



BEETHOVEN The Violin Sonatas

FRANK PETER ZIMMERMANN & MARTIN HELMCHEN

Sonatas 8 - 10



van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

Violin Sonata No. 8 in G major, Op. 30 No. 3 (1801–02) 16'01

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Allegro assai</i> | 5'49 |
| 2 | II. <i>Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso</i> | 6'48 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace</i> | 3'22 |

Violin Sonata No. 9 in A major, Op. 47 (1803) 36'08

Kreutzer Sonata

- | | | |
|----|--------------------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Andante sostenuto – Presto</i> | 13'52 |
| 5 | II. <i>Allegro con variazioni</i> | 2'13 |
| 6 | Variation I | 2'02 |
| 7 | Variation II | 1'51 |
| 8 | Variation III | 2'21 |
| 9 | Variation IV | 5'04 |
| 10 | III. <i>Presto</i> | 8'39 |

Violin Sonata No. 10 in G major, Op. 96 (1812)

26'02

- | | | |
|----|--|-------|
| 11 | I. <i>Allegro moderato</i> | 10'25 |
| 12 | II. <i>Adagio espressivo</i> | 5'25 |
| 13 | III. <i>Allegro</i> | 1'46 |
| 14 | IV. <i>Poco allegretto – Adagio espressivo – Tempo I – Allegro</i> | 8'21 |

TT: 79'13

Frank Peter Zimmermann *violin*

Martin Helmchen *piano*

Instrumentarium (see also pages 27–29)

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

Piano: Chris Maene Straight Strung Concert Grand Piano

In his second and last set of three violin sonatas, Op. 30, Beethoven placed a veritable four-movement *grande sonate* in the middle, surrounded by two more lightweight works that are nevertheless also performed frequently. The autograph of the **Violin Sonata No. 8 in G major, Op. 30 No. 3** recorded here is now in the British Library in London. It was probably completed in the early summer of 1802, but whether it served as a template for the engraving of the first edition is disputed. After a certain point in his career, Beethoven preferred not to part with his original manuscripts. As the publisher, the Kunst- und Industrie-Comptoir, was local, there was of course no exchange of letters from which more information could be gleaned. Musically, the first movement is notable for its numerous rolling unison passages first heard at the very beginning. The second movement, a *Tempo di Minuetto*, captivates with the fine interplay between the violin and piano, while Thayer, in his major biography, not without reason called the third movement a *rondo à la musette*.

Even before the publication of the three sonatas Op. 30 sonatas in the summer of 1803, Beethoven was already busy with the **Violin Sonata No. 9 in A major, Op. 47**. His reason for writing it is open to much speculation. In the years 1800–03 he composed numerous works for stringed instruments, starting with the Op. 23 and Op. 24 Violin Sonatas; the Op. 47 Sonata formed, so to speak, the provisional conclusion of this series. On the other hand Beethoven already had a draft for a sonata movement at hand, the original finale of the Op. 30 No. 1 Sonata, which he had discarded, apparently because he considered it too bulky and weighty, replacing it with a shorter, simpler one. Maybe he planned to complete this movement, add two new ones and thus create a completely new sonata, or maybe the impetus came from outside; this matter cannot be resolved with certainty. If we choose to believe Ferdinand Ries, his pupil at the time, Beethoven composed the work to a certain extent ‘to order’. Ries wrote in his *Biographische Notizen*: ‘Bridgetower pressed

him greatly because the date of his concert had been set and he wanted to study his part.’ Probably all of these factors played a part in the composition of the work.

The violinist George Polgreen Bridgetower had arrived in Vienna in early April 1803. He had very soon become acquainted with Beethoven, and apparently asked him for a work for one of his concerts in Vienna. The piece was finally composed in a very short time by Beethoven’s standards. Ries writes: ‘One morning Beethoven summoned me at half after 4 o’clock and said: Copy the violin part of the first *Allegro* quickly... The pianoforte part was noted down only here and there in parts. Bridgetower had to play the marvellously beautiful theme and variations in F from Beethoven’s manuscript at the concert in the Augarten at 8 o’clock in the morning because there was no time to copy it.’ Bridgetower was a celebrated violin virtuoso in his time, perhaps in part because of his exotic appearance. His father was probably of Afro-Caribbean descent, who from 1779 until 1785 was a servant of Prince Esterházy in Eisenstadt, where George spent his childhood. He later claimed to have been a student of Haydn. With reference to Bridgetower’s origins, the autograph of the first movement of the sonata (Bonn, Beethoven Archive) contains the dedication: *Sonata mulattica Composta per il Mulatto Brischdauer / gran pazzo e compositore mulattico* (‘a mulattic sonata written for the mulatto Brischdauer, a complete loon and mulattic composer’).

Despite this autograph dedication, and although Bridgetower gave the first performance of the Op. 47 Sonata, it became known by the name of another famous violin virtuoso: Rodolphe Kreutzer. Bridgetower himself later said that ‘before he departed from Vienna... [they] had a quarrel about a girl, and Beethoven then dedicated the work to Rudolph Kreutzer’ (Thayer/Deiters/Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, II). Indeed, the first edition published by Simrock in Bonn contains the dedication to ‘suo amico R. KREUZER’. With this dedication Beethoven may have hoped to secure support from the violinist, who was then in Paris, on a

scheduled trip to France. Apparently, however, Kreutzer never performed the sonata in public. It is sometimes assumed that the enormous technical demands of Op. 47 were the reason for this. It is not without justification that the title of the first edition is *SONATA / ... / scritta in un stilo molto concertante / quasi come d'un concerto*.

