

Violin Sonatas Nos. 7 & 10
BEETHOVEN

JAMES EHNES
ANDREW ARMSTRONG



onyx

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Violin Sonata No.7 in C minor op.30 no.2

1	I. Allegro con brio	7.31
2	II. Adagio cantabile	8.24
3	III. Scherzo: Allegro	3.32
4	IV. Finale: Allegro	5.04

Violin Sonata No.10 in G op.96

5	I. Allegro moderato	10.37
6	II. Adagio espressivo	5.25
7	III. Scherzo: Allegro	2.06
8	IV. Poco Allegretto	8.46

Total timing 51.37

James Ehnes *violin*

Andrew Armstrong *piano*

Beethoven's Violin Sonata No.7 in C minor (1802) may be compared to his other works in this key, but only in some respects. The special intensity and drama of its outer movements are generally characteristic of Beethoven's C minor music but its actual content is thoroughly individual and distinctive. The deeply impressive first movement is constructed on a large scale. Stated by the piano, the opening theme immediately creates tension and expectation. Here Beethoven begins to explore the idea – one that he would develop in his middle-period works – of presenting a terse figure, rather than a fully-fledged melody, which will subsequently play a significant role. When the violin adopts the theme, the piano has a hyperactive accompaniment, with rumbling oscillations deep in the bass. The march-like second subject in E flat major is much lighter. In the long development section, the violin initially introduces new legato material, while above the first subject deep in the bass the piano semiquavers bristle with energy. Then, after Beethoven has focused on the march rhythm and intensified the turbulent semiquaver patterns, the recapitulation arrives. The powerful and wide-ranging coda includes some canonic treatment of the second subject and an increasingly fierce final page enhanced by octave writing in the piano.

The spacious Adagio cantabile in A flat major (Beethoven's choice for the slow movement of several other works in C minor) begins with a serene melody for the piano, repeated by the violin initially in octave unison with the piano. The middle section of this ternary-form structure begins with a theme played by the violin in long notes, while the piano has staccato arpeggio figures. Both instruments then engage in a dialogue based on these arpeggios. On its return, the first melody is greatly elaborated by scale passages in the piano. In the extended coda there are two intriguing *fortissimo* interruptions, inviting various extra-musical interpretations. Rapid C major scales are first played by the piano, the second time shared by both instruments, but the conclusion of the movement is peaceful.

This is followed by a humorous Scherzo in which Beethoven makes great play with the crushed grace note heard at the beginning. The trio section has some canonic writing and witty cross-rhythm suggesting 4/4. This is one of only three Beethoven violin sonatas to include a scherzo.

The fiery and intense Finale (Allegro) opens dramatically with a crescendo. As in the Scherzo, the first few notes (here a pattern of four quavers) later take on an important, indeed obsessive character, especially in the preparation for the final return of the opening bars and again in the coda. Beethoven's writing for piano left hand is striking, his occasional exploiting of the lowest register creating a feeling of menace. This sonata-rondo movement has a turbulent development section with frequent sforzando markings. Many minor-key works end in the tonic major, but here C minor is maintained throughout the Presto coda.

Violin Sonata No.10 in G major is one Beethoven's most relaxed, genial works. He composed it in 1812, the year in which he also completed his Seventh and Eighth Symphonies, dedicating it to his friend and pupil Archduke Rudolph. He revised the work before its publication in 1816. The tender, unassuming first bars – one of the gentlest openings in all of Beethoven's music – are characterised by a feeling of intimate dialogue. Of the several themes with which this exposition is blessed, the graceful second subject introduces a little dotted rhythm. Two further themes follow – one in B flat major with triplet rhythm, preceding a passage of repeated trills in the piano; the other with a prominent flattened sixth. This last theme plays a major role at the onset of the restrained development section. After a recapitulation in which Beethoven transfers the first theme into E flat major, the coda recalls the sequence of trills. A few bars from the end, violin and piano share for the first time the opening four notes. As Beethoven's pupil Carl Czerny observed, this movement '... may be played neither brilliantly nor with any attempt at bravura' – a comment, which may seem to us to be stating the obvious, but which was probably more necessary when the piece was new.

