

18.05. 2021 18:00 & 20:00

Grand Auditorium

Mardi / Dienstag / Tuesday

Soirées de musique de chambre

Frank Peter Zimmermann violon

Martin Helmchen piano

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonate für Violine und Klavier N° 7 c-moll (ut mineur) op. 30 N° 2
(1802)

Allegro con brio

Adagio cantabile

Scherzo: Allegro – Trio

Finale: Allegro – Presto

25'

Sonate für Violine und Klavier N° 10 G-Dur (sol majeur) op. 96 (1812)

Allegro moderato

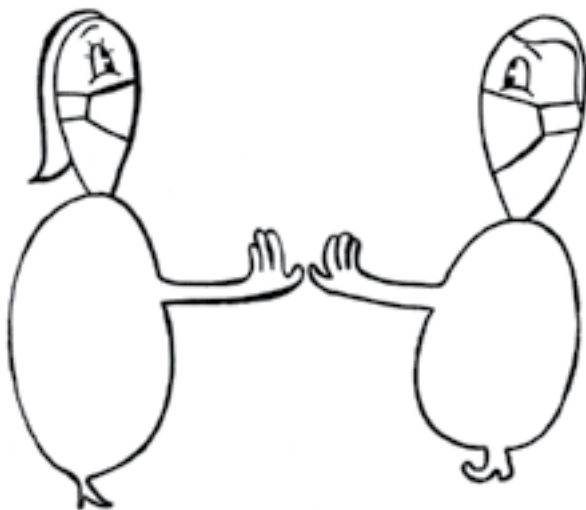
Adagio espressivo

Scherzo: Allegro – Trio

Poco allegretto

28'

D'Distanzknuddler



Une évolution significative de l'écriture chambriste de Beethoven au travers de ses sonates pour piano et violon

Florence Collin (2020)

Apparu à la fin du 16^e siècle, le genre de la sonate (œuvre purement instrumentale « qui sonne », en opposition aux cantates de l'époque, qui étaient « chantées ») n'a cessé d'évoluer au fil du temps. C'est en Italie que ce genre s'est développé tout d'abord. Les premiers principes de la sonate pour clavier seul ou avec accompagnement d'un ou deux dessus (souvent un violon, une flûte ou un hautbois) ont été établis principalement par Arcangelo Corelli (1653–1713) et Giovanni Battista Bassani (ca. 1657–1716), pour ne citer que les compositeurs les plus représentatifs du genre. Le nombre de mouvements et leur caractère ne sont à cette époque pas encore fixés.

La sonate baroque était généralement destinée à divers instruments dont les voix étaient souvent interchangeables entre elles, la voix du dessus étant fréquemment *non obligato*. Mais les compositeurs précisent peu à peu l'instrument « obligé » pour lequel la sonate est écrite, Jean-Marie Leclair (1697–1764) étant l'un des premiers compositeurs à l'imposer (il est à noter que Leclair a écrit principalement pour le violon, instrument dont il était virtuose).

Peu à peu, la forme de la sonate se clarifie et Wolfgang Amadeus Mozart en pose les fondements classiques. La sonate se compose alors habituellement de trois mouvements, alternant des allures lentes et rapides, assortis ou non de la présence d'un menuet. Le premier mouvement suit une forme de plus en plus établie, qui sera appelée « forme sonate » : l'exposition d'un ou deux



Ludwig van Beethoven par Louis Letronne, 1814

thèmes est suivie d'un développement puis d'une réexposition du ou des thèmes, souvent légèrement modifiés. Dans ses sonates pour piano et violon, Mozart apportera peu à peu un équilibre entre les deux parties, le violon n'étant plus relégué au rôle d'accompagnement comme c'était alors le cas durant la période baroque.

Ludwig van Beethoven (1770–1827) va porter le genre de la sonate à son apogée, la période romantique et post-romantique privilégiant ensuite des formes instrumentales plus libres ou plus narratives. Le compositeur a produit dix sonates pour piano et violon, situées à la charnière du classicisme et du romantisme.

Bien que dans la lignée des sonates « pour piano avec accompagnement de violon » de l'époque classique, Beethoven va magnifier les principes de composition de ce genre tout en introduisant un certain nombre d'éléments novateurs, comme par exemple attribuer un rôle sonore équivalent aux deux instruments. Le mode d'écriture qu'il expérimente parallèlement dans ses sonates pour piano trouve ici un écho particulier puisqu'il va l'appliquer pour le violon, accordant à l'instrument un ton déclamatoire jusque-là inhabituel, tout en développant l'intensité et la densité sonore demandées aux deux instruments.



Portrait de George Bridgetower vers 1790 par Henry Edridge

Les trois premières sonates pour piano et violon (opus 12), que Beethoven a composées entre 1796 et 1798, sont publiées dès janvier 1799. Le dédicataire, Antonio Salieri, était chargé à cette époque d'importantes fonctions à la Cour Impériale à Vienne et était en outre vice-président de la Société des veuves et orphelins des musiciens de Vienne (il est à noter que Salieri deviendra par la suite professeur de Beethoven pendant quelques mois). En février 1797, Salieri avait offert à Beethoven une entrée permanente aux concerts de bienfaisance organisés par cette Société, souhaitant que Beethoven y participe un jour. Il est possible que, par sa dédicace, ce dernier ait voulu à la fois en remercier Salieri et s'assurer la bienveillance de la Cour.

Les deux sonates suivantes (opus 23 et 24) ont été composées de 1800 à 1801 et ont été publiées d'abord sous le même numéro d'opus en octobre 1801. Suite au succès de la Sonate dite « du Printemps » (qui portait originellement le numéro 2 de l'opus 23), les deux sonates paraîtront respectivement sous les numéros d'opus 23 et 24 à partir de la seconde édition. Elles sont toutes deux dédiées au Comte Moritz de Fries, chambellan à la Cour, banquier, grand amateur de musique et mécène de Beethoven.

L'année suivante, Beethoven compose trois autres sonates pour piano et violon (opus 30), dédiées à l'Empereur Alexandre I^{er} de Russie. Le choix du dédicataire, qui peut sembler étonnant de prime abord, s'explique très certainement par les récents événements politiques : Beethoven, déçu par Bonaparte suite à la signature du Concordat en avril 1802, se tourne alors vers un nouveau dirigeant européen qui répond davantage à ses aspirations de structure constitutionnelle respectueuse des droits de l'individu.

Puis en 1803, Beethoven compose à la hâte une autre sonate (opus 47) destinée au violoniste George Bridgetower pour un concert programmé en mai 1803 à Vienne. Il semble que pour le deuxième mouvement, seule la partie de violon ait été achevée pour le concert, Beethoven ayant alors improvisé la partie de piano. Publiée en 1805, elle porte une dédicace à « l'habile violoniste » français Rodolphe Kreutzer, alors professeur au

Conservatoire de Paris (nouvellement créé en 1795 par Bonaparte), que Beethoven avait rencontré à Vienne en 1798 et qu'il tenait en très grande estime.

Enfin, en 1812, Beethoven compose une dernière sonate pour piano et violon (opus 96), publiée en 1816. Dédiée à l'archiduc Rodolphe, élève de Beethoven, elle a été créée par le dédicataire et le violoniste français Pierre Rode (alors de passage à Vienne) en décembre 1812.

Des innovations stylistiques dans une coupe formelle plutôt traditionnelle : les *Septième* et *Dixième Sonates pour piano et violon*

Les sonates de l'opus 30 forment une sorte de triptyque, la *Septième Sonate* (résolument novatrice) étant encadrée par deux autres sonates plus « classiques ». Elles ont été composées peu avant le « Testament de Heiligenstadt », lettre écrite par Beethoven au début d'octobre 1802 (mais jamais envoyée) et ayant pour sujet son désespoir face à sa surdité de plus en plus inéluctable. Vraisemblablement écrites sur une suggestion de la maison Breitkopf & Härtel, ces sonates ne seront pas publiées par ces éditeurs, ces derniers considérant la demande de rémunération de Beethoven trop élevée.