The *Kreutzer Sonata* does indeed surpass everything that had previously been written in this genre – in terms of its dimensions, technical difficulties for both instruments and compositional complexity. The Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* review stated: ‘To discover the inner being of this music, and to express its character in words, is impossible for me, and *erit mihi magnus Apollo* anyone who could undertake such a task successfully... If two virtuosos for whom *nothing* is difficult any more... and who, for this reason, high above everything, spirits soaring, are not disturbed by the strangest excesses of detail... if they now wait for the hour when one can and may like the most grotesque things, provided that they are done with spirit, and if they perform it at that time: then they will derive full, rich enjoyment from it.’ It was not unusual for Beethoven’s contemporaries to meet his works with incomprehension at first. Today the *Kreutzer Sonata* is one of the most important works in the violin repertoire even though, unfortunately, it is not heard very often in concert.

The first edition of the *Kreutzer Sonata* was not published until two years after the piece was written. Beethoven had offered the work to the Bonn publisher Simrock (via his brother Karl) shortly after its première, but publication was delayed considerably, possibly because Simrock was looking for an English co-publisher and did not find Robert Birchall until 1805. On 4th October 1804 Beethoven wrote to Bonn in a surprisingly good-humoured way bearing in mind the long delay: ‘Dear, best Herr Simrock, I have been all the time waiting anxiously for my Sonata which I gave you – but in vain. Do please write and tell me the reason of the delay – whether you have taken it from me merely to give it as food to the moths? or do you

wish to claim it by special imperial privilege? Well, I thought that might have happened long ago. This slow devil who was to beat out this sonata, where is he hiding? As a rule you are a quick devil, it is known that, like Faust, you are in league with the black one, and on that very account so beloved by your comrades. Once again – where is your devil – or what kind of a devil is it – who is sitting on my Sonata, and with whom you are at loggerheads?’ But the edition did not appear until April 1805. Beethoven did not receive his own first copy until July of that year.

It is possible that Beethoven himself felt that with Op. 47 he had exhausted the possibilities of the genre to the full, perhaps even taken things too far. In any case, it was to be almost ten years before he composed his **Violin Sonata No.10 in G major, Op.96**. It is in four movements (admittedly with a very short scherzo), but far less spectacular. This does not mean, however, that it is a step backwards from an artistic point of view. Rather, along with the Op. 90 and Op. 101 piano sonatas, the Op. 102 cello sonatas and the *Liederkreis*, Op. 98, it is one of the works through which Beethoven freed himself from the severe depression into which he had fallen after renouncing his ‘Immortal Beloved’, and with which, so to speak, he ushered in his late period. Once again a famous violinist played an important role in the genesis of the work. This time it was the French virtuoso Jacques Pierre Joseph Rode, who had probably come to Vienna in the late autumn of 1812 and stayed there until early 1813. Parts of the sonata may have been drafted earlier, but to some extent the finale was tailor-made for Rode. According to a letter sent to Archduke Rudolph shortly before 29th December 1812, Beethoven had to ‘take into consideration Rode’s style of playing’ when writing the last movement. ‘We are fond of faster passages in our finales, yet that does not suit Rode, and – it really troubles me somewhat’. With this last remark Beethoven probably meant that he had problems fulfilling Rode’s wishes. Two manuscripts of the fourth movement that break off a few bars after the beginning testify to his difficulties with this finale.

Rode and Beethoven gave the first performance at a concert on 29th December 1812 in Prince Lobkowitz's palace, with a repeat performance on 4th January 1813.

Of course the reviewers immediately noticed how much the new Op. 96 sonata differed stylistically from its predecessor. 'It almost seems as if this great master, in his most recent works, is turning back toward what is melodious and (on the whole) more or less cheerful', wrote the *Allgemeine musikalische Zeitung*. And yet 'it is hardly written in a fleeting, casual manner. Rather with it... the master is serious; but this seriousness is pleasant, and never does he disdain what is agreeable.'

More than two years after the première, Beethoven made a further clean copy of the work. The only surviving complete autograph of the sonata (New York, Morgan Library & Museum) dates from the spring of 1815. At this time he probably subjected the work to another extensive revision and made a number of corrections and changes compared to the version heard at the first performance. The first edition appeared over a year after that, in July 1816, with the Viennese publisher S. A. Steiner, who issued a total of twelve compositions by Beethoven between the summer of 1815 and Easter 1817, including such important works as the Seventh and Eighth Symphonies.

