



CHANDOS

Beethoven

COMPLETE SONATAS
FOR PIANO AND VIOLIN

MARTIN ROSCOE PIANO | **TASMIN LITTLE** VIOLIN



Stipple engraving by Johann Joseph Neidl (1776 – 1832) after lost drawing
by Gandolph Ernst Steinhäuser von Treuberg (1766 – 1805) / AFG Images, London

Ludwig van Beethoven, c. 1801

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Complete Sonatas for Piano and Violin

COMPACT DISC ONE

Sonata, Op. 12 No. 1 (1797 – 98) 21:58

in D major • in D-Dur • en ré majeur

Dedicat[a] al Sigr. Antonio Salieri primo Maestro di Capella
della Corte Imperiale di Vienna &c. &c.

1	Allegro con brio	9:41
	Tema con Variazioni	[7:28]
2	Andante con moto –	1:22
3	Variazione I –	1:18
4	Variazione II –	1:24
5	Variazione III. Minore –	1:03
6	Variazione IV. Maggiore	2:18
7	Rondo. Allegro	4:51

	Sonata, Op. 30 No. 2 (1801 – 02)	26:12
	in C minor • in c-Moll • en ut mineur Dédiée à Sa Majesté Alexandre I, Empereur de toutes les Russies	
8	Allegro con brio	8:02
9	Adagio cantabile	9:22
10	Scherzo. Allegro (La prima parte senza repetizione) – Trio – Scherzo da Capo	3:34
11	Finale. Allegro – Presto	5:10
	 Sonata, Op. 96 (1812)	29:35
	in G major • in G-Dur • en sol majeur Sr. Kaiserl. Hoheit dem durchlauchtigsten Prinzen Rudolph Erzherzog von Oesterreich etc. in tiefer Ehrfurcht zugeeignet	
12	Allegro moderato	11:15
13	Adagio espressivo –	7:27
14	Scherzo. Allegro – Trio – Scherzo – Coda	1:50
15	Poco Allegretto – Adagio espressivo – Tempo I – Allegro – Poco Adagio – Presto	9:00
		TT 77:46

COMPACT DISC TWO

	Sonata, Op. 12 No. 2 (1797 – 98)	16:42
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
	Dedicat[a] al Sigr. Antonio Salieri primo Maestro di Capella della Corte Imperiale di Vienna &c. &c.	
1	Allegro vivace	6:32
2	Andante più tosto Allegretto	5:10
3	Allegro piacévole	5:00
	Sonata, Op. 23 (1800)	20:51
	in A minor • in a-Moll • en la mineur	
	Dédiée à Monsieur le Comte Maurice de Fries Chambellan de S.M.I.&R.	
4	Presto	7:15
5	Andante scherzoso più Allegretto	8:11
6	Allegro molto – Adagio – Tempo I	5:23

	Sonata, Op. 24 'Spring' (1800 – 01)	24:20
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
	Dédiée à Monsieur le Comte Maurice de Fries	
	Chambellan de S.M.I.&R.	
7	Allegro	10:17
8	Adagio molto espressivo	5:54
9	Scherzo. Allegro molto (La prima parte senza repetizione) – Trio – Scherzo da Capo	1:15
10	Rondo. Allegro ma non troppo	6:51
	Sonata, Op. 30 No. 3 (1801 – 02)	17:46
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
	Dédiée à Sa Majesté Alexandre I,	
	Empereur de toutes les Russies	
11	Allegro assai	6:40
12	Tempo di Menuetto, ma molto moderato e grazioso	7:28
13	Allegro vivace	3:36
		TT 79:41

COMPACT DISC THREE

	Sonata, Op. 30 No. 1 (1801–02)	22:56
	in A major • in A-Dur • en la majeur	
	Dédiée à Sa Majesté Alexandre I,	
	Empereur de toutes les Russies	
1	Allegro	7:50
2	Adagio molto espressivo	7:09
	Allegretto con Variazioni	[7:59]
3	[Tema] –	0:45
4	Variazione I –	0:45
5	Variazione II –	0:49
6	Variazione III –	0:46
7	Variazione IV –	0:55
8	Variazione V. [] – Adagio – Tempo I –	1:44
9	Variazione VI. Allegro, ma non tanto	2:10

	Sonata, Op. 12 No. 3 (1797 – 98)	19:06
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
	Dedicat[a] al Sigr. Antonio Salieri primo Maestro di Capella	
	della Corte Imperiale di Vienna &c. &c.	
10	Allegro con spirito	8:16
11	Adagio con molta espressione	6:40
12	Rondo. Allegro molto	4:08

	Sonata, Op. 47 'Kreutzer-Sonate' (1802–03)	38:42
	in A • in A • en la	
	('Kreutzer' Sonata)	
	Dedicata al suo amico R. Kreu[t]zer.	
	Membro del Conservatorio di Musici in Parigi	
	Primo Violino dell'Academia delle Arti, e della Camera imperiale.	
13	Adagio sostenuto – Presto – Adagio – Tempo I [Presto] – Adagio – Tempo I – Adagio – Adagio – Tempo I	14:22
	Andante con Variazioni	[15:33]
14	[Tema] –	2:35
15	Variazione I –	2:07
16	Variazione II –	2:00
17	Variazione III. Minore –	2:51
18	Variazione IV. Maggiore – Molto Adagio – Tempo I	5:57
19	Presto – Adagio – Tempo I – Adagio – Tempo I	8:45
		TT 80:46

Tasmin Little violin
Martin Roscoe piano

Beethoven: Complete Sonatas for Piano and Violin

Beethoven and the violin sonata

In all, Beethoven wrote ten sonatas for the piano and violin, and seems not to have entertained ideas for other works in this genre. All but one may be regarded as early works: only Op. 96, in G major, which was composed almost a decade after the last of the other nine, does not fall into this category. As a group, then, the violin sonatas do not offer a conspectus of Beethoven's stylistic development such as we find in the string quartets, piano sonatas, symphonies, and even the cello sonatas. But each work is a masterpiece in its own right, original, full of vitality, idiomatic for both the pianist and violinist who are equal-ranking participants in the ensemble, and executed with consummate compositional skill.

Beethoven dedicated his first set of three sonatas (Op. 12) to one of his teachers in Vienna, the Italian opera composer Antonio Salieri, who was the dominant figure at the Habsburg Court in Vienna in the late eighteenth and early nineteenth centuries. The next two (Opp. 23 – 24) were written

for Moritz von Fries, a banker who had been among the composer's most important early patrons. Beethoven dedicated the Op. 30 set to Tsar Alexander I, a popular figure in early nineteenth-century Vienna; but although the young tsar gratefully received the dedication of these sonatas, he neglected to pay for them, and it was only a decade later, after the composer had written a piano piece for the tsar's wife, Elisabeth – this was the Polonaise in C major, Op. 89 (1814) – that the debt was paid and a further sum of money given to Beethoven for the newly composed dance.

Two of the sonatas were composed for violin virtuosos and performed in Vienna in Beethoven's lifetime. Op. 47 was written for George A. Polgreen Bridgetower – the son of an Englishman of West Indian origin and a German woman – who met Beethoven in 1803 while on a concert tour of Germany and Austria. Beethoven took an instant liking to the young man and hastily composed this *Sonata scritta in un stilo [sic] molto concertante quasi come d'un concerto*, as is printed on the title page of the first edition; and the

two performed it at a matinee concert held in the Augarten in Vienna in the spring of that year. But the published work was dedicated not to Bridgetower but to Rodolphe Kreutzer. Rumour had it that Beethoven and Bridgetower had fallen out, but Beethoven, ever the opportunist, may have dedicated it to the well-known French violinist because he was thinking of moving from Vienna to Paris and was keen to ingratiate himself with the French court and musical establishment.

The last sonata, Op. 96, was composed for another French violinist, Pierre Rode, and first performed by him at the Lobkowitz Palace in Vienna in December 1812, shortly after Beethoven had celebrated his forty-second birthday; it was not the composer but his pupil and principal patron, Archduke Rudolph of Austria, who took the piano part at its premiere. But again, the violinist for whom the work was written was not to be its dedicatee; when Beethoven had it published several years later, he dedicated it to Rudolph.

Three Sonatas, Op. 12: No. 1 in D major, No. 2 in A major, No. 3 in E flat major (1797 – 98, first published December 1798 – January 1799), dedicated to Antonio Salieri

The surviving sketches for Beethoven's first

set of violin sonatas suggest that they were composed quickly, around the time of the String Trios, Op. 9 and the Trio for Clarinet, Cello, and Piano, Op. 11. It is possible that one of them was performed at a concert given on 29 March 1798 by Beethoven and Ignaz Schuppanzigh, the violinist who would play a major role in promoting the composer's achievements as a quartet composer over a period of a quarter century. They were not received well by the *Allgemeine musikalische Zeitung*, its reviewer describing them as 'learned, learned, and evermore learned, without Nature, without song!', though without denying them to be the work of a gifted and original composer. Today, they are celebrated as among the earliest works that capture the brilliant potential of the two instruments while at the same time continuing the path established by Mozart in the development of the genre. This is especially true of the works set in the sharp keys: the double stops in the D major sonata contribute to its gritty character, the extended phrases on the E string in the Sonata in A to that work's brilliant sound-world. In both works, arpeggios and scale passages are also well placed.

The regular phrasing and largely predictable textures (i.e. the alternation of violin and

piano predominance) owe much to Mozart's violin sonatas of the 1780s, but Op. 12 also looks forward to Beethoven's second maturity in the middle period. In the coda of the first movement of the A major sonata, Beethoven exploits the rhythmic potential of the main theme's motivic building-block of two quavers (eighth notes) within a compound time setting (2 x 3 quavers). In the slow movement of No. 3, set in the remote key of C major (the major submediant of E flat), the violin is awarded a final moment of lyricism in the closing bars, following an unexpected harmonic twist towards the sonata's home key. Perhaps the most notable achievements in this set are found in the *Andante con moto* of the D major sonata, a set of variations; note especially the contrast between the explosive force exhibited in the third, minor mode variation and the final dream-like bars of the coda.