Marked Adagio espressivo, the second movement begins with a hymn-like theme (marked *semplice* on its return at bar 38) and continues with an equally heartfelt melody. The movement is most remarkable for its expressive melodic decoration. Extended groups of little notes, almost improvisatory in character, are played by the violin (*molto dolce*) and later developed into a quasi-cadenza, before the piano takes up similar, though shorter, flourishes. Recurring throughout this movement is the same descending three-note figure that Beethoven uses in other works, including the Piano Sonata Op.81a ('Les Adieux', or 'Lebewohl' – a heartfelt farewell), *Fidelio* and the String Quartet Op.74. Here his inclusion of this farewell-associated motif may well have been prompted by the departure of Antonie Brentano for Frankfurt. Beethoven passionately

loved Ms Brentano, a married woman who, it is often suggested, was the intended recipient of a love letter addressed to ‘the Immortal Beloved’, but apparently unsent. This simple but profound movement is permeated with a sad resignation.

Following without a break, the G minor third movement is among Beethoven’s briefest scherzos, its third-beat sforzandos creating a restless mood. The Trio section is contrastingly sunny, in the key of E flat major.

The finale is a typically wide-ranging set of variations on a cheerful, *dolce* melody, whose opening bars strongly resemble one of the songs from the contemporary Singspiel *Der lustige Schuster oder der Teufel ist los*. Here in this finale especially, Beethoven was influenced by the style of the musician for whom he composed the sonata – the distinguished French violinist Pierre Rode, due to perform in Vienna at the end of December 1812. As Beethoven wrote: ‘I have had to give more thought to the composition of this last movement. In our finales we like to have fairly boisterous passages, but R does not care for them – so I have been rather hampered.’ In the first variation Beethoven concentrates on a four-note figure, before making a feature of a restless, ornamented figure in variation 2. Next, the piano left hand has perpetual motion in running semiquavers (*dolce*) before a variation that repeatedly alternates two bars of *forte* chords with a legato answering phrase (again *dolce*). This gives way to an expressive Adagio, which includes cadenza-like passages. Beethoven’s recall of the theme in the unexpected key of E flat major leads to an Allegro studded with sforzando markings – the closest we approach to a hint of aggression in this cultured sonata – then a quiet fugato and a concluding eight-bar Presto. Rode was accompanied by the Archduke Rudolph in the premiere.

© 2020 Philip Borg-Wheeler

*The artists would like to thank Lois R. and Maurice J. Beznos, Sam and Lyndie Ersan,
and David and Amy Fulton for their generous support of this project.*

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Producer: Simon Kiln

Recording engineer: Arne Akselberg

Recording location: Wyastone Concert Hall, Monmouthshire, UK, 8–11 April 2019

Cover photo: © Benjamin Ealovega 

Design by Paul Marc Mitchell for WLP Ltd

www.onyxclassics.com

jamesehnes.com · andrewarmstrong.com



Beethovens Siebte Violinsonate op. 30, Nr. 2 in c-Moll (1802) kann zwar mit seinen anderen Werken in dieser Tonart verglichen werden, jedoch nur in gewisser Hinsicht. Die besondere Intensität und Dramatik der Ecksätze sind im Allgemeinen charakteristisch für Beethovens Musik in c-Moll, aber ihr tatsächlicher Gehalt ist durch und durch individuell und unverwechselbar. Der beeindruckende erste Satz ist breit angelegt. Das vom Klavier vorgestellte Eröffnungsthema erzeugt sofort Spannung und Erwartung. Hier beginnt Beethoven, die Idee zu verfolgen – eine Vorgehensweise, die er in den Werken seiner mittleren Schaffensphase weiter entwickeln sollte –, eine knappe Figur statt einer vollwertigen Melodie zu präsentieren, die dann im weiteren Verlauf eine bedeutende Rolle spielen wird. Wenn die Violine das Thema übernimmt, spielt das Klavier eine hyperaktive Begleitung mit unruhigen Fluktuationen in der tiefen Basslage. Das marschartige zweite Thema in Es-Dur ist viel leichter gearbeitet. In der langen Durchführung führt die Violine zunächst neues melodisches Material mit Legato-Spielanweisung ein, während über dem ersten Thema tief im Klavierbass vor Energie strotzende Klaviersechzehntel erklingen. Nachdem sich Beethoven auf den Marschrhythmus konzentriert und die turbulenten Sechzehntelmuster intensiviert hat, folgt die Reprise. Die kraftvolle und umfängliche Coda beinhaltet eine kanonische Behandlung des zweiten Themas und eine zunehmend heftigere Schlusssteigerung, die durch Oktavgänge im Klavier noch betont wird.