Beethoven's Op. 96 violin sonata, like so many other works, is dedicated to his friend and patron Archduke Rudolph – like Op. 47, not to the violinist who played such an important role in its creation. Beethoven is said to have been disappointed with the Frenchman's playing. A second candidate for the work's dedication also went away empty-handed: Ferdinand Ries had arranged the publication of the Seventh and Eighth Symphonies, the Op. 96 violin sonata and the Op. 97 piano trio Op. 97 by the London publisher Birchall, but was rejected by Beethoven. 'For the rest, my dear pupil Ries ought to sit down and dedicate something really good to me, whereupon the master will answer and return like for like', Beethoven wrote

to him on 8th May 1816. Clearly the order of precedence was to be preserved. Significantly, Beethoven did not approach Ries regarding the dedication of the English edition, but turned rather to another of his students, the Englishman Charles Neate: 'Perhaps you find some lover of musick, to whom the Trio [Op. 97], and the Sonate [Op. 96] ... might be dedicated, and from whom there might be expected a present.' A lady was indeed found who would have been willing to pay 10 guineas for such a dedication, but only for the Op. 97 piano trio. And so Birchall's edition of the Op. 96 violin sonata in October/November 1816 ultimately bore the same dedication to the Austrian Archduke as the first German edition.

© *Ernst Herttrich 2021*

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

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

Born in Duisburg, Germany, Frank Peter Zimmermann started learning the

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

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

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

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

Martin Helmchen appears by kind permission of Alpha Classics.

www.martin-helmchen.de

In seinem zweiten und letzten aus drei Werken bestehenden Violinsonaten-Set, Opus 30, gruppierte Beethoven um das Hauptstück in der Mitte eine veritable, viersätzigige *Grande Sonate*, zwei Leichtgewichte, die aber auch gern und oft gespielt werden. Das Autograph der auf diese SACD aufgenommenen **Sonate Nr. 8 G-Dur op. 30 Nr. 3** befindet sich heute in der British Library in London. Es wurde wohl im Frühsommer 1802 fertiggestellt. Ob es als Vorlage für den Stich der Erstausgabe diente, ist umstritten. Beethoven gab ab einer bestimmten Zeit seine Originalmanuskripte nicht mehr gerne aus der Hand. Da der Verleger, das Kunst- und Industrie-Comptoir, ortsansässig war, entstand naturgemäß keine Korrespondenz, aus der Näheres hervorgehen könnte. Musikalisch fallen im ersten Satz die zahlreichen rollenden Unisono-Passagen auf, die das Stück auch einleiten. Der zweite Satz, ein *Tempo di Minuetto*, besticht durch das feine Wechselspiel von Violine und Klavier, den dritten Satz bezeichnete Thayer in seiner großen Biographie nicht zu Unrecht als *Rondo à la musette*.

Noch bevor die drei Sonaten op. 30, im Sommer 1803, erschienen, beschäftigte Beethoven sich bereits mit der **Sonate Nr. 9 A-Dur op. 47**. Die Frage nach dem Anlass ihrer Entstehung gibt Raum für zahlreiche Spekulationen. Zum einen entstanden in den Jahren 1800–1803, angefangen mit den Violinsonaten op. 23 und 24, zahlreiche Werke mit Streicherbeteiligung – die Sonate op. 47 stellt gewissermaßen den vorläufigen Endpunkt dieser Reihe dar. Zum andern hatte Beethoven noch den Entwurf eines Violinsonatensatzes liegen, denn er hatte den ursprünglichen Finalsatz der Sonate op. 30 Nr. 1 verworfen; anscheinend war er ihm zu ausladend und gewichtig geraten und er hatte ihn durch einen kürzeren, einfacheren ersetzt. Ob er ohnehin plante, diesen Satz nun auszuarbeiten, zwei entsprechende neue hinzuzufügen und damit wieder eine komplette neue Sonate zu schaffen, oder ob der Anstoß von außen kam, muss offenbleiben. Wenn man Ferdinand Ries Glauben schenken will, der zu jener Zeit sein Schüler war, komponierte Beethoven

das Werk tatsächlich gewissermaßen „auf Bestellung“. Ries schrieb dazu in seinen *Biographischen Notizen* (S. 82): „Bridgetower drängte ihn sehr, weil sein Concert schon bestimmt war und er seine Stimme üben wollte.“ Wahrscheinlich waren es alle diese Faktoren, die schließlich zur Entstehung des Werks führten.

Der Geiger George Polgreen Bridgetower war in der ersten Aprilhälfte 1803 in Wien eingetroffen. Er hatte sich sehr rasch mit Beethoven bekannt gemacht und ihn offenbar um ein Werk für eines seiner Wiener Konzerte gebeten. Das Stück entstand schließlich in einer für Beethoven sehr kurzen Zeit. Ries schreibt dazu (S. 82f.): „Eines Morgens ließ mich Beethoven schon um halb fünf Uhr rufen und sagte: ‚Schreiben Sie mir diese Violinstimme des ersten Allegro’s schnell aus.‘ ... Die Clavierstimme war nur hier und da notirt. – Das so wunderschöne Thema mit Variationen aus F dur hat Bridgetower aus Beethoven’s eigener Handschrift im Concerte im Augarten, Morgens um acht Uhr, spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben war.“ Bridgetower war in seiner Zeit ein gefeierter Geigenvirtuose, vielleicht auch wegen seiner exotischen Erscheinung. Sein Vater war wohl karibisch-afrikanischer Abstammung. Von 1779 bis 1785 war er Kammerpage beim Fürsten Esterházy in Eisenstadt, wo Bridgetower also seine Kindheit verbrachte. Er behauptete später, Schüler Haydns gewesen zu sein. In Anspielung auf Bridgetowers Herkunft enthält das Autograph des 1. Satzes der Sonate (Bonn, Beethoven-Archiv) den Widmungstitel *Sonata mulattica Composta per il Mulatto Brischdauer / gran pazzo e compositore mulattico*.