Sonatas, Op. 23 (1800, first published October 1801) and Op. 24 'Spring' (1800–01, first published October 1801), dedicated to Count Moritz von Fries

Little is known about the circumstances surrounding the composition of this pair of works. The surviving sketches are more extensive than those for the three sonatas

of the Op. 12 set, and from them we learn that the A minor sonata is contemporaneous with the grand four-movement piano sonata in B flat, Op. 22, and that Beethoven then immediately began working on the F major sonata. Indeed, the violin sonatas form a set of two works, like the Cello Sonatas, Op. 5, and the Piano Sonatas, Op. 14, and they were originally issued under the single opus number 23 and reviewed as a pair of works in the *AmZ*; but the engraver had, by mistake, printed the violin part of the A minor in portrait format, that of the F major in landscape, and the publisher decided to reissue the works separately.

Sonata in A minor, Op. 23

Again, we can sense Mozart's spirit lying beneath these works. The first movement of Op. 23 resembles the Violin Sonata, KV 526 in A major by featuring a 6/8 *Presto* and rapid interplay between the instruments. Both halves of this sonata form are repeated – by the turn of the century this is unusual – and this allows Beethoven to set off the coda as a separate section (something we often find in late Mozart, e.g. the String Quintet in G minor, KV 516 and the Piano Quartet in G minor, KV 478). The *Andante scherzoso più Allegretto* contains elements

of both slow movement and scherzo; its tempo indication is a characteristically Beethovenian demonstration of the composer's dissatisfaction with traditional markings. The opening of the movement suggests an accompaniment in search of a melody which, however, never materialises. The square phrasing of the finale recalls the contemporaneous minor-mode quartet (Op. 18 No. 4); as in that quartet, Beethoven unleashes the energy stored up in its themes in a passage that also anticipates the ferocity of the 'Kreutzer' Sonata.

Sonata in F major, Op. 24 'Spring'

The 'Spring' Sonata is perhaps the best known of all classical violin sonatas. Its nickname, not the composer's, was probably in use by the middle of the nineteenth century, as it makes its first known appearance in writing in Wilhelm von Lenz's five-volume *Beethoven: eine Kunststudie* (1855–60), where it is described as being 'well known'. No writer since Lenz has doubted its appositeness; indeed, the outer movements of the work, in particular, are saturated with a lyricism not immediately identified with Beethoven. The work, though not particularly long or difficult, is cast in the larger, four-movement design that is more characteristic of his

piano sonatas than those he wrote for the violin. Placing its emphasis on the keyboard instrument, the *Adagio molto espressivo* is something of a throwback to the eighteenth-century violin sonata. The mercurial Scherzo, by contrast, features the rhythmic opposition of violin and piano; its main theme was famously adapted by Schumann for the 'Soldatenmarsch' from his *Album für die Jugend*, Op. 68.

Three Sonatas, Op. 30 (1801–02, first published May–June 1803), dedicated to Tsar Alexander I of Russia

In the years immediately following the composition of the set Opp. 23–24, Beethoven began conceiving sonatas in a variety of new formats. The Piano Sonata, Op. 26 begins with a variation movement and has as its emotional core a *marcia funebre*; this was followed by two sonatas 'quasi una fantasia' (Op. 27), the first more overtly novel in its interleaving of movements, the second (the 'Moonlight') more traditional in design but beginning with a quasi-improvisatory *Adagio sostenuto*.

No. 1 in A major

Against this background, the violin sonatas of Op. 30 and the three piano sonatas of

Op. 31 do not bear obvious signs of the new way that the composer was purportedly taking at this time, except perhaps for the opening movement of the ‘Tempest’ (Op. 31 No. 2). But a closer examination of the opening of Op. 30 No. 1, Beethoven’s third of four violin sonatas in the key of A, shows an important step *en route* to the so-called middle period: the breaking down of the distinction between melody and accompaniment. After the opening chord (full-voiced, but marked *piano*), it is the piano’s left hand that initiates the theme; the violin is the next part to take up the action, but the piano’s right hand takes the highest voice of the texture into the first cadence point. We find this sort of power sharing also at the opening of another A major sonata, Op. 69 for cello; in the second subject in the same cello sonata movement; and, most famously, in the opening bars of the *Eroica* Symphony. The sonata anticipates the symphony in another respect: the exposure of a pivotal harmony as a focal point for the movement as a whole – the chord in the third bar, where the piano right-hand and violin parts interrupt the original left-hand solo. This F sharp minor harmony returns in all restatements of the main theme, in the transition to the second subject, and, with an even greater sense of expectation,

towards the end of the middle section (the ‘development’). The slow movement is in ternary form, with a coda that plays out the contrast between the dotted rhythms in the accompaniment and the triplet semiquavers (sixteenth notes) embellishing the main theme: but where they were originally *legato*, and thus susceptible to rhythmic nuancing, they now take the form of *staccato* repeated notes, which quietly push the movement towards its close. The sketches for Op. 30 show that the original finale of this A major sonata was a rondo, which Beethoven must have thought too long, too brilliant, and too difficult for the present work; so he downsized the movement and gave it a gentler opening theme; then, in a further change of plan, he used this new theme as the basis of a set of variations. On the whole, these are more conservative than the variations that constitute the middle movement of the earlier A major sonata, Op. 12 No. 1; but the penultimate, minor variation together with its peroration reveals a vein of humour that the composer was to mine some years later in the finale of his last violin sonata.

No. 2 in C minor

Op. 30 No. 2, in effect Beethoven’s ‘Pathétique’ for piano and violin, also has

strong emotional links with other early C minor works. In the opening *Allegro con brio* the vigorous alternation of tonic and dominant chords recalls the same gesture in the first movement of the String Quartet, Op. 18 No. 4, while the scales in the coda of the *Adagio cantabile* almost parody the opening of the Third Piano Concerto (assigned a later opus number, but in all probability composed in the preceding year). All four movements are long, even though Beethoven has – for the first time – dispensed with the formal repeat of the opening sonata-form allegro. In the first two movements, expansion comes mainly at the end, in the coda; the Scherzo is much more substantial than either of the witty interludes we find in similar positions in the ‘Spring’ Sonata and Op. 96. And the last movement is an unconventional sonata-rondo, with two important themes in the home key: the second of these will later be developed in fugal texture, with fragments of the first theme serving as countersubject. The movement’s final *Presto* again reveals a kinship with the C minor Quartet from Op. 18.

No. 3 in G major

The concluding work in the set is probably the most violinistically conceived of all ten violin

sonatas by Beethoven. Here the composer takes greater advantage of the instrument’s open-string sonorities, makes effective use of double-stops in the lowest register, and allows the string player a generous share of the music’s trills (note in particular the start of the development section). The sketches, in addition to suggesting that the work was composed with relative ease, show that the decision to repeat the first-movement exposition was an afterthought. This may have been done to compensate for the relative brevity of the sonata as a whole and, in particular, to prevent the central *Tempo di Menuetto* in the remote E flat major – a large five-part form that anticipates the A – B – A – B – A formal plan of many of Beethoven’s later scherzos – from dominating the outer movements, in the home key of G.

Sonata in A, Op. 47 ‘Kreutzer-Sonate’ (finale 1802, first two movements 1803, first performed 24 May 1803, first published April 1805), dedicated to Rodolphe Kreutzer

In many respects, the ‘Kreutzer-Sonate’ (‘Kreutzer’ Sonata) resembles works from Beethoven’s so-called ‘early period’. Its central *Andante*, in F major, is a broadly laid-out theme and variations which gives

little indication of what Beethoven was later to achieve in this form. And the finale is, literally, an earlier work: it was the movement that Beethoven removed from Op. 30 No. 1, perhaps sensing that there would come a time when a more virtuosic conclusion would be needed for a violin sonata. There is, however, considerable inventiveness in the opening movement, which begins as an unaccompanied violin piece in A major, only to transform itself into a duo in A *minor*, all within an improvisatory *Adagio sostenuto* the outcome of which is far from settled in the opening bars of the ensuing *Presto*: further stopping and starting – with cadenzas – are required before the main action in sonata form can begin.

The originality of Beethoven's harmonic plan here cannot be overstated. There are cyclic pieces by Haydn and Mozart in which what we might call the conflict of mode – major versus minor – is not settled until the final movement; one thinks, for instance, of the two G minor works by Mozart mentioned earlier – with both of which Beethoven was well acquainted – in which the finale overturns the serious mood of the work by being set in G major. But here Beethoven begins the first movement in major, only to turn away from it four bars into the slow introduction and not recapture it until the

start of the finale – in the dramatic A major chord tacked onto a movement composed the previous year.

Sonata in G major, Op. 96 (1812, first performed 29 December 1812, first published July 1816), dedicated to Prince Rudolph, Archduke of Austria

If the 'Kreutzer' preserves links with his earlier compositional style, the final violin sonata by Beethoven shows him poised on the threshold of a new phase of development, one in which he abandons the heroic, brilliant manner in favour of a subtler, more introspective idiom. We can hear this most clearly in the first two movements, which show a gentler approach to articulation – there is a noticeably greater use of *legato* – and an inclination towards irregular, or irregularly assembled, phrases. The opening of the *Allegro moderato* in particular is conceived in a new way: the predictable alternation of violin and piano right-hand solos is replaced with a complex interweaving of short motifs. The second group appears to follow a more traditional phrase structure, but its flow is interrupted by markings of *ritardando*, and of *crescendo* into *piano*.

Another late-style feature is the linking of movements to one another by the marking *attacca*. Although Beethoven had

experimented with this technique more than a decade earlier, notably in the 'Moonlight' Sonata, we find that it was only from around 1812 that he employed it in chamber and solo instrumental works on a regular basis. Not only does the *Adagio espressivo* come to rest on an unstable harmony, which requires resolution in the movement that follows, the Scherzo itself, which is – unusually – set in the tonic minor (G minor), ends with an unexpected outburst in major. Like the variations in the sonatas of 1802 and 1803, the finale of Op. 96 is designed conservatively, set in a moderate tempo, and offering little of interest to the violin until the slow variation and ensuing *Allegro*. This final episode sounds as if it will round off the movement without much ado; but Beethoven provides another surprise, inserting a mock-serious fugue before a whirlwind race to the end.