Écrite dans la tonalité principale de do mineur (tonalité du tragique et de l'héroïsme pour Beethoven), la ***Sonate op. 30 N° 2*** est contemporaine de la *Deuxième Symphonie* et du *Troisième Concerto pour piano* du compositeur. Elle bénéficie à ce titre de l'évolution des principes compositionnels développés par Beethoven dans son écriture orchestrale et se révèle éminemment novatrice dans sa facture. Sur les dix sonates pour piano et violon que Beethoven a produites, seules trois d'entre elles comportent quatre mouvements, ce qui est le cas de la *Sonate op. 30 N° 2* (ainsi que des *Cinquième* et *Dixième Sonates*).

Le premier mouvement reprend le schéma traditionnel d'une forme sonate, mais pour la première fois sans réexposition : Beethoven opte plutôt pour un long développement final, formule nouvelle qu'il amplifiera au fil de ses œuvres. Après un deuxième

mouvement qui déroule une longue plainte mélodique en cinq sections, le troisième mouvement contraste par son ton incisif et très rythmé, ses plans sonores bien différenciés ainsi que de fortes oppositions de nuances. Dans le dernier mouvement, il expérimente, autour d'un thème initial rythmique, une formule répétitive qui se transforme peu à peu par les timbres, les dynamiques et les sonorités. Il y ajoute une fois de plus une coda, élément formel dont il use de plus en plus. Beethoven développe ici des procédés compositionnels qu'il a déjà expérimentés par le passé mais qui, à partir de cette sonate, deviendront de plus en plus prégnants dans ses œuvres.

Neuf ans après la composition de sa *Neuvième Sonate pour piano et violon*, Beethoven revient vers ce genre pour une ultime œuvre destinée à cette formation, la **Sonate op. 96**, contemporaine de sa *Septième Symphonie*.

Si la coupe des quatre mouvements n'est en rien innovante et reprend globalement les formes habituelles (une forme sonate sur deux thèmes contrastés pour le premier mouvement *Allegro moderato*, une forme lied en quatre sections pour l'*Adagio espressivo*, un *Scherzo : Allegro* tout à fait traditionnel pour le troisième mouvement, suivi d'une sorte de rondo de forme assez libre en guise de finale), le contenu musical se révèle très personnel et Beethoven s'affranchit des cadres habituels en proposant des innovations significatives : l'exagération des contrastes et les changements brusques de discours, les arrêts intempestifs, l'imbrication des différentes textures instrumentales et les développements parfois éloignés du modèle thématique, témoignent d'une volonté évidente de Beethoven d'imprimer sa personnalité musicale à un genre éprouvé par bien d'autres compositeurs avant lui.

Il est à noter que Beethoven a cherché à assurer une continuité du discours musical entre les mouvements en indiquant par exemple un *attaca* après le mouvement lent. De même, le dernier mouvement (*Poco Allegretto*), un ensemble de sept variations basé sur un thème joyeux issu du folklore allemand (variations traitées de manière innovante dans leurs enchaînements et suivies d'une

courte coda), a été intentionnellement écrit dans le style de Pierre Rode, à qui cette sonate était destinée. Beethoven écrit d'ailleurs à l'archiduc Rodolphe, peu de temps avant d'achever cette œuvre : *« Je n'ai pas mis trop de fougue dans le dernier mouvement par simple souci de ponctualité mais surtout car, en l'écrivant, je dus considérer la manière de jouer de Rode. Dans nos finales, nous aimons les passages rapides et résonnants, mais cela ne plaît pas à Rode et me freine en quelque sorte. »*

Dépassant les schèmes classiques, Beethoven fait évoluer le genre de la sonate grâce à un discours compositionnel très personnel, travaillant sur les possibilités techniques spécifiques aux deux instruments, explorant différentes combinaisons sonores, développant le rôle de chacun des instrumentistes de cette formation, donnant ainsi une dimension nouvelle à ces œuvres et une ampleur encore jamais atteinte.

Florence Collin est professeure de violon à La Roche-sur-Yon et se produit régulièrement en concert (orchestre et musique de chambre), notamment lors de festivals ou pour la Folle Journée de Nantes. Docteur en Musicologie (Paris-Sorbonne), elle organise des concerts-conférences depuis 2007 et a publié des articles sur les relations entre la musique et les arts.

Das Beethoven Prinzip oder: Das Ende der Musikgeschichte

Gilbert Stöck (2020)

Tot! Sie hatte keine Chance, ihr Mörder, sein Dolch waren zu stark. Posdnyschow, ihr Ehemann, wusste genau, was er tat, als er zustieß: keine Tat im Affekt, geschehen aus dem Rausch der Gefühle heraus, sondern der Schlusspunkt einer langen Entwicklung, die ein musikalisches Ereignis maßgeblich beeinflusste, am Tag, als seine Frau mit dem fremden Geiger ein besonderes Stück während eines Hauskonzertes aufführte: *«Oh, oh!... Ein entsetzliches Stück, diese Sonate! Und gerade dieser Teil [das Presto des ersten Satzes]. Überhaupt ist die Musik etwas Entsetzliches! Was ist sie? Ich verstehe das nicht. Es heißt, die Musik erhebe die Seele – Unsinn, Lüge! Sie verwirrt, erschreckt – ich spreche von mir – aber sie erhebt keineswegs die Seele, noch auch erniedrigt sie sie, sondern sie regt die Seele nur auf. Wie soll ich Ihnen das klar machen? Die Musik läßt mich selbst meinen wahren Zustand vergessen, sie hebt mich aus mir selbst hinweg; unter dem Eindruck der Musik glaube ich zu empfinden, was ich in Wirklichkeit gar nicht empfinde, glaube ich zu begreifen, was ich nicht begreife, glaube ich zu können, was ich nicht kann.»* Posdnyschow schildert dem Ich-Erzähler im vorliegenden Roman seine Begegnung mit einem offenbar verwirrenden Werk, einem Werk, das dem literarischen Werk von Lev Tolstoj seinen Namen gab: *«Kreutzer»-Sonate* – das *op. 47* von Ludwig van Beethoven.

Tolstoj prangert hier, aus dem Mund von Posdnyschow, solche Musik an, die, herausgehoben aus jeglicher Funktion, dem Hörenden keine Handreichung mitgibt, wie ein konkretes Musikstück zu verstehen sei. Stücke, wie Kriegsmärsche, Tänze und liturgische Musik hätten einen klaren Auftrag, aber in der *«Kreutzer»-Sonate* *«ist nichts als Erregung an sich, eine Handlung folgt*

dieser Erregung nicht. Darum ist die Musik oft so furchtbar, darum wirkt sie manchmal so entsetzlich.» Hier gäbe es keine Chance, die Empfindungen und Gedanken Beethovens, die zur Entstehung der Sonate führten, nachzuvollziehen: Seine konkreten Gefühle – falls sie Beethoven wirklich so klar gewesen sein sollten – blieben dem Hörenden verborgen. Er müsste sich nun selbst einen Reim auf das Kunstwerk machen, einen Reim, der bei Tolstoj's Romanfigur in einem Mord gipfelt.

Zugleich eröffnet der Freiraum künstlerischen Verstehens auch für die Musizierenden sinnliche, zuweilen erotische Phantasien: Zwei Musizierende realisieren während der Aufführung einer Violinsonate gemeinsam ein größeres Ganzes, das mehr ist als die Summe beider Teile, beide streben eine ähnlich ausgewogene Auffassung des Kunstwerkes während seiner musikalischen Wieder-Entstehung an. Beide atmen simultan, stürmen Steigerungen gemeinsam entgegen und erreichen zugleich den – auch in der musikalischen Fachsprache so genannten – Höhepunkt.