Trotz dieser autographen Widmung und obwohl Bridgetower, in seinem Konzert am 24. Mai 1803 im Wiener Augarten, die Uraufführung der Sonate op. 47 besorgt hatte, wurde sie mit dem Namen eines anderen berühmten Geigenvirtuosen, Rodolphe Kreutzer, bekannt. Bridgetower selbst erzählte später, er habe „eher ... von Wien abreiste, ... einen Streit [mit Beethoven] wegen eines Mädchens ... gehabt und Beethoven habe nunmehr das Werk Rudolf Kreutzer dediziert“ (Thayer/Deiters/

Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, II, S. 398). Tatsächlich enthält die bei Simrock in Bonn erschienene Erstausgabe die Widmung an „suo amico R. KREUZER“. Möglicherweise erhoffte sich Beethoven mit dieser Dedikation die Unterstützung des damals in Paris residierenden Geigers bei seiner geplanten Frankreich-Reise. Kreutzer hat die Sonate aber anscheinend nie öffentlich aufgeführt. Es wird gelegentlich vermutet, dass dafür die enormen technischen Anforderungen verantwortlich gewesen seien. Nicht umsonst heißt es im Titel des Erstdrucks *SONATA / ... / scritta in un stilo molto concertante / quasi come d'un concerto*.

Tatsächlich sprengt die Kreutzer-Sonate alles bisher in dieser Gattung Dagewesene – sowohl im Hinblick auf die äußeren Dimensionen als auch hinsichtlich der technischen Schwierigkeiten für beide Instrumente und der kompositorischen Komplexität. In der Rezension der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* ist denn auch Folgendes zu lesen: „Unter die Erzeugnisse dieser Laune des genialischen Mannes gehört also auch diese Sonate. Ihr inneres Wesen zu entwickeln und es wörtlich bestimmt zu charakterisieren, ist mir unmöglich, und *erit mihi magnus Apollo*, der das befriedigend vermag, und wirklich leistet ... Wenn zwey Virtuosen, denen *nichts* mehr schwer ist ... und die eben wegen dieses oben über dem Ganzen schwebenden Geistes durch die wunderlichsten Auswüchse im Einzelnen nicht gestört werden, ... wenn sie nun die Stunde abwarten wo man auch das Groteskeste genießen kann und mag, vorausgesetzt, dass es mit Geist gemacht ist, und wenn sie es nun in dieser Stunde vortragen: so werden sie einen vollen, reichen Genuss davon haben.“ Dass die Zeitgenossen Beethovens Werken zunächst mit Unverständnis begegneten, war keine Seltenheit. Heute zählt die *Kreutzer-Sonate* zu den wichtigen Werken der Violin-Literatur, auch wenn sie, leider, im Konzert nicht so oft zu hören ist.

Die Erstausgabe der *Kreutzer-Sonate* erschien erst zwei Jahre nach ihrer Entstehung. Beethoven hatte das Werk zwar bereits kurz nach der Uraufführung durch

seinen Bruder Karl dem Bonner Verleger Simrock anbieten lassen, doch verzögerte sich die Veröffentlichung erheblich, möglicherweise, weil Simrock einen englischen Co-Verleger suchte und erst 1805 in Robert Birchall fand. Am 4. Oktober 1804 schrieb Beethoven, angesichts der langen Verzögerung noch erstaunlich launig, nach Bonn: „Lieber bester Hr. Simrock, immer habe ich schon, die ihnen von mir gegebne Sonate, mit sehnsucht erwartet – aber vergeblich – schreiben sie mir doch gefälligs[t], was es dann für einen Anstand mit derselben hat – ob sie solche bloß um den Motten zur speise zu geben –, von mir genommen? – oder wollen sie sich ein besonderes kaiserliches privilegium darüber ertheilen lassen? [...] wo steckt dieser langsame Teufel – der die Sonate heraus treiben soll – sie sind sonst der geschwinde Teufel, sind dafür bekannt, daß sie, wie Faust ehemals mit dem schwarzen im Bunde Stehen, und sind dafür eben so geliebt von ihren Kameraden, – noch einmal – Wo steckt ihr Teufel – oder was ist es für ein Teufel – der mir auf der Sonate sitzt, und mit dem sie sich nicht verstehen?“ Es dauerte aber doch noch bis April 1805, bis die Ausgabe herauskam. Beethoven erhielt sein erstes Exemplar sogar erst im Juli des Jahres.