Das weiträumige Adagio cantabile in As-Dur (eine Tonart, die Beethoven auch für den langsamen Satz mehrerer anderer Werke in c-Moll wählte) beginnt mit einer ruhigen Melodie im Klavier, die die Violine zunächst in Oktav-Unisono wiederholt. Der Mittelteil dieser dreiteiligen Anlage beginnt mit einem Thema, das die Geige in langen Noten spielt, während das Klavier Stakkato-Arpeggiofiguren spielt. Beide Instrumente führen dann einen Dialog, der auf diesen Arpeggien basiert. Bei ihrer Wiederkehr wird die erste Melodie durch Skalengänge im Klavier stark ausgearbeitet. In der erweiterten Coda gibt es zwei faszinierende Fortissimo-Unterbrechungen, die zu verschiedenen außermusikalischen Deutungen anregen. Schnelle C-Dur-Skalen werden zuerst vom Klavier gespielt, das zweite Mal von beiden Instrumenten geteilt. Der Satz schließt dann friedlich.

Es folgt ein humorvolles Scherzo, in dem Beethoven die zu Anfang gehörte kleine Vorschlagsnote auf großartige Weise hervorhebt. Der Trio-Abschnitt verfügt über einige kanonische Passagen und einen geistreichen Rhythmus über Kreuz, der auf einen 4/4 Takt hindeutet. Dies ist eine von nur drei Violinsonaten Beethovens mit einem Scherzo.

Das feurige, intensive Finale (Allegro) beginnt dramatisch mit einem Crescendo. Wie im Scherzo nehmen die ersten Töne (hier eine Folge von vier Achteln) später einen wichtigen, ja obsessiven Charakter an, insbesondere in der Vorbereitung der endgültigen Wiederkehr der Eröffnungstakte und dann erneut in der Coda. Beethovens Behandlung der linken Klavierhand ist bemerkenswert. Seine gelegentliche Nutzung des tiefsten Registers erzeugt ein Gefühl der Bedrohung. Dieser Satz in Form eines Sonaten-Rondos hat eine turbulente Durchführung mit häufigen Sforzando-Vorschriften. Viele Werke in Moll-Tonarten enden in der Dur-Tonika, aber hier wird c-Moll in der gesamten Presto-Coda beibehalten.

Die Zehnte Violinsonate op. 96 in G-Dur ist eines der heitersten und entspanntesten Werke Beethovens. Er komponierte sie 1812, in dem Jahr, in dem er auch seine Siebte und Achte Sinfonie vollendete, und widmete sie seinem Freund und Schüler Erzherzog Rudolph. Vor seiner Veröffentlichung 1816 überarbeitete er das Werk nochmals. Die zarten, unauffälligen ersten Takte – einer der sanftesten Anfänge in Beethovens Musik – geben den Eindruck eines intimen Dialogs. Von den verschiedenen Themen, die in dieser Exposition erklingen, führt das anmutige zweite Thema einen kleinen punktierten Rhythmus ein. Es folgen zwei weitere Themen – eines in B-Dur mit einem Triolen-Rhythmus, das einer Passage wiederholter Triller im Klavier vorausgeht; das andere mit einer markanten tiefalterierten Sexte. Dieses letztere Thema spielt zu Beginn der zurückhaltenden Durchführung eine wichtige Rolle. Nach der Reprise, in der Beethoven das erste Thema in Es-Dur erklingen lässt, ruft die Coda die Trillerfolge wieder wach. Ein paar Takte vor dem Ende teilen sich Violine und Klavier zum ersten Mal die vier Noten des Anfangs. Wie Beethovens Schüler Carl Czerny bemerkte, darf dieser Satz „... weder brillant noch mit großer Bravour gespielt werden“ – ein Kommentar, der uns heute offensichtlich erscheint, der aber wahrscheinlich notwendiger war, als das Stück neu war.