Die inhaltliche Unbestimmtheit solcher Kunst und die Vergegenwärtigung des gemeinsamen Gefühlsrausches der beiden Musiker während des Aufführungsaktes, auf die der Rezipierende keinen Einfluss hatte, brandmarkte Tolstoj. Aber war die Violinsonate schon immer eine Gattung zweier gleichberechtigter musikalischer Partner? Einen Hinweis darauf zeigt der originale Titel von Beethovens erstem Sonatenzyklus für Violine und Klavier, *op. 12*, auf: *«Tre Sonate per il Clavicembalo o Forte-Piano con un Violino»*, also Drei Sonaten für Clavicembalo bzw. Klavier mit einer Violine. Die Rollen sind hier offenbar klar verteilt und zumindest bei vielen solcher Werke des 18. Jahrhunderts war die Hegemonie des Tasteninstrumentes klar: Der Tastenspieler hatte die Substanz des Werkes fest unter seinen beiden Händen, ob eine Violine oder ein anderes Instrument *«ad libitum»* mitspielte oder nicht, war zweitrangig. Ein Titel, wie beispielsweise bei Andrea Lucchesi in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, *Sechs Sonaten für das Cembalo «con l'accompagnamento di un Violino»*, ist hierbei typisch. Die Violine begleitete das Cembalo und nicht umgekehrt. Manchmal halfen auch geschäftstüchtige Verleger



Beginn der *Kreutzer-Sonate*

Beethoven-Haus, Bonn

von Klaviersonaten nach, indem sie, basierend auf der Klavierstimme, einen Violinpart aussetzten, um daraus rasch eine Sonate für Violine und Klavier zu basteln. Aber auch klangliche Gründe gab es, eine Violine oder ein anderes Melodieinstrument dem Cembalo oder frühen Klavier zur Seite zu stellen: Jene Tasteninstrumente waren noch weit davon entfernt, so opulent wie der «Imperial»-Flügel von Bösendorfer zu klingen. Ein zusätzliches Instrument konnte da sehr nützlich sein, die Hauptstimme klanglich hervorzuheben.

Die Violine emanzipierte sich dann im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts unter anderem in den Sonaten von Luigi Boccherini, wobei vor allem die Sonaten von Wolfgang Amadeus Mozart hier wegberaubend waren. Sie bildeten für Beethoven, der Mozart sein ganzes Leben verehrte, eine Referenzgröße und den Ausgangspunkt für sein eigenes Schaffen. Beethoven begann dann, die Möglichkeiten und Grenzen dieser Gattung auszuloten. Manchen Komponisten ist es ja vergönnt, zumindest in einer Gattung ein Referenzwerk zu schaffen, das die Zeiten überdauert und das scheinbar für ewig als non plus ultra angesehen wird. Beim Oratorium ist es Georg Friedrich Händels *Messiah*, bei der Fuge Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*, und bei Streichquartetten Joseph Haydns sogenanntes «*Russisches Quartette*» op. 33, die die Wiener Klassik einläuteten.

Beethoven nimmt hierbei eine Sonderrolle ein, denn er hat gleich in mehreren Sparten solche exemplarischen Werke geschaffen: die *Neunte Symphonie* als Inbegriff vokalsymphonischer



Werke, die *Missa Solemnis* als kaum mehr zu steigernde Form der großen Messe, das *Tripelkonzert* als Höhepunkt des Concerto grosso-Typs, das *Violinkonzert* als den hellsten Stern am Firmament der großen Violinkonzert-Tradition oder auch die *Diabelli-Variationen*, die im Gehalt und der Länge als kaum mehr zu toppendes Variationswerk verstanden wurden – vom Ansehen seiner Klaviersonaten ganz zu schweigen. Dieser Nimbus gilt auch für seine «*Kreutzer*»-Sonate *op. 47*, die von vielen Geigern als Krönung der Geschichte der Violinsonate betrachtet wird.

*

Der gleichberechtigte Dialog einer «typischen» Sonate ist in *op. 47* gleich am Beginn ausgehebelt. Die fragile Violine bleibt mit sich allein: ein kurzer verklärter Monolog. War es bereits dieser kühne, entwicklungsgeschichtlich unübliche Anfang, der den Protagonisten bei Tolstoj dermaßen verunsicherte und verwirrte oder doch erst das folgende *Presto*, das er im Roman so verabscheute? Wie auch immer: Der ruhige Beginn gibt die affektive Richtung vor, denn die ungestümen *Presto*-Passagen münden oft in Zaudern und stillem Innehalten. Erst das lyrische Seitenthema erlaubt der Violine Momente der Ruhe und der breiteren melodischen Entfaltung. Der Dialog mit dem Klavier ist im weiteren Verlauf des Satzes ein solcher. Dadurch scheinen Ideen teils akzeptiert zu sein, und werden daher weitergesponnen, teils werden sie hinterfragt und durch neue musikalische Gedanken Alternativen vorgelegt.



Der Geiger Rodolphe Kreutzer. Stich von Carl Traugott Riedel nach Antoine Paul Vincent, 1809

Den Mittelpunkt des Zyklus bildet der mächtige Variationsatz. Hier erfahren wir alles, was wir schon immer mal über das Variieren von Themen wissen wollten: Mal lässt Beethoven nur die Gerüsttöne der Hauptmelodie stehen und schmückt sie durch vielfältige Umspielungen, mal verändert sich die rhythmische Dichte, so dass Abschnitte elegisch oder gedrängt wirken und einmal wechselt auch das Tongeschlecht, indem der Satz in tiefes moll eintaucht. Im Laufe des Satzes drängt sich die mulmige Frage auf, wie es Beethoven schaffen wird, die weit ausgespannten Flügel musikalischen Ausdrucks wieder einzufangen, um den Satz passend abzuschließen. Die Lösung liegt in einem langen, fast impressionistisch wirkenden Charakter des Ausatmens, in dem gefühlt minutenlang kein angestregtes Forte und keine heftigen Klangkaskaden vonnöten sind. Es ist die stille Weisheit von Musikern, die sich ihrer Sache sicher sind.

Das abschließende *Presto* erscheint gleichsam wie das gesellige Beisammensitzen mit den Kollegen beim frischen, kühlen Wein nach einem arbeitsreichen Tag. Nach kurzen zögerlichen *Adagio*-Abschnitten schenkt uns Beethoven gerne den musikalischen Becher nach. Es scheint, als möchten die vielen kleinen Zwischenkadenzen das harmonische Ausschweifeln, die *tour de force* durch die Tonarten der Sätze davor, nun etwas «erden». Damit kommt der Satz und die gesamte Sonate, die nach dem Widmungsträger, dem berühmten französischen Geiger Rodolphe Kreutzer, benannt ist, zum Ende. Im Übrigen hat Kreutzer das Werk selbst wohl nie gespielt.

Im ersten Konzert mit Beethovens Violinsonaten [*der heutige Abend ist der zweite Teil des Zyklus der Interpreten*] erklang mit der «Frühlings»-Sonate *op. 24* eine weitere Titel-Sonate. Hier wie in vielen anderen Werken mit mehr oder weniger glücklicher Titelei stellt sich die Frage nach der Henne und dem Ei: War das Werk anfangs derart auffällig, dass man ihm einen Titel geben musste, um es sozusagen zu veredeln? Oder verhielt es sich umgekehrt, dass erst ein Titel den Fokus auf ein Werk richtete, es erst dadurch einen Sonderstatus erhielt und dadurch – als *self fulfilling prophecy* – bekannter wird als «No Name»-Werke?

Vielleicht sollten wir gerade im Beethoven-Jahr hinterfragen, was seine *Dritte Symphonie* («*Eroica*») hat, was der *Vierten* fehlt.

Der Kopfsatz der «Frühlings»-Sonate löst sofort ein, was Kenner der klassischen Sonate für zwei Instrumente erwarten: Die Themen wandern stetig zwischen den musikalischen Protagonisten hin und her, Gleichberechtigung wird gerade hier und im schlichten, zurückgehaltenen zweiten Satz großgeschrieben.

Gerade die Mitte des Anfangs-*Allegros*, die sogenannte Durchführung demonstriert Beethovens Technik der motivischen Neumodellierung: Partikel der Themen vom Beginn werden neu beleuchtet und zusammengesetzt. Gekrönt wird der Abschnitt durch eine «Scheinreprise», die den Hörenden in die Irre führen soll. Wir glauben den Wiedereintritt des Hauptthemas vom Beginn des Stückes hier zu hören, werden aber dadurch getäuscht, indem Beethoven diesen Wiedereintritt verfremdet, abbricht und erst später vornimmt. Auch der dritte Satz möchte

die Zuhörer täuschen: Spielt hier das Klavier zu früh oder hinkt die Violine nach? Was hier wie ein «*Musikalischer Spaß*» à la Mozart erscheint, ist natürlich genau so von Beethoven gewollt. Die Vielfalt von Beethovens Themen ist ja ein Markenzeichen seines Schaffens und auch der musikalische Hauptgedanke des Schlusssatzes bestätigt dies, da den Hörenden hier nun ein Rokoko-Hauch um die Ohren weht. Erst langsam emanzipiert sich das Thema aus dieser historischen Umklammerung und wird durch seine vielfältige Gestaltung in Beethovens Gegenwart um das Jahr 1800 zurückgeholt.