Möglicherweise hatte Beethoven selbst den Eindruck, mit Opus 47 die Möglichkeiten der Gattung voll ausgereizt, ja vielleicht sogar überreizt zu haben. Jedenfalls dauerte es fast zehn Jahre, bis wieder eine Violinsonate entstand: die **Sonate Nr. 10 G-Dur op. 96**. Sie ist viersätzig (mit einem allerdings kurzen Scherzo) und weitaus weniger spektakulär. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass sie in künstlerischer Hinsicht einen Rückschritt darstellt. Vielmehr gehört sie mit den Klaviersonaten op. 90 und 101, den Cellosonaten op. 102 und dem *Liederkreis* op. 98 zu den Werken, mit denen Beethoven sich aus der schweren Depression wieder befreite, in die er nach dem Verzicht auf die „Unsterbliche Geliebte“ gefallen war, und mit denen er gewissermaßen sein Spätwerk einläutete. Bei der Entstehung spielte erneut ein berühmter Geiger eine wichtige Rolle. Diesmal war es der französische Virtuose

Jacques Pierre Joseph Rode, der wohl im Spätherbst 1812 nach Wien gekommen war und sich dort bis Anfang 1813 aufhielt. Teile der Sonate mögen zwar vielleicht schon früher entworfen worden sein, den Finalsatz jedoch schrieb Beethoven Rode gewissermaßen auf den Leib. Er habe, heißt es in einem wohl kurz vor dem 29. Dezember 1812 an den Erzherzog Rudolph gerichteten Brief, den letzten Satz „mit mehr Überlegung in Hinsicht des spiels von Rode schreiben“ müssen ... „wir haben in unsern Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dies R nicht zu, und – schenirte mich doch etwas.“ Mit dieser letzten Anmerkung ist wohl gemeint, dass Beethoven Probleme damit hatte, Rodes Wünsche zu erfüllen. Zwei angefangene und nach wenigen Takten abgebrochene Handschriften des 4. Satzes belegen seine Schwierigkeiten mit diesem Finale. Die Uraufführung spielten Rode und Beethoven gemeinsam bei einem Konzert am 29. Dezember 1812 im Palais des Fürsten Lobkowitz, das sie am 4. Januar 1813 noch einmal wiederholten.

Natürlich fiel der zeitgenössischen Kritik sofort auf, wie sehr sich die neue Sonate op. 96 stilistisch von der letzten, op. 47, unterschied. „Fast scheint es, als sei dieser grosse Meister in seinen neuesten Werken wieder mehr zum Melodiösen, und (im Ganzen) mehr oder weniger Heitern“ zurückgekehrt, heißt es in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Es sei dabei jedoch freilich „nicht etwa flüchtig, leichthin geschrieben; vielmehr ist es dem Meister mit ihm Ernst: aber dieser Ernst ist wohlthuend, und nirgends verschmäheth er das Gefällige.“

Über zwei Jahre nach der Uraufführung schrieb Beethoven das Werk noch einmal ins Reine. Das einzige erhaltene vollständige Autograph der Sonate op. 96 (New York, Morgan Library & Museum) stammt aus dem Frühjahr 1815. Wahrscheinlich unterzog er das Werk dabei noch einmal einer umfangreichen Überarbeitung und nahm gegenüber der Version der Uraufführung noch eine ganze Reihe von Korrekturen und Veränderungen vor. Die Erstausgabe kam dann noch einmal über ein Jahr später, im Juli 1816, beim Wiener Verleger S. A. Steiner heraus, der

zwischen Sommer 1815 und Ostern 1817 insgesamt zwölf Opera Beethovens veröffentlichte, darunter so gewichtige Werke wie die 7. und 8. Symphonie.

Gewidmet ist Beethovens Violinsonate op. 96, wie so viele andere Werke, seinem Freund und Gönner Erzherzog Rudolph – also wie schon op. 47 nicht dem Geiger, der bei der Entstehung eine so große Rolle gespielt hatte. Beethoven soll angeblich vom Spiel des Franzosen enttäuscht gewesen sein. Auch ein zweiter Anwärter auf eine Zueignung des Werks ging leer aus: Ferdinand Ries hatte die Herausgabe der 7. und 8. Symphonie sowie der Violinsonate op. 96 und des Klaviertrios op. 97 bei dem Londoner Verleger Birchall vermittelt und sich dafür die Widmung der Sonate erhofft, von Beethoven jedoch eine Absage erhalten. „Übrigens sollte sich mein lieber Schüler Ries hinsetzen u. mir was tüchtiges dediciren, worauf den[n] der Meister auch antworten wird u. gleiches mit gleichem vergelten“, schrieb ihm Beethoven am 8. Mai 1816. Die Rangfolge sollte offenbar gewahrt bleiben. Wegen der Widmung der englischen Ausgabe wandte Beethoven sich bezeichnenderweise dann auch nicht an Ries, sondern an seinen anderen, englischen Schüler Charles Neate: „Perhaps you find some lover of musick, to whom the Trio [op. 97], and the Sonate [op. 96] ... might be dedicated, and from whom there might be expected a present“. Es fand sich dann tatsächlich eine Dame, die bereit gewesen wäre, für eine solche Widmung 10 Guineen zu bezahlen, allerdings nur für das Trio op. 97. So erschien Birchalls Ausgabe der Violinsonate op. 96 im Oktober/November 1816 letztlich mit derselben Widmung an den österreichischen Erzherzog wie der deutsche Erstdruck.

