair. In the public’s perception, however, the highly melancholy character of the A minor Sonata could not compete with the fundamentally positive mood and melodic richness of the *Spring Sonata*, especially as this melancholy mood is maintained virtually throughout the first movement, even in the second subject which is also in the minor key; at best it is lightened to some extent in the *Andante scherzoso più Allegretto*.

In 1802–03 the Parisian publishers Cochet and Pleyel still issued the two sonatas together as ‘Op. XXIII’. Thereafter the two works were published by various other firms, sometimes together (Paris/Leduc, Lemoine and Richault; London/Broderip & Wilkinson), but more frequently separately (Bonn/Simrock, London/Hamilton, Leipzig/Kühnel, Offenbach/André, Mainz/Schott and many more).

The dedicatee of the two sonatas, Moritz Johann Christian Graf von Fries, was one of the most dazzling figures in Vienna at the time. After completing law studies he entered his father’s firm in 1797 – a bank that served to some extent as a holding company for a whole series of lucrative agricultural and pre-industrial concerns. He became one of the richest men in the country, was exceptionally appreciative of art, possessed a huge library and regularly supported the young Beethoven. The composer, who dedicated a large proportion of his output to members of the nobility, expressed his gratitude through several dedications to von Fries. As well as the Op. 23 and Op. 24 violin sonatas, these included the String Quintet, Op. 29, and above all the Seventh Symphony.

© *Ernst Herttrich* 2020

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

Over the years Frank Peter Zimmermann has built up an impressive discography, with virtually all major concerto repertoire, ranging from Bach to Ligeti, Dean and

Pintscher, the six solo sonatas of Ysaÿe, the 24 Caprices of Paganini and the complete sonatas for violin and piano by J. S. Bach and Mozart. On BIS his previous releases include works by Shostakovich, Hindemith and Brett Dean, as well as a series of discs with Trio Zimmermann, the trio he has founded together with Antoine Tamestit (viola) and Christian Poltéra (cello).

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

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

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

Born in Berlin and a former student of Galina Iwanzowa, Helmchen continued his studies with Arie Vardi at the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. His other mentors include William Grant Naboré and Alfred Brendel. He won the Concours Clara Haskil in 2001, and in 2006 he received the Credit Suisse

Young Artist Award. Since 2010 Martin Helmchen has been an associate professor of chamber music at the Kronberg Academy.

Martin Helmchen appears by kind permission of Alpha Classics.

www.martin-helmchen.de

Nachdem J. S. Bach mit seinen Sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo, BWV 1014–1019, den Bereich der reinen Generalbass-Sonate verlassen und die Gattung der begleiteten Solosonate gewissermaßen neu ausgerichtet hatte, wurde sie in der Wiener Klassik neben Streichquartett und Klaviertrio zum wichtigsten Bestandteil der Kammermusik. Während Haydn sie eigenartigerweise mit keinem einzigen Werk bedachte (stattdessen sind seine frühen Klaviertrios im Grunde auch ohne Violoncello darstellbar), bilden die Violinsonaten bei Mozart eine der größten Werkgruppen überhaupt – Variationszyklen und Einzelsätze mitgezählt insgesamt vierzig Stücke. Beethoven, der sich ohnehin mehr an Mozart als an seinem Lehrer Haydn orientierte, setzte dies fort – insgesamt hinterließ er 14 Werke für Violine und Klavier. Es kommt vielleicht nicht von ungefähr, dass er für sein frühestes erhaltenes Stück der Gattung, die noch in Bonn komponierten Zwölf Variationen WoO 40, mit Figaros Cavatina „Se vuol ballare“ ein Mozartsches Thema benutzte. Ebenso noch in Bonn entstanden das kleine G-Dur-Rondo für Klavier und Violine sowie eine Sonate in A-Dur, von der jedoch nur Fragmente eines langsamen Satzes und wiederum eines Rondos erhalten sind. Sechs während seiner Konzertreise nach Prag und Berlin im Frühjahr 1796 komponierte *Deutsche Tänze* für Violine und Klavier waren eindeutig Gelegenheits- bzw. Gefälligkeitskompositionen, die gegenüber den Stücken aus Bonn keine weitere Entwicklung erkennen lassen.