Was ist nun das Frühlingshafte in dieser «*Frühlings*»-Sonate? Sollte es die Tonart F-Dur sein, in der auch Beethovens berühmte «*Pastorale*» Symphonie steht – sozusagen F-Dur als Tonart des Verklärt-Naturhaften? Demnach müssten viele Kompositionen der Musikgeschichte den Beinamen «Frühling» tragen. Oder liegt es an der Schlichtheit des Hauptthemas im zweiten Satz, der ebenso – immer aus der Sicht des Städters – das vermeintlich Unschuldige der sprießenden Naturkraft suggeriert? Das Flair frühlingshafter Natur könnte auch durch besondere Modulationen der Tonarten hervorgerufen werden – zum Beispiel durch den Wechsel in verwandte Tonarten im Terzabstand: Hier ähnelt die Sonate in der Tat der «*Pastorale*». Solche Modulationen finden sich dann in den bekannten, «naturhaften» bzw. folkloristischen Werken der Spätromantik: in Edvard Griegs *Morgenstimmung* aus der *Ersten Peer-Gynt-Suite*, Smetanas *Moldau* und einigen *Slawischen* bzw. *Ungarischen Tänzen* von Antonín Dvořák und Johannes Brahms.

Angesichts der illustren Rezeption durch die Nachwelt könnte man meinen, dass die «*Kreutzer*»-Sonate diese, in ihrer Anlage kühne Sonate nach der Uraufführung besonders kritisch beäugt wurde. Jedoch kann dieses Prädikat Beethovens erster Violinsonaten-Zyklus op. 12 für sich in Anspruch nehmen, obwohl er im Titel und der Konzeption noch sehr an Mozarts Vorbild anknüpft. In der zweiten Sonate von op. 12 wird am Beginn von allen drei Sätzen deutlich, wer das Zepter in der Hand hält, denn dreimal darf hier das Klavier das jeweilige



Beethoven beim Spaziergang in der Natur. Kunstpostkarte nach einem Gemälde von Julius Schmid

Hauptthema präsentieren, bevor es die Violine unter die Finger bekommt. Gegensätze prallen besonders im ersten Satz aufeinander, da der fast omnipräsente vorwärtstreibende Rhythmus im Dreiertakt, der wie ein musikalisches *perpetuum mobile* anmutet, durch ein zweites Thema unterbrochen wird, das vor allem durch seine kontemplative Zurückhaltung und den feinen Gang durch die Tonarten geprägt ist. Diese arkadische Ruhe wird im zweiten Satz durch ein «naïves», schlicht gewebtes Thema fortgeführt: Alles scheint entrückt, der Lauf der Zeit kurz gestoppt. Der dritte Satz wiederum verströmt viel Galanterie, er ist als eher konventionelles Rondo gestaltet, das die Frage aufwirft, warum gerade dieser Zyklus von der Musikkritik am Ende des 18. Jahrhunderts derart negativ rezipiert wurde. Beethoven wurde hier allzu große Wildheit und «Sträubigkeit» vorgeworfen, aufgrund der scheinbar gewagten Konzeption des Zyklus’.

*

Zwar kann dieses zweite Konzert von Frank Peter Zimmermann und Martin Helmchen nicht mit einem betitelten Werk aufwarten, doch erklingen hier mit Teilen des drei Sonaten umfassenden Zyklus *op. 30* Kompositionen, die ihren Anspruch, ganz unterschiedliche künstlerische Lösungen für eine klassische Sonate anzubieten, vollständig einlösen. Die Diversität dieser Werke ist möglicherweise den ambivalenten Lebensumständen Beethovens

geschuldet, der einerseits im Entstehungsjahr des Zyklus', 1802, ein gefragter und gut bezahlter Künstler war, andererseits zugleich die fortschreitende Ertaubung bei ihm existentielle Ängste schürte und im berühmten «Heiligenstädter Testament» mündete.

Von Muße und Entrückung, wie sie die den Zyklus eröffnende Sonate beschließt, bleibt bei der dritten Sonate, die das Konzert eröffnet, fast nichts übrig, Beethoven entführt uns auf eine Reise, in der kaum zu erahnen ist, was in den nächsten zehn Sekunden passieren wird: Im ersten Satz serviert er pffiffige Wechsel durch die Tonarten, unterschiedliche musikalische Themen, oder auch Steigerungen, die plötzlich in Generalpausen abbrechen – kurz: eine Kaskade kompositorischer Ideen. Die Stärke Beethovens ist es hierbei, trotzdem einen dramaturgischen Bogen durch den ersten Satz zu spannen, um die Aufmerksamkeit der Hörer nicht zu verlieren: also sozusagen, die Einheit in der Mannigfaltigkeit zu wahren. Die Überraschung gelingt auch im zweiten Satz, da dieser eben gerade nicht an den ersten anschließt. Still ruht der musikalische See, in dem sich ein friedlicher Dialog zwischen Violine und Klavier entspinnt. Beethoven verzichtet hier bewusst auf das, was er beherrscht, wie kein Zweiter jener Zeit: das musikalische Pathetisieren. Ein kurzer rustikaler Tanz als dritter Satz bildet den Abschluss und nimmt den heiteren Gestus des ersten Satzes wieder auf. Dieses Rondo hämmert den Zuhörenden die Tonarten der jeweiligen Passagen mit zuweilen derben Akkorden direkt ins Kleinhirn. Gerade die linke Hand des Pianisten muss sich hier in der musikantischen Spiellaune zurückhalten, um nicht allzu forsch zu poltern. Nach einer Fermate, in der wir kurz verschnaufen dürfen, kommt der Satz, und damit auch die Sonate, zu einem furiosen Ende.

Die zweite Sonate des Zyklus' in c-moll ist in ihrer künstlerischen Haltung, ihrem Ernst wohl das Zentralgestirn und der Höhepunkt der drei Kompositionen. Die musikalische Kompromisslosigkeit, der heroische Gestus der Themen, chromatisch absteigende Skalen scheinen direkt Beethovens Lebenskampf jener Zeit um 1802 zu verarbeiten.

Die virtuosen Anforderungen für Klavier und Violine sind nirgends aufgesetzt, sondern immer Mittel zum Zweck seines künstlerischen Ringens mit sich und seinen Lebensverhältnissen. Die Analogien zu den großen Klavierwerken jener Zeit sind offenbar, besonders die «*Pathétique*»-Sonate mit ihrem berühmten *Allegro*, auch in c-moll stehend, schimmert in der Violinsonate fast wortwörtlich durch. Die Coda des Satzes franst quasi aus, der Satz will und will nicht zur Ruhe kommen – ein existentielles Aufbäumen, wohin man hört. Im zweiten Satz ändert sich der Gestus mit einem Schlag. Der Anfang gehört hier dem Klavier, das eine sanfte melodische Linie ausbreitet, die die Energie des vorangegangenen Satzes absorbiert. Der ruhige Satz will auch gar nicht mehr sein, als musikalischer Baldrian. Durch die Dramaturgie dieser Sonate lässt sich bereits erahnen, worin dies alles gipfelt. Ein kurzes, burleskes Scherzo mit den für Beethoven wiederum typischen Akzentverschiebungen, dient als Bindeglied zum Schlusssatz, der das unbedingte Vorwärtstreben des ersten Satzes wiederaufnimmt. Der Sturm wird erneut entfacht, die rasenden Klangkaskaden lodern erneut auf. Hier begegnet uns wieder Beethovens Kompromisslosigkeit aus jener Schaffensphase, die er selbst als «neuen Stil» bezeichnet hat: Alles muss heroisch zu Ende geführt werden, so schmerzlich es auch ist. Der Mörder in Tolstojs Roman hätte fürwahr auch durch diese Sonate zu seiner wahnsinnigen Tat verführt werden können.

Im Übrigen: Endet eigentlich irgendwann das Recht, einem musikalischen Werk der Vergangenheit einen Namen zu verleihen? Falls nicht, könnte man die zweite Sonate aus Beethovens *op. 30* «Der Zyklon» nennen, da die wilde Raserei lediglich durch den zweiten Satz, der dem Auge des Hurrikans bzw. Zyklons gleicht, unterbrochen wird.