© *Ernst Herttrich* 2021

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

Dans le recueil de l'opus 30, Beethoven a placé de part et d'autre de l'œuvre maîtresse, une véritable *Grande sonate* en quatre mouvements, deux œuvres plus légères qui sont néanmoins aussi fréquemment jouées. La partition autographe de la **Sonate en sol majeur op. 30 / 3** de ce recueil se trouve aujourd'hui à la British Library de Londres et date probablement du début de l'été 1802. Il n'est pas certain qu'elle ait servi de modèle pour la gravure de la première édition. À partir d'une certaine époque, Beethoven n'aimait guère se séparer de ses manuscrits originaux. L'éditeur, le Bureau d'Arts et d'Industrie, étant situé à Vienne, il n'existe donc pas de correspondance qui nous aurait permis d'obtenir davantage d'informations. Au point de vue musical, les nombreux passages à l'unisson du premier mouvement, qui introduisent également la pièce, sont à souligner. Le deuxième mouvement, *Tempo di Minuetto*, captive par l'échange subtil entre le violon et le piano, et Thayer, dans sa monumentale biographie, a qualifié le troisième mouvement, non sans raison, de « Rondo à la musette ».

Avant même la publication au cours de l'été 1803 des trois sonates opus 30, Beethoven travaillait déjà à la suivante. Les circonstances entourant la genèse de cette œuvre donnent lieu à de nombreuses spéculations. D'une part, au cours des années 1800–1803, Beethoven a composé de nombreuses œuvres pour cordes, à commencer par les sonates pour violon opus 23 et 24. La **Sonate en la majeur opus 47** représente, en quelque sorte, le point final préliminaire de cette série. D'autre part, Beethoven avait toujours sous la main l'ébauche d'un mouvement de sonate pour violon car il avait choisi de remplacer le mouvement final initialement prévu de la Sonate opus 30 n° 1. Celui-ci était apparemment trop vaste et trop lourd pour cette sonate et Beethoven choisit de lui substituer un mouvement plus court et moins complexe. On ne sait s'il eut par la suite l'intention de reprendre ce mouvement et d'en ajouter deux autres pour ainsi créer une nouvelle sonate complète ou si l'impulsion lui est venue d'ailleurs. Si l'on en croit Ferdinand Ries, qui était son

élève à l'époque, Beethoven a en fait composé l'œuvre « sur commande », pour ainsi dire. À ce sujet, Ries écrivit dans ses *Notices biographiques sur L. van Beethoven* : « Bridgetower le pressait beaucoup parce que le jour de son concert était déjà fixé et qu'il voulait étudier sa partie. » Ce sont probablement ces facteurs qui ont finalement contribué à la création de l'œuvre.

Le violoniste George Polgreen Bridgetower était arrivé à Vienne début avril 1803. Il s'était très vite fait connaître de Beethoven et lui avait apparemment demandé une œuvre pour l'un de ses concerts viennois. La pièce a finalement été composée très rapidement, fait inhabituel chez Beethoven. À ce sujet, Ries écrivit : « Un matin, Beethoven me fit appeler à quatre heures et demie et me dit : « Copiez-moi vite cette partie de violon du premier *allegro*. » La partie de piano n'était notée que ça et là. Bridgetower dut jouer sur le manuscrit même de Beethoven, dans le concert à l'Augarten à huit heures du matin, le magnifique thème avec variations en fa majeur ; on n'eut pas le temps de le recopier. » Bridgetower était un virtuose du violon célèbre, peut-être en raison de l'exotisme de son apparence. Son père était probablement d'origine caribéenne-africaine et fut, de 1779 à 1785, serviteur du prince Esterházy à Eisenstadt. George Bridgetower y passa donc son enfance. Il a prétendu plus tard avoir étudié avec Haydn. Faisant allusion aux origines de Bridgetower, l'autographe du premier mouvement de la sonate (qui se trouve au centre de recherche Beethoven-Archiv à Bonn) contient le titre dédicacé de *Sonata mulattica Composta per il Mulatto Brischdauer / gran pazzo e compositore mulattico*.

Malgré cette dédicace autographe et le fait que Bridgetower, pour son concert au Palais Augarten de Vienne le 24 mai 1803, avait organisé la première exécution de la Sonate opus 47, celle-ci allait par la suite se faire connaître avec le nom de Rodolphe Kreutzer, un autre célèbre virtuose du violon. Selon la biographie de Thayer, Bridgetower a lui-même raconté plus tard qu'« avant de quitter Vienne, [...] il s'était disputé [avec Beethoven] à propos d'une dame [...] et que Beethoven

avait maintenant dédié l'œuvre à Rudolf Kreutzer ». En effet, la première édition publiée par Simrock à Bonn contient la dédicace à « suo amico R. KREUZER ». Il est possible qu'avec cette dédicace, Beethoven espérait obtenir les faveurs du violoniste, qui résidait à Paris à cette époque, pour son voyage prévu en France. Cependant, Kreutzer n'a apparemment jamais joué la sonate en public. On croit que les énormes exigences techniques de l'opus 47 en sont la cause. Ce n'est pas sans raison que le titre de la première édition indique *SONATA / ... / scritta in un stilo molto concertante / quasi come d'un concerto*.