© 2016 William Drabkin

Tasmin Little OBE has established herself firmly as one of today's leading international violinists, her multi-award winning and varied career encompassing international concerto and recital performances, master-classes, workshops, and community outreach work, and her discography and performance

schedule reflecting her wide-ranging repertoire. She has appeared as a soloist with orchestras across Europe, South-East Asia, Australia, Japan, and North America, and performed in world-renowned venues such as Carnegie Hall and the Lincoln Center, New York, Wiener Musikverein and Wiener Konzerthaus, Concertgebouw, Amsterdam, Philharmonie, Berlin, Suntory Hall, Tokyo, and South Bank Centre, Barbican Centre, and Royal Albert Hall, London. During the 2014 / 2015 season she made her debut in Canada, playing Korngold's Violin Concerto with the Vancouver Symphony Orchestra, and in Mexico, playing works by Holst, Ravel, and Vaughan Williams. She returned to Istanbul for a performance of Sibelius's Concerto and to Warsaw to play Szymanowski's Second Concerto. Within the UK she played Mendelssohn's E minor Concerto with the Bournemouth Symphony and Royal Liverpool Philharmonic orchestras, and played and directed works by Piazzolla, Panufnik, and Vivaldi with the London Mozart Players. With her long-standing partners the pianists Piers Lane and Martin Roscoe she gave recitals at London's Wigmore Hall and elsewhere.

Now an exclusive artist for Chandos Records, Tasmin Little has recorded Elgar's Violin Concerto with Sir Andrew Davis

and the Royal Scottish National Orchestra, garnering outstanding critical acclaim and the Critics' Choice Award at the 2011 Classic BRIT Awards. She has won a *Gramophone* Award for Audience Innovation for her ground-breaking musical outreach programme, *The Naked Violin*, a Diapason d'Or for her disc of violin sonatas by Delius with Piers Lane, and a Gold Badge Award for Services to Music. She is an Ambassador for The Prince's Foundation for Children and the Arts, a Vice President of the Elgar Society, a Fellow of the Guildhall School of Music and Drama, and an Ambassador for Youth Music, and has received Honorary Degrees from the Universities of Bradford, Leicester, Hertfordshire, and City of London. She was appointed an Officer of the Order of the British Empire in the Queen's Birthday Honours List in June 2012. Tasmin Little plays a violin made by Giovanni Battista Guadagnini in 1757. www.tasminlittle.org.uk

One of Britain's most prolific performers, **Martin Roscoe** has a repertoire of more than a hundred concertos and works regularly with most UK orchestras, having especially close links with the BBC Philharmonic, BBC Scottish Symphony Orchestra, Hallé, and Royal Liverpool Philharmonic Orchestra.

He has partnered eminent conductors such as Sir Simon Rattle, Sir Mark Elder, and Christoph von Dohnányi, amongst others. He has also performed regularly across Europe, the Far East, Australasia, and South Africa. His chamber music partnerships include long-standing associations with Peter Donohoe, Tasmin Little, and the Endellion String Quartet and Maggini Quartet as well as more recent collaborations with artists such as Jennifer Pike, Ashley Wass, Matthew Trusler, and the Vertavo String Quartet. As well as having given recital performances at The Bridgewater Hall, Musée d'Orsay, and Wigmore Hall, he is Artistic Director of the Ribble Valley International Piano Week and Beverley Chamber Music Festival and succeeded Kathryn Stott as Artistic Director of the Manchester Chamber Music Society at the start of the 2014 / 15 season. Having made more than 500 broadcasts, including seven BBC Proms appearances, Martin Roscoe is one of the most regularly played pianists on BBC Radio 3. He has also made many commercial CDs and has recently recorded the complete piano sonatas of Beethoven. Teaching has always been an important part of his life and he has recently been awarded a fellowship at the Guildhall School of Music and Drama in London. www.martinroscoe.co.uk

Tasmin Little



© Benjamin Ealovega Photography

Beethoven: Sämtliche Sonaten für Klavier und Violine

Beethoven und die Violinsonate

Beethoven schrieb insgesamt zehn Sonaten für Klavier und Violine und scheint nicht vorgehabt zu haben, weitere Werke in diesem Genre zu komponieren. Alle bis auf eine können als Frühwerke betrachtet werden: Nur die Sonate op. 96 in G-Dur, die fast ein Jahrzehnt nach der letzten der anderen neun entstand, gehört nicht in diese Kategorie. Anders als die Streichquartette, die Klaviersonaten, die Sinfonien und sogar die Cellosonaten bieten die Violinsonaten als Gruppe somit keine Übersicht über Beethovens stilistische Entwicklung. Doch jedes Werk ist ein Meisterstück für sich, originell, voller Vitalität, sowohl für den Pianisten als auch für den Violinisten – die im Ensemble ebenbürtige Rollen innehaben – idiomatisch angelegt und mit vollendetem kompositorischem Können ausgeführt.

Beethoven widmete seine erste Gruppe von drei Sonaten (op. 12) einem seiner Wiener Lehrer, dem italienischen Opernkomponisten Antonio Salieri, der im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert

die dominierende Persönlichkeit am habsburgischen Hof in Wien war. Die nächsten beiden (opp. 23 – 24) entstanden für Moritz von Fries, einen Bankier, der zu den wichtigsten frühen Gönnern des Komponisten zählte. Die Gruppe op. 30 widmete Beethoven Zar Alexander I., der im Wien des frühen neunzehnten Jahrhundert große Beliebtheit genoss; doch obwohl der junge Zar die Widmung dieser Sonaten dankbar annahm, versäumte er, für sie zu bezahlen, und erst ein Jahrzehnt später, nachdem Beethoven ein Klavierstück für dessen Gattin Elisabeth geschrieben hatte (die Polonaise in C-Dur op. 89 aus dem Jahr 1814), wurde diese Schuld zusammen mit einer weiteren Geldsumme für den neu geschriebenen Tanz beglichen.

Zwei der Sonaten wurden für Violin-Virtuososen komponiert und zu Beethovens Lebzeiten in Wien aufgeführt. Op. 47 entstand für George A. Polgreen Bridgetower, den Sohn eines Briten karibischer Abstammung und einer Deutschen, der Beethoven 1803 auf einer Konzertreise durch

Deutschland und Österreich kennenlernte. Beethoven mochte den jungen Mann sofort und schrieb eilig diese *Sonata scritta in un stilo* [sic] *molto concertante quasi come d'un concerto*, wie auf der Titelseite der Erstausgabe abgedruckt ist. Im Frühling des gleichen Jahres führten die beiden das Werk bei einem Matinee-Konzert im Augarten in Wien auf. Die später veröffentlichte Ausgabe war dann allerdings nicht Bridgetower, sondern Rodolphe Kreutzer gewidmet. Gerüchten zufolge hatte sich Beethoven mit Bridgetower überworfen, aber es ist auch möglich, dass der Komponist, opportunistisch wie er war, die Sonate dem bekannten französischen Geiger widmete, da er daran dachte, von Wien nach Paris überzusiedeln und sich beim französischen Hof und musikalischen Establishment einschmeicheln wollte.

Die letzte Sonate, op. 96, entstand für einen anderen französischen Geiger, Pierre Rode, der sie auch im Dezember 1812, kurz nachdem Beethoven seinen zweiundvierzigsten Geburtstag begangen hatte, im Palais Lobkowitz in Wien uraufführte. Bei dieser Gelegenheit übernahm nicht der Komponist selbst, sondern sein Schüler und wichtigster Gönner, Erzherzog Rudolph von Österreich, den Klavierpart. Doch wieder einmal sollte

derjenige, für den das Werk geschrieben wurde, nicht sein Widmungsträger werden; als das Stück mehrere Jahre später veröffentlicht wurde, widmete Beethoven es dem Erzherzog.

Drei Sonaten op. 12: Nr. 1 in D-Dur, Nr. 2 in A-Dur, Nr. 3 in Es-Dur (1797 / 98, Erstveröffentlichung Dezember 1798 bis Januar 1799), Antonio Salieri gewidmet

Aus den erhaltenen Skizzen von Beethovens erster Gruppe von Violinsonaten lässt sich schließen, dass sie innerhalb kurzer Zeit geschrieben wurden, und zwar etwa zeitgleich mit den Streichtrios op. 9 sowie dem Trio für Klarinette, Cello und Klavier op. 11. Es ist möglich, dass eine von ihnen am 29. März 1798 bei einem Konzert erklang, das von Beethoven und dem Geiger Ignaz Schuppanzigh gegeben wurde, der ein Vierteljahrhundert lang maßgeblich Beethovens Arbeit als Quartett-Komponist unterstützen sollte. Die Sonaten wurden vom Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, der sie als „gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang!“ beschrieb, nicht gut aufgenommen, obwohl er nicht leugnete, dass sie das Werk eines begnadeten und originellen Komponisten seien. Heute

werden sie besonders dafür geschätzt, dass sie zu den frühesten Werken gehören, welche die großartigen Möglichkeiten beider Instrumente aufgreifen und doch gleichzeitig den von Mozart begonnenen Weg der Entwicklung des Genres weiterführen. Dies gilt insbesondere für die Stücke in den Kreuz-Tonarten: Die Doppelgriffe in der D-Dur-Sonate tragen ebenso zu ihrem draufgängerischen Charakter bei wie die ausgedehnten Phrasen auf der E-Saite in der Sonate in A-Dur zu deren brillanter Klangwelt. In beiden Werken werden auch Arpeggien und Tonleiterpassagen gekonnt eingesetzt.

Die gleichmäßige Phrasierung und die größtenteils üblichen Texturen (also die alternierende Vorherrschaft von Violine und Klavier) sind in großem Maße Mozarts Violinsonaten der 1780er Jahre verpflichtet, doch op. 12 nimmt auch Beethovens Reife in seiner zweiten Schaffensperiode vorweg. In der Coda des ersten Satzes der Sonate in A-Dur schöpft Beethoven das rhythmische Potenzial des motivischen Bausteins des Hauptthemas (zwei Achtel) innerhalb einer zusammengesetzten Taktart (2 x 3 Achtel) aus. Im langsamen Satz der Sonate Nr. 3, der im entfernten C-Dur steht (der Dur-Submediante von Es-Dur), gewährt der Komponist der Violine nach einer unerwarteten Wendung

zur Grundtonart in den Schlusstakten einen letzten lyrischen Moment. Die vielleicht bedeutendsten Eigenschaften dieser Sonatengruppe finden sich im *Andante con moto* der Sonate in D-Dur, das aus einer Gruppe von Variationen besteht; man beachte besonders den Kontrast zwischen der explosiven Kraft, welche die dritte, in Moll gehaltene Variation an den Tag legt, und den traumartigen abschließenden Takten der Coda.