Konzessionen an aktuelle Aufführungsbedingungen bzw. an Musiker, die nicht mehr im Zenit ihrer Leistungsfähigkeit stehen, müssen nicht automatisch einen Verlust an künstlerischem Anspruch bedeuten. Wer vermisst in der bekannten *Sonate facile KV 545* von Mozart oder in seinem letzten Hornkonzert von

1791 (KV 412) virtuose Passagen, nur weil die Stücke für noch nicht voll entwickelte (*Sonate facile*) bzw. über der vollen Schaffenskraft stehende Musiker (Hornkonzert) geschrieben wurden? Auch Pierre Rode, seines Zeichens einer der führenden Violinisten seiner Zeit, standen zur Entstehungszeit der Sonate im Jahre 1812 nicht mehr alle künstlerischen Kräfte zur Verfügung, sodass Beethoven für ihn im letzten Satz seiner Violinsonate **op. 96** bewusst technisch allzu virtuose Passagen aussparte.

Op. 96 sollte auch Beethovens letzter Beitrag zur Gattung Violinsonate werden, und – wie bei Beethoven fast zu erwarten war – begnügte sich der Komponist nicht mit dem «Abrunden» des von ihm erreichten künstlerischen Niveaus, sondern suchte und fand auch in diesem Werk neue gestalterische Lösungen. Dem Sturm der im Konzert vorangegangenen Sonate weicht nun poetische Kontemplation: Aufruhr oder Aufbegehren treten in allen vier Sätzen hinter eine schlichte Heiterkeit eines Musikers zurück, der mit sich und der Welt im Reinen zu sein scheint. Diese Schlichtheit ist natürlich fein gearbeitet und das Werk wird, wie vielleicht jedes große Kunstwerk, eine Freude für Kenner *und* Liebhaber zugleich – sowohl im Mittelabschnitt und ganz am Ende in der Coda des ersten Satzes, oder auch durch den entrückten, schon ganz der musikalischen Romantik verpflichteten Charakter des Hauptthemas im zweiten Satz. Es folgt der Variationsatz, den wir Rode zu verdanken haben. Auch hier liegt ein «typischer» Beethoven vor. Seine Variationskunst ist ja legendär, und auch im Abschlussatz vermag er die verschiedenen Parameter zu verändern, aber immer so, dass das Ausgangsthema durchschimmert und dadurch die Hörenden bei Laune gehalten werden – von Konzessionen an Pierre Rode ist nichts zu bemerken. Als Kehraus für das Werk und somit auch den Konzertabend dient ein packendes *Allegro* mit einer breiten Palette neuer, überraschender musikalischer Ideen.

Beethovens tiefgründiges künstlerisches Ausloten musikalischer Gattungen, das auch die beiden Violinsonaten-Konzerte verdeutlichen, beschäftigte so manchen Komponisten der nachfolgenden Generation: Was gab es denn noch zu komponieren? Hatte



Max Klinger: Beethoven

Beethoven nicht zu jedem musikalischen Thema bereits alles Wesentliche gesagt? Posdnyschow, der Mörder in Tolstoj's Roman, bringt hierzu mit einem Seitenhieb auf die *«Ode an die Freude»*, eine Analogie: *«Wenn das Ziel der Menschheit das ist, was die Propheten seit eh und je verheißen haben, nämlich, daß alle Menschen sich vereinigen in Liebe und Eintracht, daß sie die Schwerter in Pflugscharen umschmieden, [...] so steht der Erreichung dieses Zieles was im Wege? Die menschlichen Leidenschaften, und unter den Leidenschaften ist die stärkste, [...] die sinnliche Liebe. Wenn also die Leidenschaften [...] aus der Welt geschafft werden, so wird die Prophezeiung erfüllt sein, die Menschen werden sich brüderlich vereinigen, das Ziel der Menschheit wird erreicht sein, und sie wird keinen Grund mehr haben, weiter zu bestehen.»* Diese philosophische Unbedingtheit trieb, auf die Musik bezogen, gerade der Komponistengeneration nach Beethoven den Angstschweiß auf die Stirn: die Angst, dass das Prinzip Beethoven, sein monumentaler Schatten, den sein Œuvre warf, das Ende der Musikgeschichte bedeutete. Eine Angst, die sich glücklicherweise als unbegründet erwies.

Geboren 1969 in Graz studierte Gilbert Stöck Musikwissenschaft in Graz und promovierte in Halle (Saale) über ein Thema zur Musikgeschichte der DDR. Er ist seit 2005 Dozent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig und forschte 2013–2015 in Lissabon zu Aspekten der portugiesischen Musikgeschichte.

Das *Neue Testament* für Geiger

Gespräch mit Frank Peter Zimmermann über die Sonaten für Klavier und Violine von Ludwig van Beethoven

Tatjana Mehner (2020)

Der 250. Geburtstag Ludwig van Beethovens wird weltweit mit den unterschiedlichsten Projekten gefeiert. Sie widmen sich den Sonaten für Ihr Instrument. Wie entstand dieses Projekt?

Eigentlich war das eine Idee, die mich schon seit vielen Jahren begleitet. Dass das jetzt tatsächlich im Beethoven-Jahr passiert, hat sich eher zufällig ergeben, weil Martin Helmchen und ich vorher terminlich nie wirklich zusammenkamen. Ich habe Martin Helmchen vor gut zehn Jahren über Heinrich Schiff kennengelernt. Wir haben damals gemeinsam ein oder zwei Trio-abende gegeben. Martin Helmchen war für Christian Zacharias, den Pianisten unseres Trios, eingesprungen. Das waren zwei wunderbare Konzerte, mit dem Es-Dur-Trio von Schubert und jeweils einer Sonate mit Cello und Geige. Von da an hatte ich immer den Wunsch, die Zusammenarbeit mit diesem Pianisten zu intensivieren. Zwischendurch haben wir zwar einige Anläufe genommen, aber die scheiterten immer an anderen Projekten. Aber nun haben wir über einen Zeitraum von etwa zwei Jahren allmählich die zehn Sonaten vorbereitet, zunächst die einzelnen Programme und dann, nach einem gewissen Abstand – circa ein-einhalb Jahre des Sich-Setzens, die Werke auch auf CD aufgenommen. Und dann hatten wir ja für diesen Herbst vor, den Zyklus tatsächlich in den europäischen Hauptstädten und Musikmetropolen komplett aufzuführen. Dass das durch Corona leider nur in recht eingeschränkter Form passieren wird, ist wirklich sehr schade. Obendrein wird die Koordination angesichts der von Land zu Land unterschiedlichen Hygienebeschränkungen zu einer Herausforderung, die manchmal an ein Lotteriespiel grenzt.

Beethoven ist keine Neuentdeckung für Sie – sammelt man bei der Vorbereitung eines solchen Zyklus’ dennoch neue Erkenntnisse?

Ich hatte die Sonaten schon einmal mit Christian Zacharias vor über 20 Jahren im Zyklus gespielt. Leider hat sich daraus keine Aufnahme ergeben. Zwischen diesen beiden Beschäftigungen liegen die vielen Jahre, in denen ich sehr intensiv mit meinem Streichtrio gearbeitet habe. Die Kombination Klavier-Geige war währenddessen ein wenig in den Hintergrund getreten. Zeitweise hatte ich mir auch eingeredet, dass die beiden Instrumente recht wenig miteinander zu tun haben. Aber mittlerweile muss ich sagen, auch weil ich so glücklich bin über die Arbeit mit Martin Helmchen, der auch viel jünger ist als ich – so wie ich früher immer viel jünger war als Christian Zacharias, dass es auch weitere Projekte geben wird: mit Brahms, mit Bartók, mit Schumann.

In diesem Abstand von 20 Jahren und mit dem Wechsel des Klavierpartners – hat sich Ihre Sicht auf die Sonaten geändert?

