

A photograph of two men standing in a library. The man on the left is younger, with short dark hair, wearing a black quilted jacket over a black shirt. The man on the right is older, with grey hair and a beard, wearing a black suit jacket over a black shirt. He is holding a blue book titled 'Beethoven' with 'Sonaten für Klavier' written on it. The background shows wooden bookshelves filled with books.

TEDI PAPA VRAMI
FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY

BEETHOVEN

Complete Sonatas for Piano & Violin



evidence

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

Complete Piano and Violin Sonatas *Intégrale de l'Œuvre pour piano et violon*

Tedi Papavrami - Violin
François-Frédéric Guy - Piano

Enregistré par Little Tribeca à la Salle de l'Esplanade de l'Arsenal de Metz
du 22 au 26 novembre 2016 et du 1^{er} au 5 mars 2017.

Direction artistique, prise de son et postproduction : Maximilien Ciup

Piano : Steinway & Sons D-274 n° 584407

Mise à disposition et préparation : Pierre Malbos

Violon : Stradivarius « Le Reynier » de 1727, prêt de la Fondation LVMH

Introduction : Hélène Cao

Traduction : John Tyler Tuttle

Photos © Caroline Doutre - Design © 440.media

EVCD037 © 2016/2017 © 2017 Little Tribeca

CD I

Violin and Piano Sonata No. 1 in D, Op. 12 No. 1

Sonate pour violon et piano n° 1 en *ré* majeur, op. 12 n° 1 (1798)

I. Allegro con brio (8'31)

II. Tema con variazioni. Andante con moto (6'18)

III. Rondo. Allegro (4'26)

Violin and Piano Sonata No. 2 in A, Op. 12 No. 2

Sonate pour violon et piano n° 2 en *la* majeur, op. 12 n° 2 (1798)

I. Allegro vivace (5'58)

II. Andante, più tosto Allegretto (5'11)

III. Allegro piacevole (4'44)

Violin and Piano Sonata No. 3 in E-flat, Op. 12 No. 3

Sonate pour violon et piano n° 3 en *mi b* majeur, op. 12 n° 3 (1798)

I. Allegro con spirito (7'53)

II. Adagio con molt' espressione (6'05)

III. Rondo. Allegro molto (4'00)

Violin and Piano Sonata No. 4 in A minor, Op. 23

Sonate pour violon et piano n° 4 en *la* mineur, op. 23 (1801)

I. Presto (7'38)

II. Andante scherzoso, più Allegretto (7'16)

III. Allegro molto (5'17)

CD₂

Violin and Piano Sonata No. 5 in F, Op. 24, “Spring Sonata”

Sonate pour violon et piano n° 5 en *fa* majeur, op. 24, « Le Printemps » (1801)

I. Allegro (9'26)

II. Adagio molto espressivo (6'06)

III. Scherzo. Allegro molto – Trio (1'10)

IV. Rondo. Allegro ma non troppo (6'20)

Violin and Piano Sonata No. 6 in A, Op. 30 No. 1

Sonate pour violon et piano n° 6 en *la* majeur, op. 30 n° 1 (1802)

I. Allegro (7'15)

II. Adagio molto espressivo (7'03)

III. Allegretto con variazioni (7'32)

Violin and Piano Sonata No. 7 in C minor, Op. 30 No. 2

Sonate pour violon et piano n° 7 en *ut* mineur, op. 30 n° 2 (1802)

I. Allegro con brio (7'23)

II. Adagio cantabile (8'18)

III. Scherzo. Allegro – Trio (3'20)

IV. Finale. Allegro (5'09)

CD3

Violin and Piano Sonata No. 8 in G, Op. 30 No. 3

Sonate pour violon et piano n° 8 en *sol* majeur, op. 30 n° 3 (1802)

I. Allegro assai (5'56)

II. Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso (7'04)

III. Allegro vivace (3'26)

Violin and Piano Sonata No. 9 in A, Op. 47, “Kreutzer Sonata”

Sonate pour violon et piano n° 9 en *la* majeur, op. 47, « à Kreutzer » (1804)

I. Adagio sostenuto – Presto (12'59)

II. Andante con variazioni (13'36)

III. Finale. Presto (7'59)

Violin and Piano Sonata No. 10 in G, Op. 96

Sonate pour violon et piano n° 10 en *sol* majeur, op. 96 (1812)