Der zweite Satz (Adagio espressivo) beginnt mit einem hymnischen Thema (bei seiner Wiederkehr in Takt 38 als *semplice* bezeichnet), dem eine ebenso tief gefühlte Melodie folgt. Am bemerkenswertesten in diesem Satz sind seine ausdrucksstarken melodischen Verzierungen. Ausgedehnte Gruppen kurzer Noten, die fast improvisatorischen Charakter haben, werden von der Violine (*molto dolce*) vorgeführt und später zu einer Quasi-Kadenz entwickelt, bevor das Klavier ähnliche, wenn auch kürzere Verzierungen spielt. In diesem Satz wiederholt sich dieselbe absteigende Dreitonfigur, die Beethoven auch in anderen Werken verwendet, unter anderem in der Klaviersonate op. 81a („Les Adieux“ oder „Lebewohl“ — ein tief emotionaler Abschied), in *Fidelio* und im Streichquartett op. 74. Hier könnte die Nutzung dieses Abschiedsmotivs durchaus durch die Abreise von Antonie Brentano nach Frankfurt veranlasst worden sein. Beethoven liebte sie leidenschaftlich, sie war jedoch eine verheiratete Frau, die, wie oft vermutet wird, die beabsichtigte Empfängerin des Liebesbriefs an „die unsterbliche Geliebte“ war, der aber offenbar nicht gesendet wurde. Dieser einfache, aber emotional tiefgefühlte Satz ist von trauriger Resignation durchdrungen.

Der unmittelbar anschließende dritte Satz in g-Moll gehört zu Beethovens kürzesten Scherzi, wobei seine Sforzando-Akzente auf der dritten Taktzeit eine unruhige Stimmung erzeugen. Der Trio-Abschnitt ist kontrastierend hell und steht in Es-Dur.

Das Finale ist eine typisch vielfältig angelegte Folge von Variationen über eine fröhliche Dolce-Melodie, die sich anfänglich auf ein Lied aus dem zeitgenössischen leichten Singspiel *Der lustige Schuster oder der Teufel ist los* bezieht. Besonders in diesem Finale wurde Beethoven vom Stil des Musikers beeinflusst, für den er die Sonate komponierte: den angesehenen französischen Geiger Pierre Rode, der Ende Dezember 1812 in Wien auftreten sollte. Wie Beethoven schrieb: „Ich musste dieses mit mehr Überlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben, wir haben in unsern Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R nicht zu, und – schenirte mich doch.“ In der ersten Variation konzentriert sich Beethoven auf eine Vierton-Figur, bevor er in Variation 2 aus einer unruhigen, verzierten Figur ein markantes Stilmerkmal macht. Als nächstes bewegt sich die linke Klavierhand ständig in laufenden Sechzehnteln (*dolce*), dann wechselt eine Variation ständig zwei Takte Forte-Akkorde mit einer antwortenden Legato-Phrase (wieder *dolce*) ab. Diese weicht einem ausdrucksstarken Adagio, das kadenzartige Passagen enthält. Beethovens Wiederaufnahme des Themas in der unerwarteten Tonart Es-Dur führt zu einem Allegro, das mit Sforzando-Spielanweisungen übersät ist – dies ist der Abschnitt in dieser kultivierten Sonate, der einem Anklang von Aggression am nächsten kommt, – dann schließt sich ein ruhiges Fugato und ein abschließendes achttaktiges Presto an. Rode wurde bei der ersten privaten und auch der öffentlichen Aufführung von Erzherzog Rudolph begleitet.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzung: Anne Schneider

Also available on ONYX Classics



Beethoven: Violin Concerto, Two Romances
Schubert: Rondo
James Ehnes
RLPO / Andrew Manze



Beethoven: Violin Sonatas Nos. 1-3,
Variations WoO 40
James Ehnes · Andrew Armstrong



Beethoven: Violin Sonatas 4, 5 & 8
Rondo in G · Six German Dances
James Ehnes · Andrew Armstrong



Beethoven: Violin Sonatas
Nos. 6 & 9 'Kreutzer'
James Ehnes · Andrew Armstrong