Ich muss sagen, Helmchen und Zacharias kommen aus der absolut gleichen Richtung, Beethoven zu spielen – ziemlich klassisch, schnörkellos, vor allen Dingen auch mit Blick auf diesen speziellen Humor, auf dynamische Kontraste und all das. Andererseits ist es aber so, dass ich selbst mich vielleicht lockerer fühle und natürlich mit den Sonaten gewachsen bin. Ich habe Beethoven-Klaviertrios gespielt und -Streichtrios und natürlich pausenlos das *Violinkonzert*, das sich in den 20 bis 25 Jahren mehr und mehr vom romantischen zu einem klassischen Konzert entwickelt hat. Und das eröffnet automatisch einen ganz anderen Zugang zu den Sonaten. Als Geiger lernt man die *«Frühlings»-Sonate* zwangsläufig mit zehn Jahren – ich kann mich erinnern, dass ich sie 1975 zum ersten Mal gespielt habe; und die anderen – von den ganz späten einmal abgesehen – doch wenigstens als Teenager. Da hat man logischerweise eine völlig andere Richtung, einen anderen Zugang. Und wenn dann der Lehrer auch noch aus dieser 1950er-1960er-Jahre-Tradition kam und man die alten Oistrach-Aufnahmen, die Grumiaux-Aufnahme im Kopf hatte, dann ist das heute natürlich ganz anders – die Begegnungen mit vielen großartigen Interpreten schlagen sich nieder, die

Erfahrung, mit jemandem wie Andrew Manze zu arbeiten oder mit jemandem wie Harnoncourt... , das eröffnet einen ganz anderen Zugang zu Beethoven. Und ganz besonders durch die Streichtrio-Erfahrung habe ich gelernt, dass man sich besonders als Geiger viel mehr dem Klavier anpassen muss. Denn beim Klavier ist es einfach so, dass der Ton angeschlagen ist und weggeht; umgekehrt kann der Pianist nicht nachmachen, was die Geige macht, und deshalb ist es bei Beethoven oft der Fall, dass das Klavier die Oberstimme und die Geige vielleicht die Melodie eine Oktave tiefer spielt. Ich finde es unpassend, wenn man dann als Geiger – wie man das viele Jahre gemacht hat – jeden Ton «ausknödelt», weil sich der Klang dann keinesfalls mischen kann. Diese Form des Miteinanders ist bei diesen Sonaten eine ganz besondere Herausforderung.

Was zeichnet die Beethoven'schen Sonaten gegenüber jenen anderer Komponisten aus?

Diese Werke sind für einen Geiger schon so eine Art *Neues Testament*, wenn wir sagen, die *Sonaten und Partiten* von Bach sind das *Alte Testament*. Leider haben wir keine späteren Solo-Werke dieser Klasse, so dass man sagen muss, dass diese zehn Sonaten eindeutig diesen Rang einnehmen, obwohl natürlich der Klavierpart der absolut wichtigere ist. Je später die Sonaten entstanden sind, desto mehr emanzipiert sich die Geige und ist dann vielleicht in der «Kreutzer»-, der c-moll- oder in der letzten Sonate gleichwertig oder halbgleichwertig. Aber anfangs hat Beethoven, der die Sonaten ja auch selbst gespielt hat, sich eindeutig als Pianist in Wien profilieren wollen, als Deutscher und als Nichtadliger. Und da hat er eben einen wahnsinnig virtuosen Klavierpart geschrieben; und die Geige – ähnlich wie bei Mozart – ist manchmal ein bisschen wie die Petersilie darüber.

Tatsächlich schreibt Beethoven seine Sonaten für Pianoforte und Violine. Was bedeutet das für das gemeinsame Musizieren?

Es bedeutet auf jeden Fall für den Geiger, dass es viel schwieriger ist, eine Art von Balance und gleichem Klangempfinden zu entwickeln als beispielsweise im Streichtrio oder im Streichquartett.

Hier muss man erst einmal einen Partner finden, der das Empfinden für ein Streichinstrument hat. Es gibt große, wirklich berühmte Pianisten, die haben nicht mit einem Streicher zusammenspielen können, eben weil sie so einen riesigen bombastischen Ton haben und ihn dann auch nicht ändern wollen. Martin Helmchen ist für dieses Miteinander hingegen prädestiniert. Er ist sehr einfühlsam und hat schon als Teenager sehr viel Kammermusik gemacht. Er stellt sich einfach in den Dienst der Kammermusik. Gerade die frühen Beethoven-Sonaten sind sehr leicht vom Klavier zu dominieren: wenn man zu wolkig spielt, mit zu viel Druck, ist die Geige eigentlich bei jedem forte-Akkord schon weg vom Fenster. Das war natürlich in Relation ganz anders gedacht zur damaligen Zeit. Beethoven hatte ganz andere Klaviere. Wir haben insofern gerade für die Aufnahme keinen Steinway genommen sondern einen Maene-Flügel, der gerade in der Mittellage viel transparenter klingt.

Aber im Grunde ist es wie bei Beethoven eigentlich immer: Es braucht eine gewisse Zeit, um sich gemeinsam in die Materie zu wühlen. Das ist mit sehr viel Diskussion verbunden, auch Verbalattacken, Wutanfällen.... Sonst geht es nicht. Das ist ein Riesenschied zum Beispiel zu Mozart, bei dem ich immer die Erfahrung gemacht habe: Man setzt sich zusammen und es klickt, man liegt auf der gleichen Wellenlänge und dann läuft es quasi vom Blatt. Das bestätigen viele Musiker. Und das ist bei Beethoven unmöglich und steht sicher in beiden Fällen in Zusammenhang mit der Art und Weise, wie die Musiker komponiert haben. Beethovens Ringen zum Teil über Jahre ist ja dokumentiert. Und das ist beim Erarbeiten der Stücke genauso.

Sie spannen an zwei Abenden den Bogen über knapp zwei Jahrzehnte Musikgeschichte. Eigentlich eine vergleichsweise kurze Zeit. Können Sie dennoch eine Entwicklung sehen und beschreiben?

Die ersten drei Sonaten *op. 12* sind ja streckenweise fast Klavierkonzerte. Die Geige hat manchmal nur eine Melodie zu spielen. Ich finde am eigenständigsten als Instrument ist sie in der ersten, in D-Dur, was natürlich auch als Tonart für die Geige optimal ist. Die zweite Sonate ist sehr diffizil, hat sehr viele Läufe und

ähnliche technisch unangenehme Dinge und die dritte ist fast schon ein reines Klavierkonzert. Ich glaube, da wollte sich Beethoven so richtig als Pianist präsentieren. Der langsame Satz allerdings ist dann wieder besonders homogen: Geige und Klavier wechseln sich ab mit der Melodie.

Schon ab *Opus 23* und *24* ist die Geigenstimme viel emanzipierter, viel weiter entwickelt. Die Sonaten *op. 30* sind dann ein wirklich fantastischer kleiner Zyklus von drei Sonaten. Die *c-moll-Sonate* sticht da heraus, vielleicht eine der besten Sonaten überhaupt – also unabhängig vom Instrument. Klar die «*Kreutzer*» ist ganz besonders berühmt, sowohl der Geschichte um den Geiger Rodolphe Kreutzer als auch der Tolstoj-Novelle wegen. Und die zehnte Sonate ist für mich eigentlich die absolute Krönung, aber eben auf eine sehr zurückgenommene, introvertierte Art und Weise. Komischerweise, noch geschrieben in Beethovens «heroischer» Zeit, 1812, also in unmittelbarer Nähe der *Siebten Symphonie* und des *Fünften Klavierkonzerts*. Aber eigenartigerweise hat er hier schon begonnen, sich den philosophischen Ideen, die eigentlich das Spätwerk prägen, zuzuwenden. Der langsame Satz dieser letzten Sonate wie auch der abschließende Variationssatz stehen ästhetisch schon sehr weit im Spätwerk.

Das Einzige, was ich wirklich als Geiger zu bemängeln hätte, ist, dass Beethoven keine wirkliche späte Violinsonate komponiert hat. Dadurch ist der Zyklus nicht so ausgewogen wie bei den Cellosonaten.

Der Koloss Beethoven, der die Musikgeschichte in zwei Teile teilt, wird für viele Gattungen beschworen – ganz offenkundig für die Symphonie, auch für das Streichquartett. Wie würden Sie seine Rolle für die Violinsonate sehen?