I. Allegro moderato (10'09)

II. Adagio espressivo (6'33)

III. Scherzo. Allegro – Trio (1'39)

IV. Poco Allegretto (9'00)

Les sonates pour violon et piano de BEETHOVEN : la conquête de la maturité

Les violonistes considèrent les dix sonates que Beethoven dédia à leur instrument comme un sommet de leur répertoire. Pourtant, elles ne jouissent pas de la même réputation que les *Sonates pour piano* ou que les *Quatuors à cordes*. Cette hiérarchie repose en partie sur des raisons chronologiques, puisque Beethoven composa huit sonates pour violon au début de sa carrière, entre 1797 et 1802, et abandonna cette formation en 1812. S'il s'imposa dans les salons viennois grâce à ses talents de pianiste, il avait cependant étudié l'instrument à cordes auprès de son père, puis de Franz Rovantini et Ferdinand Ries. Lors de son arrivée à Vienne, il avait pris des cours avec Wenzel Krumholz et Ignaz Schuppanzigh, lequel aurait peut-être créé les *Sonates*, op. 12 (1797-98).

Lorsqu'on écoute la musique pour violon de Beethoven, comment ne pas être frappé par sa grâce et sa clarté ? Du style classique avec un peu plus de muscle... Toutefois, même l'opus 12 parut audacieux à l'époque, comme en témoigne le compte-rendu de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 5 juin 1799 : « M. van Beethoven suit indéniablement un chemin personnel. Mais quel chemin bizarre et pénible ! Érudit, toujours érudit, pas de naturel, pas de chant ! Pour être précis, il n'y a là qu'une masse d'érudition, sans bonne méthode, une obstination pour laquelle on éprouve peu d'intérêt, une recherche de modulations rares, une aversion pour les combinaisons habituelles, une accumulation de difficultés, de sorte qu'on perd toute patience et

tout plaisir. [...] Ce faisant, tout n'est pas à rejeter dans ce travail. Il a de la valeur et peut être fort utile aux pianistes déjà aguerris. Certains aiment les grandes difficultés dans l'invention et la composition, ils aiment ce qui est d'humeur rebelle, pourrait-on dire. S'ils jouent ces sonates avec toute la rigueur requise, elles peuvent non seulement flatter leur amour-propre, mais aussi les divertir. »

En attribuant une partie indépendante à chacun des instruments, Beethoven s'émancipe de la sonate pour piano « avec violon obligé » encore fréquente à l'époque (notamment en France). Les opus suivants continuent de creuser ce sillon et ils exploitent de plus en plus l'idée de conflit encore absente de l'opus 12. Les *Trois Sonates*, op. 30 (1801-02) se distinguent par leur déclamation énergique, un lyrisme *sostenuto* dans les mouvements lents, tandis que les finales tournent le dos à l'esprit de divertissement. La page de titre de la *Sonate en la majeur* « à Kreutzer », op. 47 (1802-03) annonce une œuvre « *scritta in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto. Composta e didicata al suo amico R. [odolphe] Kreutzer* ». La référence au concerto va ici de pair avec la complexification de l'écriture

et l'augmentation des exigences techniques (doubles cordes, utilisation du suraigu).

L'évolution stylistique s'accompagne en outre de l'amplification du cadre. Trois sonates comportent quatre mouvements, un scherzo s'ajoutant aux trois mouvements habituels : *Sonate en fa majeur*, op. 24 (1800-01) dite « *Le Printemps* » (sous-titre apocryphe dont on ignore l'initiateur), *Sonate en ut mineur*, op. 30 n° 2 et *Sonate en sol majeur*, op. 96 (1812). La *Sonate* « à Kreutzer » est à la seule à commencer avec une introduction lente, laquelle affirme une tonalité majeure et précède un presto à l'homonyme mineur (une succession majeur-mineur exceptionnelle, alors que l'inverse n'aurait rien de surprenant). Par ailleurs, en décidant de conclure les *Sonates*, op. 30 n° 1 et op. 96 avec un thème et variations (geste rare, qui n'apparaîtra dans ses sonates pour piano qu'en 1820, avec l'opus 109), Beethoven donne davantage de poids au finale, d'autant que le travail de variation ne se contente plus de « décorer » la mélodie du thème. Ses innovations seraient-elles dorénavant mieux acceptées ? Le 28 août 1805, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* écrit, au sujet de la *Sonate* « à Kreutzer » : « Il faut avoir limité son amour

de l'art à un ensemble de lieux communs ou être vraiment prévenu contre Beethoven pour ne pas reconnaître dans cette œuvre musicale très largement diffusée une nouvelle preuve du grand génie de l'artiste, de sa vive et incandescente imagination, de sa très large connaissance des profondeurs de l'harmonie. »