Einen entwicklungsmäßigen Quantensprung in jeder Hinsicht stellen dagegen dann die drei nur eineinhalb Jahre (1797/98) später entstandenen drei Violinsonaten op. 12 dar – sowohl in kompositorischer als auch in inhaltlicher und technischer Hinsicht. Der Beethoven-Forscher Sieghard Brandenburg meinte („Beethoven’s Opus 12 Violin Sonatas: On the Path to His Personal Style“, in: *Lewis Lockwood und Mark Kroll: The Beethoven Violin Sonatas*, Urbana-Chicago 2004), ein Aufenthalt des berühmten Geigenvirtuosen Rodolphe Kreutzer im Februar 1798 könnte

Beethoven zu den drei Werken animiert haben. Frühe Skizzen stammen allerdings bereits aus dem Jahr 1797. Der sonst so umsichtige Erforscher der Beethovenschen Skizzen, Gustav Nottebohm, vermutete gar, dass in der Nachbarschaft mit Skizzen zu den beiden Klaviersonaten op. 14 und zum Klavierkonzert op. 19 niedergeschriebene Skizzen zur Sonate Nr. 3 bereits in das Jahr 1795 zu datieren seien, doch ist das nicht mehr aufrecht zu halten. Zu deutlich atmen diese Stücke schon den Geist von Beethovens gereiftem Stil. Mögen sie rein formal gewissermaßen noch mehr auf Mozartschem Boden stehen, so gehen sie doch mit ihren zahlreichen melodischen und harmonischen Überraschungsmomenten, vor allem aber auch mit ihrer insbesondere in der Nr. 3 geforderten pianistischen Virtuosität weit über das Vorbild hinaus.

Beethoven hatte sich zu jener Zeit längst einen festen Ruf als Klaviervirtuose errungen. Der damals berühmte Klavierspieler Abbé Gelinek soll nach einem Wettbewerb mit Beethoven gesagt haben: „In dem jungen Menschen steckt der Satan. Nie hab’ ich so spielen gehört! ... er bringt auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effecte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen.“ Als Komponist jedoch stieß Beethoven nach wie vor noch gelegentlich auf Unverständnis und Ablehnung. Violinsonaten waren neben der Klaviersonate für die häusliche Musikausübung eine der wichtigsten Gattungen und das Genre wurde daher von zahlreichen Autoren und Verlagen mit gefälligen Stücken beliefert. Da Beethoven diesem Anspruch aber mit seinen ersten Violinsonaten weder entsprechen konnte noch wollte, stieß er bei den Rezensenten auf deutliche, harsche Kritik – etwa in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 5. Juni 1799:

Rec.[ensent], der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bey dem wirklich fleissigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem

genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft, ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bizarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immer fort gelehrt und keine Natur, kein Gesang!

Aus der Zeit heraus ist diese Kritik angesichts der zahlreichen „Regelverstöße“ in diesen drei Sonaten gar nicht so unverständlich. Beethoven reagierte jedoch ausgesprochen dünnhäutig und schrieb noch fast zwei Jahre später in einem Brief an Breitkopf & Härtel, die Verleger der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*:

Ihren Hr. Rezensenten emphelen sie mehr vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden ... was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt, mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel verträge, doch war das Geschrey ihres Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, daß ich mich, in dem ich mich mit andern anfieng zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb, und dachte sie verstehen's nicht; umso mehr konnte ich ruhig dabey seyn, wenn ich betrachtete, wie Menschen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den bessern in loco wenig bedeuteten.