Ohne Frage ist das der bedeutendste Zyklus für Klavier und Geige. Mozart hat natürlich auch ein paar unglaubliche Sonaten hinterlassen – man spricht von fünfzehn großen, und insgesamt sind es, glaube ich, 41. Aber bei den Beethoven-Sonaten ist es so, wie eben auch bei den anderen Gattungen, die Sie erwähnten,

dass der Komponist immer um das Neue gerungen hat. Beethoven hätte wahrscheinlich auf keiner kompositorischen Ebene zweimal das Gleiche geschrieben. Und diese Entwicklung innerhalb des Zyklus' ist schlicht unglaublich. Sicherlich ist das dem Streichquartett-Zyklus nicht vergleichbar, aber wenn man es ins Verhältnis setzt zu den Sonaten, die nach Beethoven entstanden sind, sagen wir bei Schumann, Brahms oder Bartók, dann ist es gigantisch. Diese Komponisten haben ja jeweils nur noch zwei oder drei Werke für die Gattung geschrieben. Und ähnlich wie das *Violinkonzert* sind diese zehn Sonaten doch so eine Art Blaupause für die darauffolgenden Generationen gewesen.

Das Interview wurde am 25.09.2020 per Telefon geführt.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Interprètes

Biographies

Frank Peter Zimmermann violon

Né en 1965 à Duisbourg, Frank Peter Zimmermann a commencé le violon à l'âge de cinq ans et donné son premier concert avec orchestre à dix ans. Après des études auprès de Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers, il entame son ascension vers l'élite musicale en 1983. Invité dans les plus grands festivals, il joue aux côtés des plus célèbres orchestres et chefs en Europe, Amérique du Nord et Amérique du Sud, en Asie et en Australie. Parmi les temps forts de sa saison 2020/21, citons des concerts avec les Berliner Philharmoniker dirigés par Kirill Petrenko, le Bayerisches Staatsorchester et Vladimir Jurowski, la Staatskapelle Dresden et Daniele Gatti, le Tonhalle-Orchester Zürich et Paavo Järvi, le London Philharmonic Orchestra et Karina Canellakis et les Münchner Philharmoniker sous la baguette de Pablo Heras-Casado. En raison de la crise liée à la Covid-19, les concerts avec le Boston Symphony Orchestra et le Cleveland Orchestra auront lieu ultérieurement. Frank Peter Zimmermann poursuit intégralement ou partiellement son cycle des *Sonates pour violon et piano* de Beethoven avec Martin Helmchen au Concertgebouw à Amsterdam, à la Philharmonie de Berlin, au Prinzregententheater de Munich et au Konserthus à Stockholm. Il a fondé le Trio Zimmermann avec l'altiste Antoine Tamestit et le violoncelliste Christian Poltéra. L'ensemble se produit régulièrement en tournée sur les principales scènes d'Europe et a publié sous le label BIS des enregistrements consacrés à Beethoven (*Trios à cordes op. 3, 8 et 9*), Mozart (*Divertimento KV 563*), Schubert (*Trio à cordes D 471*), Schönberg (*Trio op. 45*), Hindemith (*Trios 1 et 2*) et leur propre

version pour trio à cordes des *Variations Goldberg* de Bach. En 2015, Frank Peter Zimmermann a créé le *Concerto pour violon N° 2* de Magnus Lindberg, aux côtés du London Philharmonic Orchestra dirigé par Jaap van Zweden. Il a repris l'œuvre avec les Berliner Philharmoniker et le Swedish Radio Symphony Orchestra, tous les deux sous la direction de Daniel Harding, ainsi qu'avec le New York Philharmonic et l'Orchestre Philharmonique de Radio France, tous deux dirigés par Alan Gilbert. Il a également créé trois autres concertos pour violon: «*en sourdine*» de Matthias Pintscher avec les Berliner Philharmoniker et Peter Eötvös (2003), «*The Lost Art of Letter Writing*» (2007) avec le Concertgebouworkest sous la direction du compositeur Brett Dean, qui a reçu en 2009 le Grawemeyer Award pour cette composition, et le *Concerto pour violon N° 3 «Juggler in Paradise»* d'Augusta Read Thomas avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France dirigé par Andrey Boreyko (2009). Frank Peter Zimmermann a reçu de nombreux prix et distinctions, dont le Premio del Accademia Musicale Chigiana à Sienne, le Rheinische Kulturpreis, le Musikpreis der Stadt Duisburg, le Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau et l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne. Il s'est également constitué une impressionnante discographie au fil des ans, sous les labels EMI Classics, Sony Classical, BIS, Ondine, Hänssler CLASSIC, Decca, Teldec Classics et ECM Records. Il a enregistré tous les grands concertos pour violon de Bach à Ligeti ainsi que de nombreuses pièces de musique de chambre. Ses enregistrements ont été couronnés de nombreux prix à travers le monde. Parmi les dernières parutions figurent les quatre premières *Sonates pour violon et piano* de Beethoven avec Martin Helmchen (BIS), les deux *Concertos pour violon* de Chostakovitch avec le NDR Elbphilharmonie Orchester et Alan Gilbert (un enregistrement BIS nommé aux Grammy Awards), des concertos pour violon de Bach avec les Berliner Barock Solisten (Hänssler CLASSIC), le *Concerto pour violon N° 2* de Lindberg avec le Finnish Radio Symphony Orchestra et Hannu Lintu (Ondine) et les cinq *Concertos pour violon* ainsi que la *Sinfonia Concertante* de Mozart avec le Kammerorchester des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks et Antoine Tamestit (Hänssler CLASSIC). Frank Peter Zimmermann

joue le violon «Lady Inchiquin» fait par Antonio Stradivari en 1711, qui lui est généreusement prêté par le Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Il s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en octobre dernier à l'occasion de la première partie du cycle consacré aux *Sonates pour violon et piano* de Beethoven.

Frank Peter Zimmermann Violine

Geboren 1965 in Duisburg, begann Frank Peter Zimmermann als Fünfjähriger mit dem Geigenspiel und gab bereits im Alter von zehn Jahren sein erstes Konzert mit Orchester. Nach Studien bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers begann 1983 sein kontinuierlicher Aufstieg zur Weltelite. Frank Peter Zimmermann gastiert bei allen wichtigen Festivals und musiziert mit allen berühmten Orchestern und Dirigenten in Europa, Nord- und Südamerika, Asien und Australien. Zu den Höhepunkten der Saison 2020/21 zählen Konzerte mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Kirill Petrenko, mit dem Bayerisches Staatsorchester und Vladimir Jurowski, der Staatskapelle Dresden und Daniele Gatti, dem Tonhalle-Orchester Zürich und Paavo Järvi, dem London Philharmonic Orchestra und Karina Canellakis, sowie mit den Münchner Philharmonikern und Pablo Heras-Casado. Geplante Konzerte mit dem Boston Symphony Orchestra und dem Cleveland Orchestra wurden wegen Covid-19 auf eine spätere Saison verschoben. Frank Peter Zimmermann setzt seinen Zyklus der Beethoven-Sonaten mit Martin Helmchen komplett oder teilweise fort, auch im Concertgebouw in Amsterdam, in der Philharmonie in Berlin, im Prinzregententheater in München und im Konserthus in Stockholm. Gemeinsam mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra gründete er das Trio Zimmermann; regelmäßige Tourneen führen das Ensemble zu allen wichtigen Musikzentren Europas. Bisher veröffentlichte das Trio beim Label BIS Records Aufnahmen mit Werken von Beethoven (*Streichtrios op. 3, 8 und 9*), Mozart (*Divertimento KV 563*), Schubert (*Streichtrio D 471*), Schönberg (*Trio op. 45*), Hindemith (*Trios 1 und 2*) und