Mais l'accession à la maturité ne se caractérise pas seulement par la recherche de puissance et l'affirmation d'un tempérament batailleur. Songeons par exemple au *Presto* de la *Sonate en la mineur*, op. 23 (1800) et à sa conclusion *pianissimo*, trouée de silences (les deux mouvements suivants terminent eux aussi sur la pointe des pieds). Songeons encore à la sérénité voilée du « *Printemps* », au climat pastoral de la *Sonate en sol majeur*, op. 96, plus proche de la *Symphonie n° 8* que de la *Symphonie n° 7* (elles aussi de 1812). Là où dix ans plus tôt la *Sonate « à Kreutzer »* avait dessiné une nouvelle voie, l'ultime duo pour violon et piano revient à davantage de légèreté pour un adieu définitif au classicisme viennois.

Hélène Cao



BEETHOVEN's sonatas for violin and piano: A triumph of maturity

Violinists consider Beethoven's ten sonatas written for their instrument to be the crowning glory of their repertoire. Nonetheless, they are not held in the same high regard as the *Sonatas for Piano* and the *String Quartets*. This inequality is due in part to the order in which they were written. Beethoven composed eight violin sonatas at the beginning of his career, between 1797 and 1802, and abandoned the format in 1812. While he made his mark in the salons of Vienna as a pianist, he nevertheless studied violin first under his father, then under Franz Rovantini and Ferdinand Ries. On his arrival in Vienna, he studied with Wenzel Krumholz and Ignaz Schuppanzigh, who may have given the first performances of the *Sonatas*, Op. 12 (1797-98).

Listening to Beethoven's music for violin, it's impossible not to be awed by its grace and clarity: classical in style with an added touch of muscularity ... In spite of which, even the Opus 12 seemed ground-breaking at the time, as is evidenced by a critique in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of June 5, 1799: "Herr van Beethoven is obviously charting his own course. But what a bizarre and painful course it is! Academic, always academic: nothing natural, nothing tuneful! To be more precise, there's nothing there but erudition with no clear method; a stubbornness that provides little interest; a quest for outlandish modulations; an aversion to habitual pairings; a mountain of difficulties – to a degree that one loses all patience and any pleasure ... That said, not

all of the work should be rejected out of hand. It *has* merit and something to offer accomplished pianists. There are those who relish the challenges in its invention and composition. They are drawn to the rebellious in it, if one can go so far. If they were to play these sonatas with all the discipline required, their reward would not only be a boost to their own self-esteem but also a well-earned distraction.”

By giving each of the instruments its own part, Beethoven freed himself up from the piano sonata “*a violin obbligato*” much favoured at the time (especially in France). The opus that follow continue to mine the same lode and, to a greater and greater degree, work the idea of conflict not yet apparent in Opus 12. The three *Sonatas*, Op. 30 (1801-02) distinguish themselves by their energetic statements, a *sostenuto* lyricism in their slow movements, and a shunning of *divertimento* in their finales. The title page of the “*Kreutzer*” *Sonata in A Major*, Op. 47 (1802-03) promises a work “*scritta in uno stile molto concertante, quasi come d’un concerto. Composta e dedicata al suo amico R.[odolphe] Kreutzer*”. (“Written in a concertante style, as if it were a concerto. Composed and dedicated to his

friend, Rodolphe Kreutzer.”) The reference to a concerto coincides nicely with the complexity of the scoring and the heightening of technical challenges (double-stopping and suraigu).