Sonaten op. 23 (1800, Erstveröffentlichung Oktober 1801) und op. 24 "Frühlingssonate" (1800/01, Erstveröffentlichung Oktober 1801), Graf Moritz von Fries gewidmet
Über die Begleitumstände, welche die Komposition dieser beiden Werke umgaben, ist wenig bekannt. Die erhaltenen Entwürfe sind umfangreicher als die zu den drei Sonaten des op. 12, und man kann ihnen entnehmen, dass die Sonate in a-Moll zur gleichen Zeit wie die große, viersätzig Klaviersonate in B-Dur op. 22 entstand und Beethoven dann umgehend mit der Arbeit an der Sonate in F-Dur begann. Tatsächlich bilden die beiden Violinsonaten eine Gruppe aus zwei Werken, wie auch die Cellosonaten op. 5 und die Klaviersonaten op. 14; sie erschienen zunächst unter der gemeinsamen

Opuszahl 23 und wurden in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* als Paar besprochen, doch der Kupferstecher hatte irrtümlich den Violinpart der Sonate in a-Moll im Hochformat, den der Sonate in F-Dur dagegen im Querformat gedruckt, und daher entschloss sich der Verleger, die Werke noch einmal getrennt herauszugeben.

Sonate in a-Moll op. 23

Erneut spürt man in diesen Werken deutlich den Geist Mozarts. Mit seinem 6/8 *Presto* und dem rapidem Wechselspiel zwischen den beiden Instrumenten ähnelt der erste Satz der Sonate op. 23 der Violinsonate KV 526 in A-Dur. Beide Hälften dieses Sonatenhauptsatzes werden wiederholt – was zur Jahrhundertwende inzwischen ungewöhnlich war –, und dies erlaubt Beethoven, die Coda als eigenen Abschnitt hervorzuheben (eine Praxis, die sich oft im Spätwerk Mozarts, wie etwa dem Streichquintett in g-Moll KV 516 und dem Klavierquartett in g-Moll KV 478 findet). Das *Andante scherzoso più Allegretto* enthält sowohl Elemente eines langsamen Satzes als auch eines Scherzos; die Tempoangabe ist eine für Beethoven typische Bekundung seines Unwillens, was traditionelle Bezeichnungen angeht. Der Beginn des Satzes suggeriert eine

Begleitung auf der Suche nach einer Melodie, die jedoch nie auftaucht. Die regelmäßige Phrasierung des Finales erinnert an das zur gleichen Zeit entstandene Moll-Quartett (op. 18 Nr. 4) – wie in jenem Quartett entlädt Beethoven auch hier die in den Themen aufgestaute Energie in einer Passage, welche die Wildheit der “Kreuzersonate” vorwegnimmt.

Sonate in F-Dur op. 24 “Frühlingssonate”

Bei der “Frühlingssonate” handelt es sich um die wohl bekannteste klassische Violinsonate überhaupt. Ihr Beiname, der nicht von Komponisten stammt, ist wahrscheinlich seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Gebrauch und taucht schriftlich erstmals in Wilhelm von Lenz’ fünfbandigem Werk *Beethoven: eine Kunststudie* (1855 – 1860) auf, wo er als “bekannt” beschrieben wird. Kein Autor seit Lenz hat je die Angemessenheit des Namens in Frage gestellt, und tatsächlich sind besonders die Außensätze des Werks von einer Lyrik durchdrungen, die man nicht unmittelbar mit Beethoven gleichsetzt. Obwohl nicht besonders lang oder schwierig ist das Werk in der größeren, viersätzigen Anlage gehalten, die eigentlich charakteristischer für Beethovens Klavier- als für seine Violinsonaten ist. Mit seiner Hervorhebung

des Tasteninstruments scheint das *Adagio molto espressivo* ein Rückblick auf die Violinsonate des achtzehnten Jahrhunderts. Im quecksilbrigen Scherzo dagegen stehen Violine und Klavier im rhythmischen Gegensatz zueinander; sein Hauptthema wurde bekanntlich von Schumann für den "Soldatenmarsch" in seinem *Album für die Jugend* op. 68 adaptiert.

**Drei Sonaten op. 30 (1801 / 02,
Erstveröffentlichung Mai bis Juni 1803),
Zar Alexander I. von Russland gewidmet**

In den direkt auf die Komposition der opp. 23 – 24 folgenden Jahren begann Beethoven damit, Sonaten in einer Vielzahl neuer Formate zu konzipieren. Die Klaviersonate op. 26 etwa beginnt mit einem Variationssatz, und ihr emotionales Zentrum besteht aus einem *marcia funebre*; es folgten die beiden Sonaten "quasi una fantasia" (op. 27), von denen die erste mit ihren ineinander verschränkten Sätzen offensichtlicher neuartig war, während die zweite (die "Mondscheinsonate") zwar eine traditionellere Anlage benutzt, jedoch mit einem quasi-improvisatorischen *Adagio sostenuto* beginnt.

Nr. 1 in A-Dur

Vor diesem Hintergrund betrachtet, tragen –

vielleicht mit Ausnahme des Kopfsatzes von "Der Sturm" (op. 31 Nr. 2) – weder die Violinsonaten des op. 30 noch die Klaviersonaten op. 31 offensichtliche Anzeichen des neuen Wegs, den der Komponist vermeintlich zu dieser Zeit beschritt. Jedoch eine genauere Betrachtung der Eröffnung von op. 30 Nr. 1, Beethovens dritter von vier Violinsonaten in A-Dur, zeigt einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur sogenannten zweiten Schaffensperiode auf, nämlich das Verwischen der Unterscheidung zwischen Melodie und Begleitung. Nach dem Anfangsakkord (vollstimmig, aber *piano* markiert) beginnt das Thema in der linken Hand des Klaviers; als nächste Stimme greift die Violine in die Handlung ein, doch es ist die rechte Hand des Klavierparts, welche die höchste Stimme der Textur in die erste Kadenz führt. Diese Art der Verteilung der Machtverhältnisse lässt sich auch zu Beginn einer weiteren Sonate in A-Dur wiederfinden, nämlich der Sonate op. 69 für Cello, außerdem im zweiten Thema des gleichen Cello-Sonatenhauptsatzes und – wohl das bekannteste Beispiel – in den Anfangstakten der *Eroica*-Sinfonie. Die Sonate nimmt die Sinfonie auch noch auf andere Art und Weise vorweg, indem sie eine grundlegende Harmonie als Schwerpunkt

des gesamten Satzes herausstellt und zwar den Akkord im dritten Takt, mit dem die rechte Hand des Klavierparts und die Violine das ursprüngliche Solo der linken Hand unterbrechen. Diese fis-Moll-Harmonie kehrt bei allen Wiederholungen des Hauptthemas, in der Überleitung zum zweiten Thema und, mit einem noch größeren Gefühl der Erwartung ausgestattet, gegen Ende des Mittelteils (der "Durchführung") wieder. Der langsame Satz ist dreiteilig, mit einer Coda, die den Kontrast zwischen den punktierten Rhythmen der Begleitung und den Sechzehnteltriolen, die das Thema verzieren, ausspielt. Doch während diese ursprünglich *legato* gespielt werden sollten und damit für rhythmische Nuancierung empfänglich waren, nehmen sie jetzt die Gestalt von im *staccato* wiederholten Tönen an, die den Satz leise seinem Ende zuführen. Die Entwürfe zu op. 30 zeigen, dass es sich bei dem ursprünglichen Finale dieser Sonate in A-Dur um ein Rondo handelte, welches Beethoven dann wohl aber für zu lang, zu brilliant und zu schwierig für dieses Werk hielt; also reduzierte er den Satz und gab ihm ein sanfteres Anfangsthema; und im Zuge einer weiteren Änderung des Ursprungsplans benutzte er dieses neue Thema als Grundlage einer Gruppe von Variationen. Im Ganzen

sind diese Variationen konservativer als jene, die den Mittelsatz der früheren Sonate in A-Dur, op. 12 Nr. 1, bilden; doch die vorletzte Moll-Variation legt gemeinsam mit ihrem Schlusswort eine humorvolle Ader an den Tag, die der Komponist einige Jahre später im Finale seiner letzten Violinsonate ausschöpfen sollte.

Nr. 2 in c-Moll

Die Sonate op. 30 Nr. 2, gleichsam Beethovens "Pathétique" für Klavier und Violine, verfügt ebenfalls über starke emotionale Verbindungen zu anderen frühen Werken in c-Moll. Im eröffnenden *Allegro con brio* erinnert der energische Wechsel von Tonika- und Dominantakkorden an die gleiche Geste im ersten Satz des Streichquartetts op. 18 Nr. 4, während die Tonleitern in der Coda des *Adagio cantabile* den Beginn des dritten Klavierkonzerts (dem eine spätere Opuszahl zugeordnet wurde, das aber aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahr zuvor entstanden war) nahezu parodieren. Alle vier Sätze sind lang, obwohl Beethoven zum ersten Mal auf die förmliche Wiederholung des Anfangs-Allegros in Sonatenhauptsatzform verzichtet. Die ersten beiden Sätze erlangen in erster Linie am Schluss, in der Coda, ihre vollkommene

Entfaltung; das Scherzo ist wesentlich umfangreicher als die beiden geistreichen Zwischenspiele, die in ähnlicher Position in der "Frühlingssonate" und der Sonate op. 96 zu finden sind. Beim letzten Satz handelt es sich überdies um ein unkonventionelles Sonatenrondo mit zwei wichtigen Themen in der Grundtonart. Das zweite dieser beiden wird später in einer fugierten Textur weiter entwickelt, wobei Fragmente des ersten Themas als Gegen Thema fungieren. Das den Satz abschließende *Presto* weist wiederum eine Verwandtschaft zu dem c-Moll-Quartett des op. 18 auf.