Interessant ist auch der Schluss dieser Briefstelle, bei der Beethoven sich gewissermaßen auf den „einfachen“ Hörer beruft, dem Kenner oder solche, die sich dafür halten, keine Bedeutung zugestehen („die unter den bessern ... wenig bedeuten“). Er selbst scheint seine ersten großen Violinsonaten jedenfalls sehr geschätzt zu haben. Eine erste Aufführung einer der drei Sonaten ist für den 29. März 1798 nachgewiesen, als er sie zusammen mit dem befreundeten Geiger Ignaz Schuppanzigh bei einem Konzert der Sängerin Josepha Duschek zu Gehör brachte. Da die Sonaten erst frühestens im Dezember 1798 im Druck erschienen, müssen die beiden Freunde bei dieser Gelegenheit aus dem Manuskript gespielt haben.

Wahrscheinlich nahm Beethoven danach noch einige Änderungen vor, denn eine 1999 aufgetauchte zeitgenössische Handschrift der Sonate Nr. 1 weist noch einige Abweichungen von der gedruckten Fassung auf. Auch in privaten Hauskonzerten der Familie Deym erklangen die Stücke mehrfach, u.a. am 9. Dezember 1800, als Josephine Deym, der Beethoven Klavierunterricht gab und mit der ihn ein Liebesverhältnis verband, die Sonate Nr. 3 in seiner Anwesenheit ebenfalls zusammen mit Ignaz Schuppanzigh spielte.

Gewidmet sind die drei Violinsonaten op. 12 Antonio Salieri. Beethoven hatte sich 1798 entschlossen, bei Salieri Unterricht zu nehmen, um sich auf die Komposition größerer Vokalwerke, Oratorien und Opern, vorzubereiten. Das Verhältnis zwischen den beiden verlief zwar nicht immer ganz unproblematisch, war jedoch sicher der Grund dafür, dass Beethoven dem Lehrer seine wohl im Dezember 1798 beim Verlag Artaria erschienenen ersten Violinsonaten widmete. Salieri blieb nach Haydn, dem Beethoven seine ersten im Druck erschienenen Klaviersonaten op. 2 zugeeignet hatte, der einzige Komponistenkollege, dem diese Ehre zuteil wurde.

Trotz der harschen Kritik, keineswegs nur in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, wurden die drei Violinsonaten op. 12 rasch populär und erfreuten sich großer Beliebtheit. Bereits in den ersten drei Jahren nach der Wiener Erstausgabe erschienen weitere Drucke in Bonn (Simrock), in Paris (Imbault und Pleyel) und in London (Broderip & Wilkinson sowie Clementi). Insgesamt sind während Beethovens Lebzeiten 23 Nachdrucke bei anderen Verlagen nachzuweisen. Als Beethoven 1812 in Karlsbad gebeten wurde, bei einem Benefizkonzert zusammen mit dem Geiger Giovanni Battista Polledro eine Violinsonate vorzutragen, hatten die örtlichen Musikalienhändler nur Ausgaben von op. 12 vorrätig, obwohl alle seine späteren Violinsonaten außer op. 96 zu jener Zeit längst gedruckt vorlagen.

Vergleicht man die drei Sonaten op. 12 mit der Sonate op. 23, so könnte man fast meinen, Beethoven habe sich die Kritik in der *Allgemeinen musikalischen*

Zeitung zu Herzen genommen und nun ein Werk niedergeschrieben, das in jeglicher Hinsicht einfacher ist als seine Vorgänger – dabei allerdings einen sehr melancholischen, fast düsteren Charakter aufweist. Der Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb denn auch:

Es macht viel Freude, wenn man ... auf etwas Neuerfundenes, wie diese zwey Sonaten [gemeint sind op. 23 und 24] von B.[eethoven] sind, kömmt. Rec.[ensent] zählt sie unter die besten, die B. geschrieben hat ... Diese beyden Sonaten zeichnen sich unter den andern ... noch durch die heitern, aber keineswegs flachen Scherzo's aus ... Endlich so sind beyde, und ist besonders die erste ... auch bey weitem nicht so schwer auszuführen, und also einem grössern Publikum zu empfehlen.