En fait, la *Sonate à Kreutzer* surpasse tout ce qui avait jusque-là été écrit dans le genre de la sonate pour violon, tant par sa taille que par les exigences techniques pour les deux instruments et sa complexité structurelle. Dans la critique publiée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, on put lire : « Parmi les réalisations de l'imagination de cet homme de génie, se trouve aussi cette sonate. Il m'est impossible de caractériser l'essence même de cette sonate par des mots. Celui qui peut le faire de manière satisfaisante est *mihi magnus Apollo*. [...] Lorsque deux virtuoses pour qui rien n'est assez difficile, qui ont suffisamment d'intelligence et d'habileté, et qui, malgré l'esprit dont cette œuvre est imprégnée et malgré les excentricités les plus singulières qu'elle contient, ne sont troublés par rien de tout cela, [...] lorsqu'ils attendent l'heure à laquelle ils peuvent jouir du plus grotesque (à condition qu'il ait été produit avec intelligence) ; et lorsqu'ils le jouent à cette heure-là – alors ils en tireront un grand plaisir. » Il n'était pas rare que les contemporains fissent d'abord preuve d'incompréhension face aux œuvres de Beethoven. Aujourd'hui, la *Sonate à Kreutzer* est considérée comme l'une des œuvres les plus importantes de la littérature pour violon même si, malheureusement, on ne l'entend que rarement au concert.

La première édition de la *Sonate à Kreutzer* ne survint que deux ans après sa conception. Bien que Beethoven ait fait offrir l'œuvre par son frère Karl à l'éditeur

Simrock à Bonn peu après la création, la publication a été considérablement retardée, peut-être parce que Simrock cherchait un coéditeur anglais et n'en trouva qu'un seul en 1805 en Robert Birchall. Le 4 octobre, Beethoven écrit à Bonn sur un ton étonnamment enjoué compte tenu de la longueur du délai : « Mon cher monsieur Simrock, j'attends depuis longtemps avec impatience la sonate que je vous ai donnée ; dites-moi donc, je vous prie, quel obstacle s'oppose à ce que je la reçoive. L'auriez-vous prise simplement pour la donner à manger aux mites ? ou bien voulez-vous vous faire accorder pour elle un *privilegium impérial spécial* ? [...] Où se cache-t-il, le diable fainéant qui doit mettre au jour cette sonate ? Vous êtes, vous, un diable fort actif, connu pour avoir des relations avec le malin, comme jadis Faust, et vous n'en êtes que mieux avec vos camarades ; encore une fois, où se niche votre diable, ou bien alors, à quelle espèce de diables appartient celui qui est assis sur ma sonate, et avec lequel vous ne vous entendez pas ? » Mais il faudra encore attendre avril 1805 pour que la partition ne paraisse enfin. Et Beethoven ne recevra sa première copie que trois mois plus tard, en juillet.

Il est possible que Beethoven lui-même ait eu l'impression qu'avec son opus 47, il avait pleinement épuisé les possibilités du genre, peut-être même exacerbé. Quoi qu'il en soit, il fallut attendre près de dix ans avant qu'il ne revienne au genre de la sonate pour violon avec la **Sonate en sol majeur opus 96**. Elle compte quatre mouvements (avec un très court scherzo), mais est beaucoup moins spectaculaire que la précédente. Elle ne constitue cependant pas pour autant un retour en arrière sur le plan créatif. Il s'agit plutôt, avec les sonates pour piano opus 90 et 101, les sonates pour violoncelle opus 102 et le *Liederkreis* opus 98, de l'une des œuvres avec lesquelles Beethoven s'est extirpé de la grave dépression dont il avait souffert après avoir renoncé à l'immortelle Bien-aimée. Avec ces œuvres, il inaugure, en quelque sorte, sa production tardive. Une fois encore, un célèbre violoniste a joué un rôle important dans sa conception. Il s'agit cette fois du virtuose français Jacques

Pierre Joseph Rode, qui est probablement venu à Vienne à la fin de l'automne 1812 et y est resté jusqu'au début 1813. Certaines parties de la sonate ont peut-être été esquissées auparavant, mais Beethoven a écrit jusqu'à un certain point le dernier mouvement sur mesure pour Rode. Dans une lettre à l'archiduc Rodolphe, probablement écrite peu avant le 29 décembre 1812, il déclare qu'il a du écrire le dernier mouvement « avec plus de considération à l'égard du jeu de Rode [...] nous aimons avoir des passages précipités dans nos finales, mais cela ne convient pas à R, et m'a quelque peu embarrassé. » Par cette dernière remarque, Beethoven révèle qu'il eut peine à réaliser les souhaits de Rode. Deux manuscrits du quatrième mouvement, commencés puis interrompus après seulement quelques mesures, témoignent des difficultés que ce finale lui a causées. Rode et Beethoven la jouèrent pour la première fois lors d'un concert le 29 décembre 1812 au palais du prince Lobkowitz et la rejouèrent le 4 janvier 1813.

Bien entendu, les critiques d'alors ont immédiatement remarqué à quel point cette nouvelle sonate était stylistiquement différente de la précédente. « On a presque l'impression que ce grand maître, dans ses œuvres les plus récentes, se tourne à nouveau vers ce qui est mélodieux et (dans l'ensemble) plus ou moins gai » dans ses dernières œuvres, selon l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Cependant, l'œuvre n'est pas écrite « de manière fugace et désinvolte. Au contraire, comme pour les œuvres plus grandes, le maître est sérieux ; mais ce sérieux est agréable, et il ne dédaigne jamais ce qui est agréable. »

Plus de deux ans après la création, Beethoven remit l'ouvrage sur le métier. Le seul manuscrit autographe complet de la Sonate opus 96 qui nous est parvenu (conservé aujourd'hui à la Morgan Library and Museum, New York) date du printemps 1815. Il est probable qu'il ait soumis l'œuvre à une autre révision approfondie et qu'il ait apporté un certain nombre de corrections et de changements par rapport à la version jouée à la création. La première édition a été publiée plus d'un an plus

tard, en juillet 1816, par l'éditeur viennois S.A. Steiner qui allait publier un total de douze œuvres de Beethoven entre l'été 1815 et Pâques 1817 incluant des compositions aussi importantes que les Septième et Huitième symphonies.

La Sonate pour violon opus 96 de Beethoven, comme tant d'autres œuvres, est dédiée à son ami et mécène l'archiduc Rodolphe, comme l'opus 47 donc, et non pas au violoniste qui avait joué un si grand rôle dans sa conception. On dit que Beethoven a été déçu par le jeu du musicien français. Un deuxième candidat à la dédicace de l'œuvre est également reparti bredouille : Ferdinand Ries s'était arrangé avec l'éditeur londonien Birchall pour la publication des Septième et Huitième symphonies, de la Sonate pour violon opus 96 et du Trio pour piano opus 97, et espérait obtenir en retour la dédicace de la sonate il essuya plutôt un refus : « Pour le reste, mon cher élève Ries devrait s'asseoir et me dédier quelque chose de vraiment bon, après quoi le maître répondrait et lui rendrait la pareille » lui écrivit Beethoven le 8 mai 1816. Apparemment, l'ordre de préséance devait être préservé. En ce qui concerne la dédicace de l'édition anglaise, Beethoven ne s'est pas tourné non plus vers Ries mais plutôt vers son autre élève anglais, Charles Neate : « Peut-être trouverez-vous quelque amateur de musique, à qui le Trio [opus 97] et la Sonate [opus 96] [...] pourraient être dédiés, et de qui on pourrait attendre un cadeau. » On trouva en effet une dame prête à payer 10 guinées pour une telle dédicace mais elle ne voulait que le Trio opus 97. La Sonate pour violon opus 96 fut ainsi publiée par Birchall en octobre/novembre 1816 avec une dédicace à l'archiduc autrichien, comme dans la première édition allemande.

© *Ernst Herttrich* 2021

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 mis à sa disposition par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, « Kunst im Landesbesitz ».

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

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

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

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

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

www.martin-helmchen.de

Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'



The Chris Maene Straight Strung Concert Grand Piano

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

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

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

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

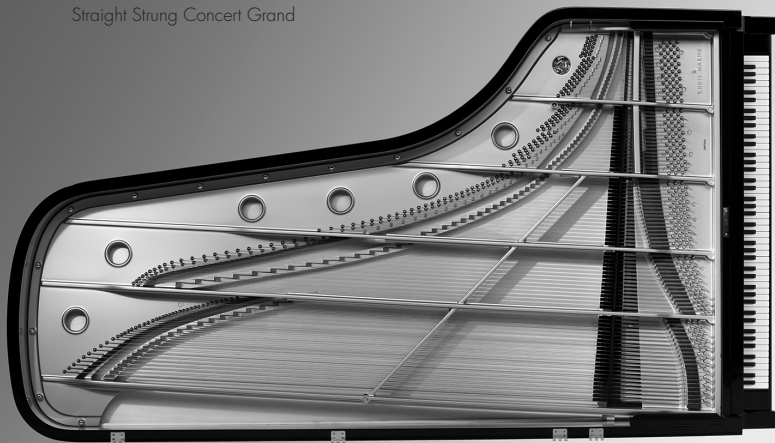
Nowadays the Chris Maene Straight Strung Grand Piano is played all over the world by the best international concert pianists, and the Chris Maene Factory is building a full range of straight-strung grand pianos.

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

www.chrismaene.com

CHRIS MAENE

Straight Strung Concert Grand





Violin Sonatas 1–4 (BIS-2517)

Choc *Classica* · Cum Laude *Luister*

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

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

Violin Sonatas 5–7 (BIS-2527)

Empfohlen *klassik.com*

'These are extremely vital performances, characterized by brio-infused allegros and flowing adagios which still capture the depth and breadth of Beethoven's writing.' *MusicWeb-International.com*

'There's lightness of touch and sensitive interaction, plenty of exuberance and power on tap when needed...' *BBC Radio 3 Record Review*

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



We care. The sleeve used for this disc is made of FSC/PEFC-certified material with soy ink, eco-friendly glue and water-based varnish. It is easy to recycle, and no plastic is used.

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: 21st–24th August 2020 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, MADl optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Ernst Hertrich 2021
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-2537 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