Nr. 3 in G-Dur

Das abschließende Werk der Gruppe ist wahrscheinlich diejenige von allen zehn Violinsonaten Beethovens, die am eindeutigsten mit den Möglichkeiten der Violine im Sinn konzipiert wurde. Hier nutzt der Komponist mehr die Klangfülle der leeren Saiten des Instruments, setzt im tiefsten Register wirkungsvoll Doppelgriffe ein und überlässt der Violine einen großzügigen Anteil der Triller in der Musik (man beachte besonders den Beginn der Durchführung). Die Entwürfe legen nicht nur nahe, dass das Werk mit relativer

Leichtigkeit entstanden zu sein scheint, sondern zeigen auch, dass die Entscheidung, die Exposition des ersten Satzes zu wiederholen, erst eine nachträgliche Idee war. Vielleicht geschah dies, um die im Ganzen verhältnismäßig kurze Sonate aufzuwerten und besonders um zu vermeiden, dass das zentrale *Menuetto* im entfernten Es-Dur (eine großangelegte fünfteilige Form, die das A – B – A – B – A-Schema von vielen von Beethovens späteren Scherzi vorwegnimmt) die Außensätze in der Grundtonart G-Dur dominiert.

Sonate in A-Dur / a-Moll op. 47
"Kreutzer-sonate" (Finale 1802, die ersten beiden Sätze 1803, Uraufführung 24. Mai 1803, Erstveröffentlichung April 1805),
Rodolphe Kreutzer gewidmet

In vielerlei Hinsicht ähnelt die "Kreutzer-sonate" Werken aus Beethovens sogenannter erster Schaffensperiode. Ihr zentrales *Andante* in F-Dur ist ein breit angelegtes Thema mit Variationen, bei dem wenig darauf hindeutet, was Beethoven später bezüglich dieser Form erreichen sollte. Und das Finale ist tatsächlich früher entstanden: Es handelt sich dabei um jenen Satz, den Beethoven aus der Sonate op. 30 Nr. 1 entfernte, vielleicht weil er spürte,

dass die Zeit kommen würde, wenn er einen virtuoserer Abschluss für eine Violinsonate bräuchte. Allerdings ist der Anfangssatz voller Einfallsreichtum; er beginnt als unbegleitetes Violinstück in A-Dur, nur um sich dann im Laufe eines improvisatorischen *Adagio sostenuto* in ein Duo in a-Moll zu verwandeln. Auch in den Anfangstakten des sich anschließenden *Presto* ist der Ausgang bei weitem noch nicht klar: Weiteres Anhalten und Neubeginnen – mit Kadenzten – ist nötig, bis schließlich der eigentliche Sonatenhauptsatz beginnen kann.

Die Originalität von Beethovens harmonischem Schema kann nicht hinlänglich betont werden. Es gibt zyklische Stücke von Haydn und Mozart, in denen das, was man den Konflikt der Tongeschlechter nennen könnte – Dur gegen Moll –, erst im letzten Satz aufgelöst wird, so etwa die beiden Werke Mozarts in g-Moll, von denen bereits die Rede war (und die Beethoven beide gut kannte), in denen das jeweilige Finale die ernste Stimmung des restlichen Werks durch eine G-Dur-Tonalität umkehrt. Beethoven beginnt hier jedoch den ersten Satz im Dur, nur um sich dann nach vier Takt der langsamen Einleitung abzuwenden und erst zu Beginn des Finales wieder dorthin zurückzukehren, und zwar

mit dem dramatischen A-Dur-Akkord, den er einem im Jahr zuvor geschriebenen Satz beifügt.

Sonate in G-Dur op. 96 (1812, Uraufführung 29. Dezember 1812, Erstveröffentlichung Juli 1816), Prinz Rudolph, Erzherzog von Österreich gewidmet

Während die „Kreuzersonate“ weiterhin Verbindungen zu seinem früheren Kompositionsstil aufweist, befindet sich Beethoven mit seiner letzten Violinsonate an der Schwelle zu einer neuen Entwicklungsphase, in der er den heroischen, prächtigen Stil zugunsten einer subtileren, introspektiveren Tonsprache hinter sich lässt. Dies lässt sich am deutlichsten in den ersten beiden Sätzen hören, die eine sanftere Herangehensweise, was die Artikulation angeht – es wird deutlich mehr *legato* eingesetzt – sowie eine Vorliebe für unregelmäßige oder unregelmäßig zusammengesetzte Phrasen an den Tag legen. Besonders der Beginn des *Allegro moderato* ist auf neue Art und Weise angelegt: Das übliche Alternieren von Soli der Violine mit solchen der rechten Hand des Klavierparts wird durch ein komplexes Verflechten kurzer Motive ersetzt. Die zweite Gruppe scheint einer traditionelleren Phrasenstruktur zu folgen,

doch ihr Fluss wird durch Anweisungen wie *ritardando* und *crescendo* zum *piano* unterbrochen.

Ein weiteres Merkmal dieses späten Stils ist das Verbinden der einzelnen Sätze durch die Anweisung *attacca*. Obwohl Beethoven bereits mehr als ein Jahrzehnt zuvor mit dieser Technik experimentiert hatte – nicht zuletzt in der “Mondscheinsonate” –, kann man feststellen, dass er sie erst ab etwa 1812 regelmäßig in seinen kammermusikalischen und solistischen Instrumentalwerken einsetzte. Nicht nur kommt das *Adagio espressivo* auf einer instabilen Harmonie zur Ruhe, die im folgenden Satz aufgelöst werden muss, sondern das Scherzo selbst, das ungewöhnlicherweise in der Moll-Tonika (g-Moll) steht, endet in einem unerwarteten Dur-Ausbruch. Wie schon die Variationen der Sonaten aus den Jahren 1802 und 1803 ist auch das Finale der Sonate op. 96 konservativ angelegt, steht in moderatem Tempo und bietet der Violine bis zur langsamen Variation und dem sich anschließenden *Allegro* wenig Interessantes. Diese Schlussepisode klingt, als würde sie den Satz ohne viel Aufsehen abschließen, doch Beethoven hat noch eine Überraschung parat, indem er eine pseudo-ernste Fuge

einschiebt, bevor das Stück in einem stürmischen Wettlauf endet.

© 2016 William Drabkin

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Tasmin Little OBE hat sich fest als eine der führenden internationalen Geigerinnen unserer Zeit etabliert. Ihre vielseitige und mit zahlreichen Auszeichnungen geschmückte Laufbahn umfasst internationale Konzertaufführungen und Recitals, Meisterkurse, Workshops und pädagogische Programme, während ihre Diskographie und ihre Engagements ihr breit gefächertes Repertoire reflektieren. Als Solistin hat sie mit Orchestern in ganz Europa, Südostasien, Australien, Japan und Nordamerika zusammengearbeitet und ist in weltbekanntesten Konzertsälen wie der Carnegie Hall und dem Lincoln Center in New York, dem Wiener Musikverein und dem Wiener Konzerthaus, dem Concertgebouw Amsterdam, der Berliner Philharmonie, der Suntory Hall in Tokio sowie dem South Bank Centre, dem Barbican Centre und der Royal Albert Hall in London aufgetreten. In der Spielzeit 2014/15 feierte sie ihr Debüt in Kanada, wo sie mit dem Vancouver Symphony Orchestra Korngolds Violinkonzert gab, sowie in

Mexiko, wo sie Werke von Holst, Ravel und Vaughan Williams spielte. Nach Istanbul kehrte sie für eine Aufführung von Sibelius' Violinkonzert zurück und nach Warschau, um Szymanowskis Zweites Violinkonzert zu spielen. In England spielte sie Mendelssohns e-Moll-Konzert mit dem Bournemouth Symphony Orchestra und dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, und mit den London Mozart Players erarbeitete sie als Solistin und Dirigentin Werke von Piazzolla, Panufnik und Vivaldi. Mit ihren langjährigen Partnern, den Pianisten Piers Lane und Martin Roscoe, gab sie Recitals in der Londoner Wigmore Hall und anderswo.

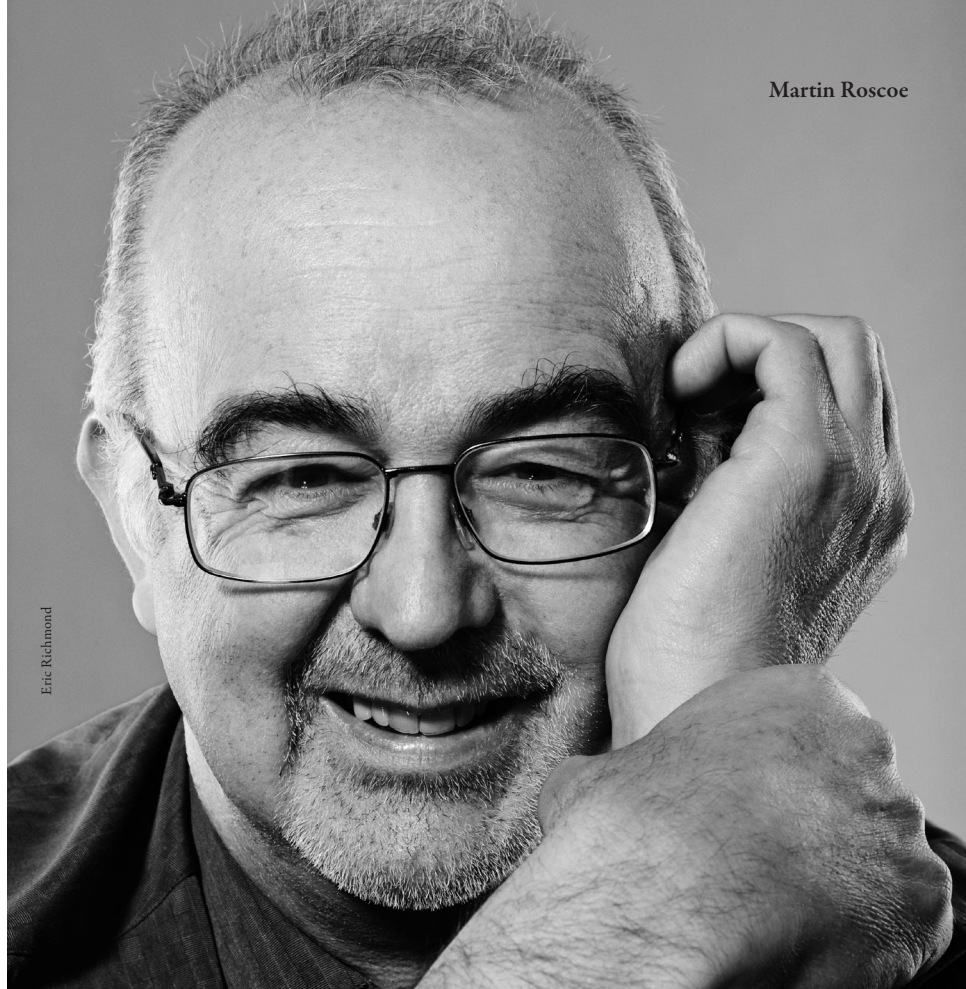
Inzwischen unter Exklusivvertrag bei Chandos Records hat Tasmin Little mit Sir Andrew Davis und dem Royal Scottish National Orchestra Elgars Violinkonzert aufgenommen und hierfür begeisterte Kritiken sowie den Critics' Choice Award der Classic BRIT Awards 2011 erhalten. Für ihr bahnbrechendes Musical Outreach Programm *The Naked Violin* gewann sie einen *Gramophone Award for Audience Innovation* und für ihre mit Piers Lane eingespielte CD mit Violinsonaten von Delius einen Diapason d'Or, außerdem erhielt sie einen Gold Badge Award for Services to Music. Sie ist Botschafterin für The Prince's Foundation for

Children and the Arts, Vizepräsidentin der Elgar Society, Fellow der Guildhall School of Music and Drama sowie Botschafterin für Youth Music, zudem wurde sie von den Universitäten von Bradford, Leicester, Hertfordshire und der City of London mit Ehrenwürden ausgezeichnet. Im Juni 2012 wurde sie anlässlich der Queen's Birthday Honours zum Officer of the Order of the British Empire ernannt. Tasmin Little spielt eine 1757 von Giovanni Battista Guadagnini gebaute Violine. www.tasminlittle.org.uk

Martin Roscoe, einer der meistbeschäftigten Interpreten Großbritanniens, beherrscht ein Repertoire von mehr als einhundert Konzerten und arbeitet regelmäßig mit den meisten britischen Orchestern zusammen, wobei ihn mit dem BBC Philharmonic, dem BBC Scottish Symphony Orchestra, dem Hallé und dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra besonders enge Beziehungen verbinden. Er hat mit zahlreichen herausragenden Dirigenten zusammengearbeitet, darunter Sir Simon Rattle, Sir Mark Elder und Christoph von Dohnányi. Auch in ganz Europa, dem Fernen Osten, Australien, Asien und Südafrika ist Martin Roscoe regelmäßig aufgetreten. Seine kammermusikalischen Partnerschaften

umfassen langjährige Verbindungen mit Peter Donohoe, Tasmin Little sowie dem Endellion String Quartet und dem Maggini Quartet, während er in jüngerer Zeit mit Künstlern wie Jennifer Pike, Ashley Wass, Matthew Trusler und dem Vertavo String Quartet zusammengearbeitet hat. Er hat Recitals in der Bridgewater Hall, dem Musée d'Orsay und der Wigmore Hall gegeben und ist Künstlerischer Direktor der Ribble Valley International Piano Week und des Beverley Chamber Music Festival. Ab der Saison 2014 / 15 trat er die Nachfolge von Kathryn Stott als Künstlerischer Direktor

der Manchester Chamber Music Society an. Mit mehr als 500 Rundfunkübertragungen, darunter sieben Auftritte bei den BBC-Proms, ist Martin Roscoe einer der meistgehörten Pianisten auf BBC Radio 3. Er hat zudem zahlreiche kommerzielle CD-Aufnahmen eingespielt, darunter jüngst sämtliche Klaviersonaten von Beethoven. Eine wichtige Rolle hat in seinem beruflichen Leben auch immer das Unterrichten gespielt – ihm ist kürzlich eine Fellowship an der Guildhall School of Music and Drama in London zuerkannt worden. www.martinroscoe.co.uk



Martin Roscoe

Eric Richmond

Beethoven: L'Intégrale des Sonates pour piano et violon

Beethoven et la sonate pour violon

En tout, Beethoven écrivit dix sonates pour piano et violon, et il semble n'avoir pas eu l'intention de composer d'autres pièces dans le genre. Toutes peuvent être considérées comme des œuvres de sa période précoce, à l'exception de l'opus 96, en sol majeur, qui vit le jour près d'une décennie après les neuf autres, et qui ne fait donc pas partie de cette catégorie. De ce fait, en tant que groupe, les sonates pour violon n'offrent pas une vue générale du développement stylistique de Beethoven, comme c'est le cas pour les quatuors à cordes, les sonates pour piano, les symphonies et même les sonates pour violoncelle. Mais chaque pièce est un chef-d'œuvre en soi et est de plus originale, pleine de vitalité, tout en étant idiomatique à la fois pour le pianiste et le violoniste qui participent à parts égales à l'ensemble; elles sont en outre composées avec génie.

Beethoven dédia sa première série de trois sonates (opus 12) à l'un de ses professeurs à Vienne, le compositeur italien d'opéra Antonio Salieri, qui était une personnalité

dominante à la cour des Habsbourg à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième. Les deux suivantes (les opus 23 et 24) furent écrites pour Moritz von Fries, un banquier qui avait été parmi les plus importants mécènes du compositeur à ses débuts. Et la série de sonates de l'opus 30 fut dédiée au tsar Alexandre I, figure populaire à Vienne au début du dix-neuvième siècle, mais le jeune tsar, qui s'en montra reconnaissant, négligea de les payer, et ce n'est qu'une décennie plus tard, après que Beethoven eut composé une pièce pour piano pour l'épouse du tsar, Élisabeth – la Polonaise en ut majeur, opus 89 (1814) –, qu'il s'acquitta de sa dette et qu'une autre somme fut remise au compositeur pour la nouvelle danse.

Deux des sonates furent composées pour des virtuoses du violon et exécutées à Vienne du vivant de Beethoven. L'opus 47 fut écrit pour George A. Polgreen Bridgetower – le fils d'un Anglais originaire des Indes occidentales et d'une Allemande – qui rencontra Beethoven en 1803 lors d'une tournée de concerts en Allemagne et en

Autriche. Beethoven se prit d'emblée d'amitié pour le jeune homme et composa à la hâte cette *Sonata scritta in un stilo* [sic] *molto concertante quasi come d'un concerto*, selon la mention figurant sur la page de titre de la première édition; et les deux la jouèrent lors d'un concert donné en matinée à l'Augarten à Vienne au printemps de cette même année. Mais l'œuvre éditée était dédiée non à Bridgetower, mais à Rodolphe Kreutzer. Selon la rumeur, Beethoven et Bridgetower s'étaient brouillés, mais il se peut aussi que Beethoven, toujours opportuniste, ait dédiée l'œuvre éditée au violoniste français réputé parce qu'il envisageait de quitter Vienne pour s'installer à Paris et voulait se faire bien voir par la cour française et les décideurs de l'univers musical.

La dernière sonate, l'opus 96, fut composée pour un autre violoniste français, Pierre Rode, qui créa la pièce au palais Lobkowitz à Vienne en décembre 1812, peu après le quarante-deuxième anniversaire de Beethoven. Ce ne fut pas le compositeur, mais son élève et principal mécène, l'archiduc Rodolphe d'Autriche, qui joua la partie piano pour sa création. Mais de nouveau, le violoniste pour lequel l'œuvre fut écrite n'en devint pas le dédicataire; quand Beethoven la fit éditer plusieurs années plus tard, il la dédia à Rodolphe.

Trois Sonates, op. 12: no 1 en ré majeur, no 2 en la majeur, no 3 en mi bémol majeur (1797 – 1798, dont la première édition date de décembre 1798 – janvier 1799), dédiées à Antonio Salieri

Les esquisses de Beethoven pour la première série de ses sonates pour violon suggèrent qu'elles furent composées rapidement, à l'époque des Trios à cordes, op. 9, et du Trio pour clarinette, violoncelle et piano, op. 11. Il est possible que l'une d'elles ait été exécutée lors d'un concert donné le 29 mars 1798 par Beethoven et Ignaz Schuppanzigh, le violoniste qui allait jouer un rôle majeur dans la promotion du compositeur en tant qu'auteur de quatuor pendant vingt-cinq ans. Elles ne furent pas bien reçues par l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qui, dans sa critique, les qualifiait de: "savantes, savantes, toujours plus savantes, sans caractère, sans mélodie!", reconnaissant toutefois qu'elles étaient l'œuvre d'un compositeur doué et original. Aujourd'hui, elles sont réputées comme étant parmi les premières pièces à saisir le potentiel brillant des deux instruments, tout en poursuivant dans la voie tracée par Mozart pour développer le genre. Ceci est particulièrement vrai pour les œuvres dans les tonalités diésées: le jeu en double corde dans la sonate en ré majeur contribue à son caractère

rugueux et les longues phrases sur la corde de mi dans la Sonate en la, à en créer l'univers sonore brillant. Dans les deux œuvres, on remarque aussi des arpèges et des passages de gamme à gamme judicieusement placés.

Le phrasé régulier et les textures très prévisibles (c'est-à-dire l'alternance de la prédominance du violon et du piano) doivent beaucoup aux sonates pour violon de Mozart des années 1780, mais l'opus 12 donne également un aperçu de la deuxième phase de maturité du compositeur dans sa période médiane. Dans la coda du premier mouvement de la Sonate en la majeur, Beethoven exploite le potentiel rythmique du motif de deux croches (huitième de ronde) qui sert à construire le thème principal dans une mesure composée (2 x 3 croches). Dans le mouvement lent de la Sonate no 3, dans la lointaine tonalité d'ut majeur (la sous-médiane majeure de mi bémol), un dernier moment de lyrisme est offert au violon dans les mesures finales, après un tournant harmonique inattendu amorcé vers la tonalité principale. Les réalisations les plus remarquables dans cette série se trouvent peut-être dans l'*Andante con moto* de la Sonate en ré majeur, une série de variations; notons particulièrement le contraste entre la force explosive déployée dans la troisième

variation, en mode mineur, et les dernières mesures oniriques de la coda.