Beethoven begann mit der Arbeit an den beiden Sonaten im Sommer und Herbst 1800. Erste Melodieskizzen zu op. 23 befinden sich in direkter Nachbarschaft zur Klaviersonate op. 22 und zur Violinsonate op. 24. Die Tatsache, dass die Skizzen zu op. 24 mit „Sonata 3^{za}“ überschrieben sind, könnte vielleicht bedeuten, dass alle drei Stücke ursprünglich als Violinsonaten geplant waren, also wieder ein Dreier-Set wie bereits bei den Sonaten op. 12. Ein genauer Zeitpunkt der Fertigstellung der drei Werke ist nicht festzustellen. Es gibt auch keinerlei Nachweise über frühe Aufführungen. In einem Brief vom 22. April 1801 berichtet Beethoven dem Verlag Breitkopf & Härtel, der bei ihm (erstmal!) um Werke nachgefragt hatte, dass „bey mollo ... wenn mir recht ist [d.h. wenn der Preis stimmt], bis 8 Werke“ herauskommen. Das bedeutet, dass er zu diesem Zeitpunkt op. 23 und 24 bereits für publikationsreif hielt, denn unter den acht zwischen März 1801 und Frühjahr 1802 dann tatsächlich beim Verlag T. Mollo et Comp. erschienenen Werke befanden sich auch diese beiden Sonaten. Sie wurden im Oktober 1801 veröffentlicht, zunächst mit der gemeinsamen Opuszahl XXIII. Warum sie später in op. 23 und 24 getrennt wurden, ist nicht ganz klar. Ein Grund könnte sein, dass die gesonderten Violin-

stimmen zu den beiden Stücken jeweils in unterschiedlichem Format gestochen wurden, die zur a-moll-Sonate op. 23 im Hoch-, die zur *Frühlingssonate* op. 24 im Querformat. Es könnte aber auch sein, dass die *Frühlingssonate* sich sehr rasch viel größerer Beliebtheit erfreute als ihre Schwester und als Einzelausgabe besser zu vermarkten war. Schon Beethovens Schüler Ferdinand Ries erwähnt in dem Bericht über ein Privatkonzert, bei dem er genötigt wurde, die Sonate op. 23 zu spielen, dass dies ein Werk sei, das er „nie mit ihm [mit Beethoven] geübt hatte ... und das man nicht oft hört“. Möglicherweise hatte Beethoven die zwei Werke von vornherein als Kontrapaar angelegt. Beim Publikum jedoch konnte der doch sehr melancholische Charakter der Moll-Sonate mit der positiven Grundstimmung und dem Melodienreichtum der *Frühlingssonate* nicht konkurrieren, zumal dieser Charakter im ersten Satz praktisch durchweg, auch beim ebenfalls in Moll stehenden Seitenthema, beibehalten und allenfalls im *Andante scherzoso più Allegretto* etwas aufgehoben wird.

Bei den Pariser Verlagen Cochet und Pleyel erschienen die beiden Sonaten 1802/1803 noch zusammen als op. XXIII. In der Folgezeit veröffentlichten weitere Verleger die zwei Werke zum Teil zwar noch gemeinsam als zwei zusammengehörige Stücke (Paris/Leduc, Lemoine und Richault; London/Broderip & Wilkinson), häufiger jedoch als Einzelausgaben (Bonn/Simrock, London/Hamilton, Leipzig/Kühnel, Offenbach/André, Mainz/Schott u.v.a.).

Der Widmungsempfänger der beiden Sonaten, Moritz Johann Christian Graf von Fries, galt als eine der schillerndsten Figuren des damaligen Wien. Nach einem Jurastudium war er 1797 in die Firma seines Vaters eingetreten, eine Bank, die gewissermaßen als Holding für eine ganze Reihe lukrativer landwirtschaftlicher und vorindustrieller Betriebe fungierte. Er wurde einer der reichsten Männer der Donaumonarchie, war äußerst kunstsinnig, besaß eine riesige Bibliothek und ließ dem jungen Beethoven regelmäßige Unterstützung zukommen. Beethoven, der einen

Großteil seiner Werke adeligen Personen zueignete, bedankte sich mit mehreren Widmungen. Neben den beiden Violinsonaten op. 23 und 24 tragen auch das Streichquintett op. 29 und vor allem die 7. Symphonie auf dem Titelblatt seinen Namen.

© *Ernst Hertrich 2020*

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

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

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

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

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

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

Martin Helmchen spielt mit freundlicher Erlaubnis von Alpha Classics.
www.martin-helmchen.de

Après que J. S. Bach ait délaissé le genre de la sonate avec basse continue avec ses six sonates pour violon et clavecin obligé BWV 1014–1019 et ait, en quelque sorte, donné une nouvelle orientation à la sonate pour soliste accompagné, celle-ci est devenue le genre le plus important de la musique de chambre de la période classique viennoise aux côtés du quatuor à cordes et du trio avec piano. Alors que Haydn, curieusement, n’a pas composé une seule sonate pour cette formation (bien que ses premiers trios pour piano peuvent être joués sans violoncelle), celles de Mozart constituent l’un des corpus les plus importants jamais composés : quarante œuvres si l’on ajoute aux sonates les cycles de variations et les mouvements isolés. Beethoven, qui s’orienta davantage vers Mozart que vers son professeur Haydn, poursuivit dans cette voie et laissera 14 œuvres pour violon et piano. Ce n’est peut-être pas par hasard qu’il a recouru à un thème de Mozart, la cavatine « Se vuol ballare » du *Nozze di Figaro*, pour sa première composition pour cette formation qui nous soit parvenue, les Douze Variations WoO 40, composée alors qu’il était encore à Bonn. C’est également à Bonn qu’il composa un court rondo en sol majeur pour piano et violon ainsi qu’une sonate en la majeur dont seuls les fragments d’un mouvement lent et d’un rondo nous sont parvenus. Les six *Allemandes* pour violon et piano, composées lors de ses concerts à Prague et à Berlin au printemps 1796 étaient manifestement des compositions de circonstances et ne diffèrent pas des pièces de Bonn au point de vue stylistique.

En revanche, les trois sonates pour violon op. 12, composées à peine un an et demi plus tard (1797/98), représentent un véritable bond en avant à tous égards, aussi bien au niveau compositionnel que du contenu et de la technique. Le spécialiste de Beethoven, Sieghard Brandenburg, prétend (dans le chapitre intitulé « Beethoven’s Opus 12 Violin Sonatas : On the Path to His Personal Style », in Lewis Lockwood et Mark Kroll : *The Beethoven Violin Sonatas*, Urbana-Chicago 2004), qu’un séjour du célèbre violoniste virtuose, Rodolphe Kreutzer, en février

1798 a peut-être été la source d'inspiration de Beethoven pour la composition de ces trois sonates. Gustav Nottebohm, le spécialiste par ailleurs si circonspect des esquisses de Beethoven, a même suggéré que dans le voisinage des esquisses des deux sonates pour piano op. 14 et du concerto pour piano op. 19, des esquisses de la sonate n° 3 pourraient dater de l'année 1795, mais cela ne peut plus être maintenu. Ces pièces sont déjà résolument dans le style dit « de la maturité » de Beethoven. Bien qu'elles correspondent davantage au style de Mozart au point de vue formel, leurs nombreuses surprises mélodiques et harmoniques et surtout leur virtuosité pianistique, particulièrement requise dans la sonate n° 3, vont bien au-delà de leur modèle.

À cette époque, Beethoven s'était depuis longtemps forgé une solide réputation de virtuose du piano. Le célèbre pianiste de l'époque, l'abbé Gelinek, aurait dit après une compétition avec Beethoven : « C'est Satan en personne qui se cache derrière ce jeune homme. Je n'ai jamais entendu jouer de la sorte ! [...] il réalise au piano des difficultés et des effets dont nous n'avons jamais rêvé ». Cependant, en tant que compositeur, Beethoven se heurtait encore parfois à l'incompréhension et au rejet. La sonate pour violon constituait l'un des genres les plus importants, avec la sonate pour piano seul, de la littérature musicale « domestique ». De nombreux compositeurs avaient réalisé des œuvres séduisantes pour cette formation qui étaient publiées, à leur tour, par de nombreux éditeurs. Cependant, les premières sonates pour violon de Beethoven ne présentaient pas ce caractère attrayant ce qui, du reste n'avait jamais été son intention, et le compositeur s'attira des critiques sévères, comme par exemple celle-ci, publiée le 5 juin 1799 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* :

Le critique ne connaissait pas jusqu'à présent les œuvres pour piano de l'auteur et doit reconnaître, après avoir traversé cette sonate très personnelle et remplie d'étranges difficultés, après un travail assidu et ardu, qu'il se sent comme quelqu'un qui souhaitait entreprendre une promenade dans une forêt avenante en compagnie d'un ami génial et qui se

trouve plutôt entravé à chaque pas par des buissons hostiles avant de rentrer épuisé et sans avoir éprouvé le moindre plaisir. Il est indéniable que Monsieur de Beethoven procède à sa manière mais quelle promenade épuisante ! Que tout cela est compliqué et sans naturel, sans chant !

Cette critique n'est cependant pas si injuste qu'elle en a l'air si l'on tient compte de l'année de sa publication et des nombreuses « infractions » aux règles musicales d'alors que l'on trouve dans ces trois sonates. Cette critique a néanmoins fortement ébranlé Beethoven et, près de deux ans plus tard, celui-ci écrivait encore dans une lettre à Breitkopf & Härtel, l'éditeur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* :

Dites à vos critiques de faire preuve davantage de prudence et de sagacité en ce qui concerne la production des jeunes auteurs car plusieurs de ceux-ci pourraient se décourager. [...] Pour ma part, bien que je ne prétende aucunement avoir atteint un niveau de perfection au point d'être exempt de réprimande, les criaileries de vos critiques à mon endroit ont été si humiliantes que lorsque je me suis mis à me comparer aux autres, je ne pus guère les blâmer. Je suis resté silencieux et me suis dit qu'ils n'avaient pas compris. Et j'avais d'autant raison de rester silencieux quand j'ai vu comment ceux qui étaient encensés ne jouissent ici d'aucune considération.

La conclusion de cette lettre est assez intéressante : Beethoven y évoque en quelque sorte le « simple » auditeur, celui que le connaisseur tient en peu de cas. Quoi qu'il en soit, il semble qu'il était très fier de ses premières sonates pour violon de dimension importante. On sait qu'une première exécution de l'une des trois sonates eut lieu le 29 mars 1798 alors qu'il la joua avec son ami le violoniste Ignaz Schuppanzigh dans le cadre d'un concert de la chanteuse Josepha Duschek. Les sonates n'ayant été imprimées au plus tôt qu'en décembre 1798, les deux amis ont donc probablement joué à partir du manuscrit. Beethoven a vraisemblablement apporté quelques modifications par la suite puisqu'un manuscrit contemporain de la sonate n° 1, paru en 1999, présente encore quelques écarts par rapport à la version

imprimée. Les œuvres ont également été jouées à plusieurs reprises lors de concerts privés de la famille Deym, par exemple le 9 décembre 1800, lorsque Joséphine Deym, une élève de Beethoven avec laquelle il avait une liaison amoureuse, a joué la Sonate n° 3 en sa présence, également avec Ignaz Schuppanzigh.

Les trois sonates pour violon op. 12 sont dédiées à Antonio Salieri. En 1798, Beethoven avait décidé de prendre des leçons auprès de celui-ci afin de se préparer à la composition d'œuvres vocales, d'oratorios et d'opéras de dimension importante. Bien que la relation entre les deux hommes n'ait pas toujours été sans nuages, c'est certainement la raison pour laquelle Beethoven a dédié à Salieri ses premières sonates pour violon publiées par Artaria en décembre 1798. Après Haydn, à qui Beethoven dédia ses premières sonates pour piano publiées, l'opus 2, Salieri fut le seul collègue compositeur à qui cet honneur fut accordé.