The stylistic development, in fact, expands the form itself. The three sonatas are comprised of four movements, a scherzo being added to the three standard movements: the *Sonata in F Major*, Op. 24 (1800-01), the so-called “*Spring*” (a later apocryphal naming not known to the composer), the *Sonata in C Minor*, Op. 30, No. 2, and the *Sonata in G Minor*, Op. 96 (1812). The “*Kreutzer*” *Sonata* is the only one of the three to begin *adagio*, establishing the major key, then proceeding to a presto in A-minor (an unusual major-minor sequence; the other way around would have gone unmarked). In addition, by choosing to end *Sonatas*, Op. 30, No. 1 and Op. 96 with a theme and variations (an exceptional choice not to be employed in the sonatas for piano until 1820 with Opus 109), Beethoven gives added weight to the finale, to such a degree that the variations in no way “decorate” the predominant melody. Would his innovations now be deemed acceptable? On August 28, 1805, the *Allgemeine Musikalische Zeitung*,

pronouncing on the “*Kreutzer*” *Sonata*, wrote: “One must have restricted one’s appreciation of art to the lowest forms of it or be absolutely opposed to Beethoven not to see in this widely diffusive musical work further proof of the great genius of the artist, of his lively and incandescent imagination, of his profound understanding of the very essence of harmony.”

But Beethoven’s maturity wasn’t reached just by his drive, or by his pugnacious attitude. Consider, for instance, the *Presto* in the *Sonata in A Minor*, Op. 23 (1800) and its *pianissimo* conclusion, so full of pauses – the two subsequent movements also end on tiptoe. Consider, too, the misty serenity of the “*Spring*” *Sonata*, the pastoral feel of the *Sonata in G Major*, Op. 96, closer in spirit to the *Eighth Symphony* than the *Seventh* (both also dating from 1812.) Where the “*Kreutzer*” had paved a new way ten years earlier, the final duo for violin and piano returned to that lightness of being that finally bid farewell to Viennese classicism.

Hélène Cao





L'ARSENAL

Un ensemble patrimonial d'exception et des salles saluées pour la qualité de leur acoustique* et de leur programmation.

Réinventé par le célèbre architecte Ricardo Bofill en 1989, l'ensemble Arsenal comprend,

en complément de ses trois salles de spectacle (Grande Salle, Salle de l'Esplanade et Studio du Gouverneur), une galerie d'exposition, une boutique, des salons de réception et un espace dédié aux conférences (Salon Claude

Lefebvre) ainsi que deux monuments historiques remarquables (Saint-Pierre-aux-Nonnains (IV^e siècle) [historique], Chapelle des Templiers (XII^e siècle) [historique]). Espace de culture vivante, l'Arsenal est donc aussi un lieu d'accueil et de rencontres ainsi qu'un site touristique de premier plan.

La Grande Salle, avec ses dimensions très humaines (1 354 places, volume de 13 000 m³) remet à l'honneur le modèle traditionnellement connu chez les acousticiens sous l'appellation de « boîte à chaussures ». Ce type de salle où les artistes sont au centre de l'espace et du public a fait depuis longtemps ses preuves. Il compte, avec la Musikvereinssaal de Vienne, le Boston Symphony Hall et le Concertgebouw d'Amsterdam, parmi les lieux les plus appréciés des musiciens et des mélomanes. En accord avec la qualité et la vocation première de son architecture l'Arsenal propose depuis 25 ans une programmation « haut de gamme ».

D'innombrables grands artistes, parmi les plus illustres de notre temps, s'y sont produits (Mstislav Rostropovitch, Ievgueni Svetlanov, Sergiu Celibidache, Lorin Mazel, Evgeny Kissin, William Christie, Philippe Herreweghe, Nikolaus Harnoncourt, Ivan

Fisher, Jordi Savall, Philippe Jaroussky, etc. etc.). L'Arsenal accueille par ailleurs régulièrement des artistes en résidence de grande réputation (Martin Matalon, Philippe Leroux, Nathalie Stutzmann, etc.).

La danse n'a pas été en reste puisqu'elle représente un axe fort de la programmation depuis l'origine. Les figures les plus emblématiques de la création chorégraphique contemporaine se sont produites à l'Arsenal (Angelin Preljocaj, Sasha Waltz, Sibi Larbi Cherkaoui, François Raffinot, Kubilaï Khan, Cie Fattoumi-Lamoureux, Merce Cunningham, Trisha Brown, etc.).

Cette politique a su rencontrer son public et la cérémonie télévisée des Victoires de la Musique de 2009 a confirmé de manière éclatante la reconnaissance dont bénéficie ce lieu de concert unique qui contribue à donner à Metz et à la Région Lorraine une dimension culturelle internationale.

* La notoriété de cette acoustique conduit à ce que l'Arsenal soit régulièrement le lieu d'enregistrements de prestige pour de grands labels discographiques.



EVCD037 © 2016/2017 © 2017 Little Tribeca

ffguy.net - papavrami-tedi.com

evidenceclassics.com