Sonates, op. 23 (1800, première édition en octobre 1801), et op. 24, Sonate "Printemps" (1800 – 1801, première édition octobre 1801), dédiées au comte Moritz von Fries

On sait peu des circonstances entourant la composition de ces deux œuvres. Les esquisses qui subsistent sont plus complètes que celles des trois sonates de la série de l'opus 12 et elles nous apprennent que la Sonate en la mineur est contemporaine de la grande Sonate pour piano en si bémol, op. 22, en quatre mouvements, et que Beethoven commença alors immédiatement à travailler à la Sonate en fa majeur. En effet, les sonates pour violon forment une série de deux œuvres – comme les Sonates pour violon, op. 5, et les Sonates pour piano, op. 14 – qui furent publiées à l'origine sous le numéro unique: "opus 23" et l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, dans son compte rendu, fait mention de deux pièces formant une paire; mais le graveur ayant par erreur imprimé la partie violon de la Sonate en la mineur en format portrait et celle de la Sonate en fa majeur en format paysage, l'éditeur décida de rééditer les œuvres séparément.

Sonate en la mineur, op. 23

De nouveau, nous devinons l'esprit de Mozart en toile de fond. Le premier mouvement de l'opus 23 ressemble à la Sonate pour violon, KV 526, en la majeur par le *Presto* en 6/8 et l'interaction rapide des instruments. Les deux moitiés de cette forme sonate sont répétées – ceci est inhabituel au tournant du siècle – et cela permet à Beethoven de lancer la coda comme une section séparée (procédé que l'on trouve souvent dans les œuvres tardives de Mozart, par exemple dans le Quintette à cordes en sol mineur, KV 516, et le Quatuor avec piano en sol mineur, KV 478). L'*Andante scherzoso più Allegretto* reprend des éléments à la fois du mouvement lent et du scherzo; le tempo indiqué démontre d'une manière typiquement beethovénienne à quel point le compositeur était mécontent des annotations traditionnelles. Le début du mouvement suggère un accompagnement en quête d'une mélodie qui, toutefois, ne prend jamais forme. Le phrasé carré du finale rappelle le quatuor en mode mineur (op. 18 no 4) contemporain de la sonate; comme dans ce quatuor, Beethoven déploie l'énergie contenue dans ses thèmes en un passage qui est aussi une anticipation de la férocité de la Sonate à Kreutzer.

Sonate en fa majeur, op. 24 "Printemps"

La Sonate "Printemps" est peut-être la mieux connue de toutes les sonates classiques pour violon. Son surnom, pas celui du compositeur, fut probablement en usage dès le milieu du dix-neuvième siècle, car sa première apparition connue dans un texte est dans l'ouvrage en cinq volumes de Wilhelm von Lenz *Beethoven: eine Kunststudie* (1855 – 1860), où il est décrit comme étant "bien connu". Aucun auteur depuis Lenz n'a douté de sa pertinence; en effet, les mouvements extérieurs de l'œuvre, en particulier, sont saturés d'un lyrisme que l'on ne peut identifier d'emblée comme beethovénien. L'œuvre, qui n'est pourtant pas spécialement longue ou difficile, est fondue dans le moule plus ample de quatre mouvements, plutôt caractéristique de ses sonates pour piano que de celles qu'il écrivit pour violon. Avec l'accent mis sur l'instrument à clavier, l'*Adagio molto espressivo* nous ramène en quelque sorte à la sonate pour violon du dix-huitième siècle. Par contraste, le Scherzo plein d'entrain fait apparaître l'opposition rythmique du violon et du piano; son thème principal fut adapté par Schumann et devint la célèbre "Soldatenmarsch" de son *Album für die Jugend*, op. 68.

Trois Sonates, op. 30 (1801 – 1802, première édition mai – juin 1803), dédiées au tsar Alexandre I de Russie

Dans les années qui suivirent immédiatement la composition des sonates des opus 23 – 24, Beethoven commença à concevoir des sonates dans une variété de nouveaux formats. La Sonate pour piano, op. 26, commence par un mouvement de variations et au cœur émotionnel de l'œuvre se trouve une *marcia funebre*. Deux sonates “quasi una fantasia” (op. 27) furent composées ensuite. La première est plus ouvertement innovante par l'entrelacement des mouvements et la seconde (le “Clair de Lune”) est de structure plus traditionnelle, mais commence par un *Adagio sostenuto* proche d'une improvisation.

No 1 en la majeur

Sur cette toile de fond, les sonates pour violon de l'opus 30 et les trois sonates pour piano de l'opus 31 ne sont pas marquées de manière très évidente par le nouveau style qu'aurait adopté le compositeur à cette époque, sauf peut-être le mouvement introductif de la “Tempête” (op. 31 no 2). Mais un examen plus approfondi du début de l'opus 30 no 1, la troisième de quatre sonates pour violon en la majeur de Beethoven, révèle qu'une étape importante est franchie vers la

période dite médiane du compositeur avec la disparition de la distinction entre mélodie et accompagnement. Après l'accord introductif (sonore, mais annoté *piano*), c'est la main gauche au piano qui entame le thème, puis le violon prend part à l'action, mais la main droite au piano joue la voix la plus haute et conduit vers la première cadence. Ce même type de partage des forces se retrouve aussi au début d'une autre sonate en la majeur, l'opus 69 pour violoncelle, ainsi que dans le second sujet du même mouvement de la sonate pour violoncelle et, plus remarquablement, dans les mesures introductives de la Symphonie *Eroica*. La sonate annonce la symphonie sous un autre angle aussi: la présentation d'une harmonie principale servant de pivot au mouvement dans son ensemble – l'accord dans la troisième mesure, là où la main droite du piano et la partie de violon interrompent le solo original de la main gauche. Cette harmonie de fa dièse mineur réapparaît chaque fois que le thème principal est à nouveau énoncé, dans la transition vers le second sujet, et, de manière plus prévisible encore, vers la fin de la section centrale (le “développement”). Le mouvement lent est de forme ternaire, avec une coda qui expose le contraste entre les rythmes pointés dans l'accompagnement et les triolets de doubles croches (seizième de

ronde) qui ornent le thème principal: mais là où ils étaient originellement *legato*, et donc sujets à des nuances rythmiques, ils prennent maintenant la forme de notes répétées *staccato*, qui lentement mènent le mouvement vers sa conclusion. Les esquisses pour l'opus 30 montrent que le finale original de cette Sonate en la majeur était un rondo que Beethoven dut trouver trop long, trop brillant et trop difficile pour cette œuvre; il réduisit donc la taille du mouvement et le pourvut d'un thème introductif plus délicat, et enfin, changeant de plan encore, il utilisa le nouveau thème comme base d'une série de variations. D'une manière générale, celles-ci sont plus traditionnelles que les variations constituant le mouvement central de la Sonate en la majeur, op. 12 no 1, précédente. Toutefois, l'avant-dernière variation, en mineur, assortie de sa péroraison révèle une veine humoristique que le compositeur allait exploiter quelques années plus tard dans le finale de sa dernière sonate pour violon.

No 2 en ut mineur

L'opus 30 no 2, qui est en fait la "Pathétique" de Beethoven pour piano et violon, est étroitement lié aussi, émotionnellement parlant, à d'autres œuvres en ut mineur plus anciennes. Dans l'*Allegro con brio* introductif, la vigoureuse

alternance d'accords de tonique et de dominante rappelle un épisode du même genre dans le premier mouvement du Quatuor à cordes, op. 18 no 4, tandis que les gammes dans la coda de l'*Adagio cantabile* parodient presque le début du Concerto pour piano no 3 (qui se vit attribuer un numéro d'opus plus tardif, mais qui fut selon toute probabilité composé l'année précédente). Chacun des quatre mouvements est long, malgré le fait que Beethoven ait – pour la première fois – renoncé à la répétition conventionnelle de l'allegro de forme sonate du début. Dans les deux premiers mouvements, c'est principalement à la fin, dans la coda, qu'apparaît un développement; le Scherzo est beaucoup plus substantiel que chacun des interludes pleins d'esprit que nous trouvons, dans une position similaire, dans la Sonate "Printemps" et dans l'opus 96. Et le dernier mouvement est un rondo-sonate non conventionnel, avec deux thèmes importants dans la tonalité principale; le second sera plus tard développé en style fugué, avec des fragments du premier servant de contre-sujet. Le finale du mouvement *Presto* révèle de nouveau une parenté avec le Quatuor en ut mineur de l'opus 18.

No 3 en sol majeur

L'œuvre conclusive de la série est probablement

celle dont la conception est la plus violonistique parmi les dix sonates pour violon de Beethoven. Ici le compositeur tire plus parti des sonorités des cordes ouvertes de l'instrument, met efficacement à profit le jeu en double corde dans le registre le plus grave et donne au violoniste une part généreuse des trilles dans la musique (notons en particulier le début de la section du développement). Les esquisses de l'œuvre suggèrent, outre le fait que sa composition fut relativement aisée, que la décision de répéter l'exposition du premier mouvement est venue après coup au compositeur. Peut-être est-ce pour compenser la relative brièveté de la sonate dans son ensemble et, en particulier, pour empêcher que le *Tempo di Menuetto* central dans la lointaine tonalité de mi bémol majeur – une ample structure en cinq parties qui devance la structure formelle A – B – A – B – A de nombreux scherzos plus tardifs de Beethoven – ne domine les mouvements extérieurs, dans la tonalité principale de sol majeur.

Sonate en la majeur / la mineur, op. 47
“Kreutzer-Sonate” (finale 1802, deux premiers mouvements 1803, création le 24 mai 1803, première édition avril 1805), dédiée à Rodolphe Kreutzer
À de nombreux égards, la “Kreutzer-Sonate”

ressemble à des œuvres de la période dite “précoce” du compositeur. Son *Andante* central, en fa majeur, consiste en un thème accompagné de variations, largement déployé, qui ne donne qu'une petite idée de ce que Beethoven allait accomplir plus tard avec cette forme. Et le finale est, littéralement, une œuvre précoce: c'est le mouvement que Beethoven retira de l'opus 30 no 1, sentant peut-être qu'il viendrait un temps où une conclusion d'une plus grande virtuosité serait nécessaire pour une sonate pour violon. Il y a néanmoins beaucoup d'inventivité dans le premier mouvement qui commence comme une pièce pour violon en la majeur non accompagnée, qui va se transformer en un duo en la mineur, tout cela dans un *Adagio sostenuto* improvisé dont l'issue est loin d'être établie dans les mesures introductives du *Presto* qui suit: d'autres arrêts et reprises – avec des cadences – s'imposent avant que l'action principale de forme sonate puisse commencer.

L'originalité du plan harmonique de Beethoven ici ne peut être exagérée. Il y a des pièces cycliques chez Haydn et Mozart dans lesquelles ce que nous pourrions appeler le conflit de modes – majeur opposé à mineur – n'est pas résolu avant le mouvement final, par exemple les deux œuvres en sol mineur

de Mozart évoquées plus tôt – Beethoven connaissait bien les deux – dans lesquelles la finale renverse l’atmosphère sérieuse des pièces en étant écrit dans la tonalité de sol majeur. Mais ici Beethoven ne commence le premier mouvement en majeur que pour s’en écarter quatre mesures plus loin dans la lente introduction et n’y retourner qu’au début du finale – avec l’accord dramatique en la majeur ajouté à un mouvement composé l’année précédente.

Sonate en sol majeur, op. 96 (1812, création le 29 décembre 1812, première édition juillet 1816), dédiée au prince Rodolphe, archiduc d’Autriche

Si la Sonate à Kreutzer conserve des liens avec l’ancien style de composition de Beethoven, sa dernière sonate pour violon le révèle au seuil d’une nouvelle phase de développement, une phase dans laquelle il abandonne le style héroïque, brillant, en faveur d’un langage plus subtil, plus introspectif. C’est dans les deux premiers mouvements que nous percevons ceci le plus nettement; une approche plus délicate de l’articulation y apparaît – il est clair que le compositeur utilise le *legato* plus souvent – et une tendance à y introduire des phrases irrégulières, ou irrégulièrement assemblées. Le début de l’*Allegro moderato*, en particulier, est

conçu d’une manière innovante: l’alternance prévisible du violon et du piano avec ses solos à la main droite est remplacée par un enchevêtrement complexe de motifs brefs. La structure des phrases dans le second groupe de motifs est plus traditionnelle, mais son flux est interrompu par diverses annotations: *ritardando*, puis de *crescendo* à *piano*.

Un autre trait de son style tardif se manifeste dans la manière de relier les mouvements par l’annotation *attacca*. Bien que Beethoven ait expérimenté cette technique plus d’une décennie plus tôt, en particulier dans la Sonate au clair de lune, nous remarquons que ce n’est qu’à partir de 1812 environ qu’il en fit usage régulièrement dans les œuvres de musique de chambre ou pour instrument solo. L’*Adagio espressivo* repose non seulement sur une harmonie instable, qui demande à être résolue dans le mouvement qui suit, mais le Scherzo lui-même, qui est écrit – inhabituellement – dans la tonique mineure (sol mineur), se termine par un éclat inattendu en majeur. Comme les variations dans les sonates de 1802 et 1803, le finale de l’opus 96 est conçu de manière traditionnelle, le tempo est modéré et le violon reste discret jusqu’à la lente variation et l’*Allegro* qui suit. Cet épisode final donne l’impression de vouloir clôturer le mouvement

sans histoire, mais Beethoven nous offre une nouvelle surprise en insérant une fugue d'apparence sérieuse avant une course tourbillonnante vers la conclusion.

© 2016 William Drabkin

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Tasmin Little OBE s'affirme aujourd'hui comme l'une des plus grandes violonistes au monde, ses nombreux prix et sa carrière variée l'ayant amenée à jouer en concerto et en récital à l'échelle internationale, à donner des cours d'interprétation, à participer à des ateliers et à des animations socio-culturelles sur un grand nombre de sujets; sa discographie et ses programmes de concert reflètent son vaste répertoire. Elle se produit en soliste avec orchestre dans toute l'Europe, en Asie du Sud-Est, en Australie, au Japon et en Amérique du Nord; elle joue aussi dans des endroits célèbres dans le monde entier comme Carnegie Hall et le Lincoln Center de New York, le Wiener Musikverein et le Wiener Konzerthaus, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Philharmonie de Berlin, le Suntory Hall de Tokyo et le South Bank Centre, le Barbican Centre et le Royal Albert Hall de Londres. Au cours de la saison 2014 / 2015, elle a fait ses débuts au Canada

dans le Concerto pour violon de Korngold avec le Vancouver Symphony Orchestra et au Mexique dans des œuvres de Holst, Ravel et Vaughan Williams. Elle est retournée à Istanbul pour jouer le concerto de Sibelius et à Varsovie pour interpréter le Concerto no 2 de Szymanowski. Au Royaume-Uni, elle a joué le Concerto en mi mineur de Mendelssohn avec le Bournemouth Symphony Orchestra et le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra; elle a joué et dirigé des œuvres de Piazzolla, Panufnik et Vivaldi avec les London Mozart Players. Avec ses partenaires de longue date, les pianistes Piers Lane et Martin Roscoe, elle a donné des récitals au Wigmore Hall de Londres et en d'autres lieux.

Artiste aujourd'hui en exclusivité chez Chandos Records, Tasmin Little a enregistré le Concerto pour violon d'Elgar avec Sir Andrew Davis et le Royal Scottish National Orchestra, ce qui lui a valu un accueil enthousiaste de la critique et le Critics' Choice Award aux Classic BRIT Awards de 2011. Elle a reçu un *Gramophone* Award "for Audience Innovation" pour son programme musical novateur destiné au grand public, *The Naked Violin*, un Diapason d'Or pour son enregistrement des sonates pour violon et piano de Delius avec Piers Lane, et un Gold Badge Award pour services

rendus à la musique. Elle est une ambassadrice de la Prince's Foundation for Children and the Arts, vice-présidente de l'Elgar Society, Fellow de la Guildhall School of Music and Drama et Ambassador for Youth Music; elle a reçu des diplômes *honoris causa* des universités de Bradford, de Leicester, du Hertfordshire et de la City of London. Elle a été nommée officier de l'Ordre de l'Empire britannique (OBE) par la reine à l'occasion de son anniversaire en juin 2012. Elle joue sur un violon de Giovanni Battista Guadagnini datant de 1757. www.tasminlittle.org.uk

Un des interprètes les plus prolifiques de Grande-Bretagne, **Martin Roscoe** maîtrise un répertoire de plus de cent concertos. Il travaille régulièrement avec la plupart des orchestres du Royaume-Uni et jouit de liens particulièrement étroits avec le BBC Philharmonic, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Hallé Orchestra et le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Il a collaboré avec d'éminents chefs d'orchestre tels que Sir Simon Rattle, Sir Mark Elder et Christoph von Dohnányi, entre autres. Il se produit aussi régulièrement à travers toute l'Europe, l'Extrême-Orient, l'Australasie

et l'Afrique du Sud. En tant que musicien de chambre, il entretient de longue date des associations avec Peter Donohoe, Tasmin Little, ainsi que les Quatuors à cordes Endellion et Maggini, mais aussi des collaborations plus récentes avec des artistes tels que Jennifer Pike, Ashley Wass, Matthew Trusler et le Quatuor à cordes Vertavo. En plus de se produire en récital au Bridgewater Hall, au Musée d'Orsay et au Wigmore Hall, il est directeur artistique de la Ribble Valley International Piano Week et du Beverley Chamber Music Festival, et succédera à Kathryn Stott comme directeur artistique de la Manchester Chamber Music Society à partir de la saison 2014/2015. Ayant à son actif plus de 500 prestations sur les ondes, dont sept aux Proms de la BBC de Londres, Martin Roscoe est un des pianistes les plus régulièrement entendus sur les ondes de la BBC Radio 3. Il a aussi effectué de nombreux enregistrements commerciaux, et a récemment enregistré l'intégrale des sonates pour piano de Beethoven. L'enseignement a toujours tenu une place importante dans sa vie, et il a récemment été nommé "Fellow" de la Guildhall School of Music and Drama de Londres. www.martinroscoe.co.uk

Also available



Strauss · Respighi
Violin Sonatas
CHAN 10749

Also available



Walton · Ferguson · Britten
British Violin Sonatas, Volume 1
CHAN 10770

Also available



Fauré · Lekeu · Ravel
Violin Sonatas
CHAN 10812

Also available



Schubert
Chamber Works
CHAN 10850(2)

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D (587 462) concert grand piano courtesy of Potton Hall
Piano technician: Graham Cooke DipMIT, MPTA
Page turner: Jenny Eason

Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineer Robert Gilmour
Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 9–11 December 2014 (Op. 12 Nos 2 and 3, Opp. 23, 24, and 47) and 1–3 July 2015 (other works)

Front cover *Piano and Violin* © Manga-Hannah / Deviant Art. Although every effort has been made to contact the artist, we have not been successful as of the time the artwork goes to print. We should be grateful to hear from her so that we may enter into a formal agreement.

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2016 Chandos Records Ltd

© 2016 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

3-disc set **CHAN 10888(3)**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

COMPLETE SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN

COMPACT DISC ONE

1-7	SONATA, OP. 12 NO. 1 (1797–98)	21:58
8-11	SONATA, OP. 30 NO. 2 (1801–02)	26:12
12-15	SONATA, OP. 96 (1812)	29:35
		TT 77:46

© 2016 Chandos Records Ltd
© 2016 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

COMPACT DISC TWO

1-3	SONATA, OP. 12 NO. 2 (1797–98)	16:42
4-6	SONATA, OP. 23 (1800)	20:51
7-10	SONATA, OP. 24 'SPRING' (1800–01)	24:20
11-13	SONATA, OP. 30 NO. 3 (1801–02)	17:46
		TT 79:41

COMPACT DISC THREE

1-9	SONATA, OP. 30 NO. 1 (1801–02)	22:56
10-12	SONATA, OP. 12 NO. 3 (1797–98)	19:06
13-19	SONATA, OP. 47 'KREUTZER-SONATE' (1802–03) ('KREUTZER' SONATA)	38:42
		TT 80:46

TASMIN LITTLE VIOLIN
MARTIN ROSCOE PIANO

BEETHOVEN: COMPLETE VIOLIN SONATAS – Little/Roscoe

CHANDOS
CHAN 10888(3)

BEETHOVEN: COMPLETE VIOLIN SONATAS – Little/Roscoe

CHANDOS
CHAN 10888(3)