Malgré les critiques sévères, et pas seulement dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, les trois sonates pour violon op. 12 sont rapidement devenues populaires. Au cours des trois années qui suivirent la première publication à Vienne, les sonates furent également éditées à Bonn (Simrock), Paris (Imbault et Pleyel) et Londres (Broderip & Wilkinson ainsi que Clementi). Du vivant de Beethoven, il n'y eut pas moins de 23 rééditions chez d'autres éditeurs. Lorsqu'en 1812, Beethoven fut invité à jouer une sonate pour violon avec le violoniste Giovanni Battista Polledro lors d'un concert de charité à Carlsbad, les marchands de musique locaux n'avaient en stock que des éditions de l'opus 12 bien que toutes ses sonates pour violon ultérieures, à l'exception de l'op. 96, étaient disponibles depuis longtemps.

Si l'on compare les trois Sonates op. 12 à la Sonate op. 23, on pourrait presque penser que Beethoven a tenu compte de la critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* et qu'il composa maintenant une œuvre à tous égards plus simple que les sonates précédentes bien qu'elle ait en même temps un caractère très mélancolique, presque sombre. Le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* écrivit :

C'est un grand plaisir de découvrir [...] quelque chose de nouveau, comme ces deux sonates [c'est-à-dire les op. 23 et 24] de B. [eethoven]. Le critique les compte parmi les meilleures que B. ait composées. [...] Ces deux sonates se distinguent des autres [...] par le scherzo joyeux, mais nullement plat. [...] Enfin, les deux sont comme ça, et c'est surtout la première [...] également pas si difficile à exécuter, et donc, peut être recommandée à un public plus large.

Beethoven a commencé à travailler sur les deux sonates à l'été et à l'automne 1800. Les premières esquisses des mélodies pour la sonate op. 23 sont contemporaines de la Sonate pour piano op. 22 et de la Sonate pour violon op. 24. Le fait que les esquisses de l'opus 24 soient intitulées « Sonate 3^{za} » suggère peut-être que les trois pièces étaient à l'origine prévues comme des sonates pour violon, donc à nouveau un recueil de trois œuvres comme ce fut le cas avec les Sonates op. 12. Il est impossible de déterminer une date exacte d'achèvement des trois œuvres pas plus qu'on ne trouve la trace d'une exécution. Dans une lettre du 22 avril 1801, Beethoven rapporte à l'éditeur Breitkopf & Härtel que (pour la première fois !) on lui a demandé des œuvres et que « chez Mollo... si je ne me trompe pas [c'est-à-dire si le prix est juste], 7 ou 8 œuvres » seront publiées. Cela signifie qu'à cette époque, il considérait déjà les op. 23 et 24 comme prêts pour publication car ces deux sonates se trouvaient parmi les huit œuvres déjà publiées par T. Mollo et Comp entre mars 1801 et le printemps 1802. Elles ont été publiées en octobre 1801, initialement sous le numéro d'opus unique, XXIII. La raison pour laquelle elles ont ensuite été séparées en opus 23 et 24 n'est pas tout à fait claire. L'une des raisons pourrait être que les parties de violon des deux pièces avaient été gravées dans des formats différents : la Sonate en la mineur op. 23 en format portrait et la Sonate dite « le printemps » op. 24 en format paysage. Il se pourrait aussi que la Sonate « le printemps » soit très vite devenue beaucoup plus populaire que l'autre sonate et qu'elle ait été plus facile à commercialiser isolément. L'élève de Beethoven, Ferdinand Ries,

souligna dans son compte-rendu d'un concert privé où il dut jouer la Sonate op. 23, qu'il s'agissait d'une œuvre qu'il « n'avait jamais pratiquée avec lui [Beethoven]... et qu'on n'entend pas souvent ». Il est possible que Beethoven ait, dès le début, arrangé les deux œuvres en tant que paire contrastante. Auprès du public cependant, le caractère très mélancolique de la Sonate dans une tonalité mineure ne pouvait certes pas rivaliser avec l'atmosphère plaisante et la richesse mélodique de la Sonate « le printemps », d'autant que ce caractère est presque toujours maintenu dans le premier mouvement, ainsi que dans le thème secondaire pourtant dans une tonalité mineure, avant de s'atténuer quelque peu dans l'*Andante scherzoso più Allegretto*.

En 1802 et 1803, les deux sonates furent publiées ensemble en tant qu'opus XXIII par les éditeurs parisiens Cochet et Pleyel. Par la suite, d'autres éditeurs publièrent les deux œuvres, parfois ensemble en tant que deux pièces apparentées (Paris : Leduc, Lemoine et Richault ; Londres : Broderip & Wilkinson), mais plus fréquemment, séparément (Bonn : Simrock, Londres : Hamilton, Leipzig : Kühnel, Offenbach : André, Mainz : Schott et bien d'autres).

Le dedicataire des deux sonates, Moritz Johann Christian Graf von Fries, était considéré comme l'une des personnalités les plus éblouissantes de Vienne à l'époque. Après des études de droit, il avait rejoint en 1797 la société de son père, une banque qui, d'une certaine manière, faisait office de holding pour toute une série d'entreprises agricoles et préindustrielles lucratives. Il devint l'un des hommes les plus riches de la monarchie austro-hongroise, possédait un tempérament extrêmement artistique ainsi qu'une immense bibliothèque et apporta régulièrement son soutien au jeune Beethoven. Celui-ci, qui dédiera une grande partie de ses œuvres à des aristocrates, lui a exprimé sa gratitude par plusieurs dédicaces. Son nom apparaît sur la page titre non seulement des deux sonates pour violon op. 23 et 24, mais également du Quintette à cordes op. 29 et surtout de la 7^e Symphonie.

© **Ernst Hertrich 2020**

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

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

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

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

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

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

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

Martin Helmchen apparaît avec l'aimable autorisation d'Alpha Classics.
www.martin-helmchen.de

The Chris Maene Straight Strung Concert Grand Piano

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

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

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

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

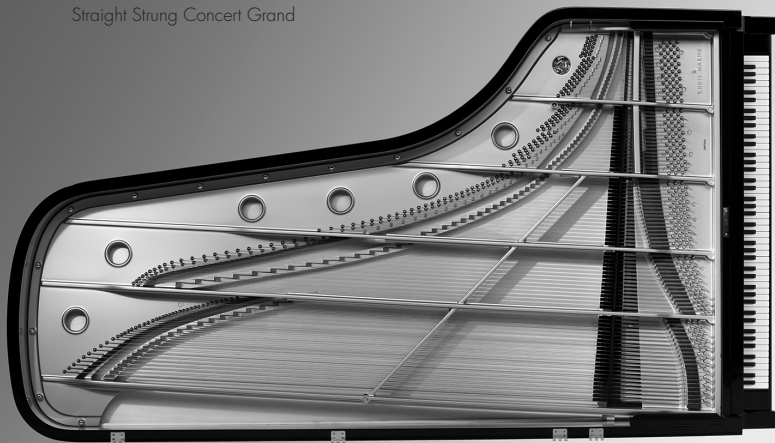
Nowadays the Chris Maene Straight Strung Grand Piano is played all over the world by the best international concert pianists, and the Chris Maene Factory is building a full range of straight-strung grand pianos.

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

www.chrismaene.com

CHRIS MAENE

Straight Strung Concert Grand



Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'



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

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

Recording Data

Recording: September 2019 at the Siemens Villa, Berlin, Germany
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Piano technician: Serge Poulain

Equipment: Microphones from Neumann, Sennheiser and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DAD, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

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

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

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

BIS-2517 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.