eine eigene Fassung von Bachs *Goldberg-Variationen* für Streichtrio. 2015 spielte Frank Peter Zimmermann die Welturaufführung von Magnus Lindbergs *Violinkonzert N° 2* mit dem London Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Jaap van Zweden. Weitere Aufführungen dieses neuen Werks führten ihn zu den Berliner Philharmonikern und dem Swedish Radio Symphony Orchestra, jeweils mit Daniel Harding, sowie zu New York Philharmonic und dem Orchestre Philharmonique de Radio France, jeweils mit Alan Gilbert. Er brachte drei weitere Violinkonzerte zur Uraufführung: «*en sourdine*» von Matthias Pintscher mit den Berliner Philharmonikern und Peter Eötvös (2003), «*The Lost Art of Letter Writing*» (2007) mit dem Concertgebouw-Orkester unter der Leitung des Komponisten Brett Dean, der für diese Komposition 2009 den Grawemeyer Award erhielt, sowie das *Violinkonzert N° 3 «Juggler in Paradise»* von Augusta Read Thomas mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dirigiert von Andrey Boreyko (2009). Zimmermann erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen, darunter der Premio dell'Accademia Musicale Chigiana in Siena, der Rheinische Kulturpreis, der Musikpreis der Stadt Duisburg, der Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau und das Bundesverdienstkreuz Erster Klasse der Bundesrepublik Deutschland. Über die Jahre hat er eine eindrucksvolle Diskographie eingespielt; seine Aufnahmen erschienen bei EMI Classics, Sony Classical, BIS, Ondine, hänssler CLASSIC, Decca, Teldec Classics und ECM Records. Er nahm nahezu alle großen Violinkonzerte von Bach bis Ligeti sowie zahlreiche Kammermusikwerke auf. Seine Aufnahmen wurden weltweit mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet. Zu den letzten Aufnahmen gehören die ersten vier Sonaten für Klavier und Violine von Beethoven mit Martin Helmchen (BIS), die beiden Violinkonzerte von Dmitri Schostakowitsch gemeinsam mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester und Alan Gilbert (die BIS Aufnahme wurde für den Grammy Award nominiert); Violinkonzerte von Bach mit den Berliner Barock Solisten (hänssler CLASSIC); das *Violinkonzert N° 2* von Lindberg mit dem Finnish Radio Symphony Orchestra und Hannu Lintu (Ondine), und die fünf *Violinkonzerte* sowie die *Sinfonia Concertante* von Mozart mit dem Kammerorchester des Symphonieorchesters



Frank Peter Zimmermann
photo: Irène Zandel

des Bayerischen Rundfunks und Antoine Tamestit (hänssler Classic). Frank Peter Zimmermann spielt auf der «Lady Inchiquin» von Antonio Stradivari aus dem Jahre 1711, die ihm freundlicherweise von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen überlassen wird. In der Philharmonie Luxembourg war er zuletzt im Oktober letzten Jahres mit dem ersten Teil des Beethoven-Sonaten-Zyklus zu erleben.

Martin Helmchen piano

Né à Berlin en 1982, Martin Helmchen a tout d'abord étudié avec Galina Iwanzowa à la Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin, avant de devenir l'élève d'Arie Vardi à la Hochschule für Musik und Theater de Hanovre; William Grant Naboré et Alfred Brendel ont également été ses mentors. Sa carrière a pris un tournant décisif lorsqu'il a remporté le Concours Clara Haskil en 2001. Il s'est produit en tant que soliste aux côtés d'orchestres réputés, dont les Wiener et les Berliner Philharmoniker, le Concertgebouw-orkest, le Gewandhausorchester Leipzig, la Staatskapelle Dresden, le Tonhalle-Orchester Zürich, le NDR Elbphilharmonie Orchester, l'Orchestre de Paris, les Wiener Symphoniker, le Philharmonia Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, le Chicago Symphony, le New York Philharmonic et le Cleveland Orchestra. Il travaille régulièrement aux côtés de chefs tels Herbert Blomstedt, Manfred Honeck, Lionel Bringuier, Jakub Hrůša, Valery Gergiev, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Andrew Manze, Christoph von Dohnányi, Edward Gardner, Bernhard Haitink, Andrés Orozco-Estrada, Michael Sanderling et David Zinman. La musique de chambre, dont la passion lui a été transmise par Boris Pergamenschikow, tient pour Martin Helmchen une place importante. Parmi ses partenaires réguliers figurent son épouse Marie-Elisabeth Hecker, Julian Prégardien, Christian Tetzlaff, Antje Weithaas, Carolin Widmann et Frank Peter Zimmermann. Sa saison 2020/21 s'ouvre avec son retour aux côtés de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen; suivront des concerts avec le Konzerthausorchester Berlin, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, le WDR Sinfonieorchester, la Deutsche Staatsphilharmonie

Rheinland-Pfalz, le Chicago Symphony Orchestra, le Danish National Symphony Orchestra, le Stockholm Philharmonic et l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Martin Helmchen est artiste exclusif Alpha Classics. À l'occasion de l'année Beethoven 2020 paraît l'intégrale des *Concertos pour piano* du compositeur avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et Andrew Manze. Ses enregistrements précédents comprennent les *Variations Diabelli* de Beethoven, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen, de la musique de chambre de Schubert avec Marie-Elisabeth Hecker et Antje Weithaas, ainsi qu'un disque en duo avec Marie-Elisabeth Hecker dans des œuvres de Brahms. Il a également enregistré de nombreux disques pour Pentatone Classics, dont des concertos pour piano de Mozart, Schumann et Mendelssohn ainsi que des pièces de musique de chambre de Schubert, Schumann et Brahms. Martin Helmchen est depuis 2010 Associate Professor de musique de chambre à la Kronberg Academy. Il s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en octobre dernier à l'occasion de la première partie du cycle consacré aux *Sonates pour violon et piano* de Beethoven.

Martin Helmchen Klavier

1982 in Berlin geboren, studierte Martin Helmchen zunächst bei Galina Iwanzowa an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin, wechselte später zu Arie Vardi an die Hochschule für Musik und Theater Hannover; weitere Mentoren sind William Grant Naboré sowie Alfred Brendel. Einen ersten entscheidenden Impuls bekam seine Karriere, als er 2001 den Concours Clara Haskil gewann. Als Solist hat Martin Helmchen mit zahlreichen renommierten Orchestern konzertiert, darunter finden sich unter anderem die Wiener und Berliner Philharmoniker, Concertgebouworkest, Gewandhausorchester Leipzig, Staatskapelle Dresden, das Tonhalle-Orchester Zürich, das NDR Elbphilharmonie Orchester, das Orchestre de Paris, die Wiener Symphoniker, das Philharmonia Orchestra London, das Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony, New York Philharmonic sowie das Cleveland Orchestra. Er arbeitet regelmäßig mit



Martin Helmchen
photo: Giorgia Bertazzi

Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Manfred Honeck, Lionel Bringuier, Jakub Hrůša, Valery Gergiev, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Andrew Manze, Christoph von Dohnányi, Edward Gardner, Bernhard Haitink, Andrés Orozco-Estrada, Michael Sanderling und David Zinman. Einen besonderen Stellenwert hat für ihn die Kammermusik – eine Leidenschaft, für die Boris Pergamenschikow die wesentlichen Impulse gab. Zu seinen engen Kammermusikpartnern gehören seine Ehefrau Marie-Elisabeth Hecker, Julian Prégardien, Christian Tetzlaff, Antje Weithaas, Carolin Widmann und Frank Peter Zimmermann. Im Orchesterbereich eröffnet Helmchen die Saison mit seiner Rückkehr zur Deutschen Kammerphilharmonie Bremen; es folgen Konzerte mit dem Konzerthausorchester Berlin sowie dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin sowie beim WDR Sinfonieorchester, der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, beim Chicago Symphony Orchestra, beim Danish National Symphony Orchestra, dem Stockholm Philharmonic sowie beim Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Martin Helmchen ist Exklusivkünstler von Alpha Classics. Im Beethovenjahr 2020 erscheinen alle Klavierkonzerte, eingespielt mit dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin unter Andrew Manze. Frühere Veröffentlichungen enthielten Beethovens *Diabelli-Variationen*, Messiaens *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, Kammermusik von Schubert mit Marie-Elisabeth Hecker und Antje Weithaas, sowie eine Duo-CD mit Marie-Elisabeth Hecker mit Werken von Brahms. Des Weiteren hat er für Pentatone Classics zahlreiche CDs aufgenommen, u. a. Klavierkonzerte von Mozart, Schumann, Mendelssohn sowie Kammermusik von Schubert, Schumann und Brahms. Seit 2010 ist Martin Helmchen Associate Professor für Kammermusik an der Kronberg Academy. In der Philharmonie Luxembourg war er zuletzt im Oktober letzten Jahres mit dem ersten Teil des Beethoven-Sonaten-Zyklus zu erleben.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

03.06. 2021 20:00
Grand Auditorium
Jeudi / Donnerstag / Thursday

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Richard Egarr direction

Beethoven: *Coriolan-Ouverture*

Bach: *Die Kunst der Fuge BWV 1080 N° 19:*

Fuga a tre soggetti (arr. Hermann Diener)

Schumann: *Symphonie N° 2*

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2021
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture