

**Yuuko Shiokawa      András Schiff**

Bach   Busoni   Beethoven

ECM NEW SERIES



---

Bach Busoni Beethoven

Yuuko Shiokawa violin András Schiff piano

---

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

**Sonata No.3 in E major** BWV 1016

for violin and keyboard

1	Adagio	4:03
2	Allegro	3:09
3	Adagio, ma non tanto	4:46
4	Allegro	4:04

**Ferruccio Busoni** (1866–1924)

**Sonata No.2 in e minor** op.36a

for violin and piano

5	Langsam	8:30
6	Presto	3:18
7	Andante, piuttosto grave	2:59
8	Andante con moto (Thema*) Poco più andante (Var. I) Alla marcia, vivace (Var. II) Lo stesso movimento (Var. XIII) Andante (Var. IV) Tranquillo assai (Var. V) Allegro deciso, un poco maestoso (Var. VI) Più tranquillo, apoteotico (Coda)	17:13

\*Chorale "Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,  
wenn ich in deiner Liebe ruh", from  
Anna Magdalena Bach's *Clavier-Büchlein* (1725)

**Ludwig van Beethoven** (1770–1827)

**Sonata No.10 in G major** op.96

for violin and piano

- |    |                   |         |
|----|-------------------|---------|
| 9  | Allegro moderato  | 11 : 14 |
| 10 | Adagio espressivo | 5 : 54  |
| 11 | Scherzo. Allegro  | 2 : 02  |
| 12 | Poco Allegretto   | 8 : 56  |



---

**Bach Busoni Beethoven**    Sonatas for Violin and Piano

Most of Bach's chamber music was composed during the time when he was employed as Kapellmeister to Prince Leopold of Anhalt-Cöthen, from 1717–1723. The most prevalent form of chamber music during the baroque period was the trio sonata, which had two melody instruments – often, though by no means always, a pair of violins – weaving a contrapuntal dialogue with the support of a continuo part assigned to a harpsichord, with its bass line usually reinforced by a viola da gamba or cello. Curiously enough, Bach showed little interest in the traditional manner of writing trio sonatas. Only right at the end of his life did he write a great work that was laid out in the customary manner: the trio sonata for flute, violin and keyboard which forms part of the *Musical offering* which he presented to King Frederick the Great. By that time, in the late 1740s, the age of the trio sonata was to all intents and purposes over, and Bach was composing for a new type of keyboard instrument: the sonata from the *Musical offering*, like the two keyboard 'ricercars' in the same work, may well have been written with the sound of the King's fortepiano in mind. For the rest, Bach's chamber sonatas, while retaining the texture of a trio, are generally scored for fewer players. Rather than employ two melody instruments Bach preferred to assign one of the melodic strands to the keyboard player's right hand, while the left fulfilled the function of the continuo. His six sonatas for violin and keyboard, and the three with viola da gamba, are essentially trio sonatas written in such a way that they can be performed by only two players. (The six trio sonatas for organ BWV 525–530 carry the process of compression still further, and

contain all the elements of the genre in a form that calls for a single performer.) Nor was Bach content to write the left-hand part of the keyboard player's contribution in the shorthand notation known as figured bass: he almost invariably wrote out the part in full, from time to time assigning it a thematic role. In the E major sonata included on the present recording only the opening few bars of the finale, and one later passage in the same piece, retain remnants of figured-bass notation, leaving its 'realisation' to the player.

As a multi-movement work incorporating pieces for the keyboard alone, the last of Bach's six violin sonatas stands apart from its companions. It survives in various forms, and two of the movements it originally contained were later pressed into service to form the Courante and Gavotte from the last of Bach's Partitas for solo keyboard. The preceding works in the series are cast in the typical baroque church-sonata form, whose four movements are alternately slow and quick. Of the two Adagios in the E-major Sonata No. 3, the first, with its elaborate violin cantilena, is like the slow movement of a concerto, and it would not be hard to imagine its melody played by an oboe while the strings accompany in hypnotically smooth phrases. In the hauntingly beautiful c-sharp minor second slow movement, the melody is shared equally between the two players, at first alternating, and then proceeding together in contrapuntal dialogue. The piece is freely written against the background of a passacaglia with a recurring four-bar bass line. Of the pair of quick movements, the jaunty



---

first Allegro is predominantly contrapuntal, while the second is a dazzling display piece unfolding for the most part in a vertiginous stream of semiquavers. As such, it forms a brilliant conclusion to the sonata as a whole.

No 20th-century composer was so deeply seeped in the music of Bach as Ferruccio Busoni. His piano transcriptions of pieces by Bach, his free compositions inspired by the great composer's example, his pedagogical editions of such works as the *Goldberg Variations* and the *Well-Tempered Clavier* were so numerous that they gave rise to a quip to the effect that the composer's wife, Gerda, was once introduced to the hostess of a New York soirée as "Mrs. Bach-Busoni".

As both pianist and composer, Busoni was a child prodigy, and from the age of seven onwards he produced a large body of juvenilia. It was not, however, until comparatively late in his career that he found his own individual voice as a composer; and for all the success of his Violin Concerto, completed when he was already in his early thirties, it was his Second Violin Sonata, composed in the following year, that marked his true breakthrough. The concerto had been written for Henri Petri, the leader of the Leipzig Gewandhaus Orchestra and of a successful string quartet which bore his name. (He was also the father of one of Busoni's foremost piano pupils, Egon Petri.) It was a member of the Petri Quartet who suggested to Busoni that he should compose a follow-up to his first violin sonata, which had been awarded the Rubinstein Prize in 1890. The new sonata –

which, like its predecessor, is in the key of e minor – was composed in May 1898, and was first performed in Helsinki in September of that year by Busoni and Victor Nováček – the violinist who was to give the unsuccessful premiere of Sibelius's concerto some six years later. When Busoni's sonata appeared in print, in 1901 (the composer almost certainly took the opportunity to revise it prior to its publication), it bore a dedication to Nováček's brother Ottokar, a violinist and composer who had died in the previous year. Busoni's sonata became, then, a memorial to one of his closest friends. For Busoni, the work's success marked a defining moment. "These repeated performances of my violin sonata in so short a time have greatly encouraged me", he told his wife in May 1902. "From next autumn I seriously intend to work just as hard as a composer as I have up to now as a pianist."

Busoni's autograph score of the Second Violin Sonata, though not the published edition, bore the subtitle of 'Quasi una fantasia' – a clear reference to Beethoven's two piano sonatas op. 27. It's true that like the first in Beethoven's pair, Busoni's sonata is designed to be played without a break from beginning to end; but as a work whose middle movement is a fleeting piece in E minor, and which has a finale in the form of variations on a serene theme in E major, it is actually a closer relative of Beethoven's late Sonata op. 109. At the same time, the tarantella-like nature of Busoni's middle movement recalls the finale of Beethoven's *Kreutzer*-Sonata op. 47, and the casting of the finale as a set of variations pays tribute to his op. 96 violin sonata.

Busoni's sonata is framed by a mysterious epigraph in long notes on the piano. At the start of the first movement the epigraph is followed by a reiterated rising third deep in the bass, and it is this melodic interval that forms the springboard for the first subject, given out in dialogue by the two players. The second subject, with its stepwise melodic intervals on the violin's sonorous G string, and its agitated toccata-like piano accompaniment, occurs in the very distant key of B flat, before a development of the first subject leads to a new idea featuring rapid scales on the violin played against the background of repeated piano chords in a sharply jagged rhythm. A further developmental passage which has the second subject transformed into mysterious chords in the bass of the piano leads directly into the sonata's tarantella-like middle movement.

The lively dance of the tarantella was one that Busoni invoked again in the gargantuan piano concerto which he began composing in the year the violin sonata appeared in print. The sonata's middle movement is on a much smaller scale, and it soon turns from minor to major, as a lyrical theme is given out by the violin. The theme will make a reappearance not only in more forceful guise towards the end of this movement, but also, in the form of a distant reminiscence, during the course of the introduction to the finale.

The finale begins in solemn mood, with jagged chords on the piano while the violin gives out a foretaste of the rising shape of the variation theme to come. That theme, when it appears, is Bach's chorale "Wie wohl ist

mir", which is found in a simple two-part setting among the pieces in the *Clavier-Büchlein* the composer presented to his wife, Anna Magdalena, in 1725. Busoni transposes the melody from F into E major, and presents it in a more sonorous harmonisation. The first variation unfolds against the constant backcloth of murmuring triplets on the piano, while the second, in a much quicker tempo, is a crisply articulated march. Following the dazzling stream of violin semiquavers which forms the third variation, the music turns from major to minor for a variation written in the spirit of a Bach chorale prelude. The return to the major brings with it a fugue. Beginning in reflective mood, it rises to a climax which dissolves into a forceful Allegro whose high-point coincides with a reminiscence of the jagged motif from the start of the finale's introduction, followed by an important motif from the tail-end of the first movement's opening subject. In the final pages the jagged motif achieves a calm apotheosis before the music sinks to a close with a return of the epigraph which had set the sonata in motion (on this occasion it bears the marking of quasi sacro), followed, in an affecting gesture, by the simplest of cadences to draw the music to a close.

Some fifteen years after the sonata was published, Busoni transformed its finale into a work for two pianos under the title of *Improvisation on the Bach Chorale Melody "Wie wohl ist mir"*. In the intervening period his style had undergone radical changes, and the two-piano piece is so substantially rewritten as to form essentially a new composition.

---

Beethoven's G-major Sonata op. 96 – the last of his ten violin sonatas, and surely the most beautiful and original of them all – was composed in 1812, in the wake of the *Archduke-Trio* op. 97, though both works were probably revised prior to their publication some four years later. The op. 96 Sonata was written for Pierre Rode, and in composing it Beethoven tried to take the famous French player's penchant for cantabile playing into account. He completed the first three movements in advance of the violinist's arrival in Vienna, but the finale caused him some anxiety. As he explained to his pupil and patron Archduke Rudolph, who was the pianist at the work's first two performances: "I did not hurry over the last movement merely for the sake of punctuality, the more so as I had to write it with greater consideration in respect of the playing of Rode. In our finales we like to have noisier passages, but this is not to R's taste, and it hindered me somewhat." Beethoven's eventual compromise between Rode's intimate style of playing and the Viennese liking for more extrovert fare was to write the finale in the form of a set of variations on a gentle Allegretto theme, and to restrict the 'noisier' passages to its coda. As things turned out, Rode's career was clearly on the wane, and Beethoven was far from pleased with his playing. His dissatisfaction with the ill-prepared first performance no doubt explains why the sonata was published with a dedication not to Rode, but to Archduke Rudolph.

The sonata begins with one of Beethoven's most magical inspirations: the quiet sound of a violin trill. The trill, and the theme it engenders, is followed by a series of arching arpeggios on both instruments whose

expansiveness seems to open up infinite vistas. Towards the end of the movement the music reaches a moment of stasis with a long-sustained trill, before the arpeggios return – this time moving downwards, and drawing the piece inexorably but gently towards its conclusion.

The slow movement is a fine example of Beethoven's ability to sustain an atmosphere of rapt intensity. Its particular stroke of genius is to prolong the theme's dying phrase at the point where the violin first enters, and to merge it with a reiteration of the accompaniment's inner voice 'rocking' figure, until a moment of complete stillness is reached. No less masterly and original is the transition to the scherzo – the only occasion on which Beethoven joined the two inner movements of a four-movement work together in this manner. As the slow movement reaches a long drawn-out conclusion of infinite calm, the violinist adds a single dissonant note to its dying strains. That dissonance forms the springboard for the theme of the scherzo, which – unusually – is in the minor. Following the Ländler-like trio Beethoven adds a coda which transforms the scherzo's theme into the major, as though in acknowledgement of the fact that this was the form it might have taken in the first place, had the harmonic inspiration of the joint between the two middle movements not dictated otherwise.

The theme of the variation finale is of disarming simplicity and innocence. The variations that follow are based not on the theme's melodic contour, but on its harmony, with its distinctive turn from G to B major at the start of the second half. Following the first three variations the music



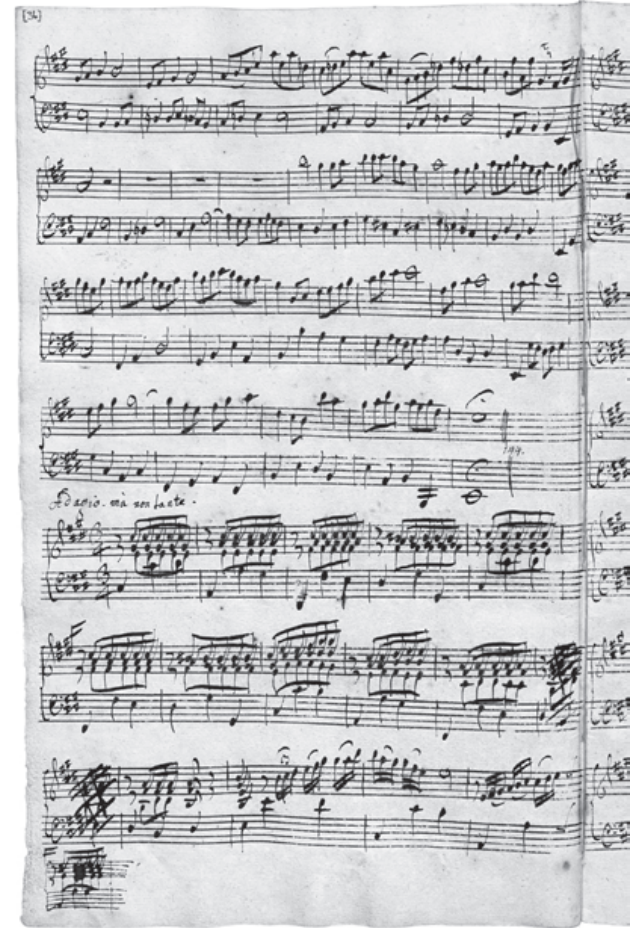
reaches an expressive climax with an ornate Adagio in which the piano's intricate chromatic cadenzas seem to leave the music hanging in time-less suspension. A fragment of the original theme at its initial tempo, but now in E flat (recalling the key of the sonata's slow movement), forms a link to the brilliant final variation. But this Allegro is not allowed to run its course unimpeded: it is interrupted first by a mysterious fugato in the minor whose subject traces the variation theme's outline in an almost unrecognisable form, depriving it of the rhythm which characterises it; and then, immediately before the vertiginous close, by a further nostalgic reminiscence of the original theme, this time in a slow tempo.

Misha Donat

Page 15: Johann Sebastian Bach: Sonata BWV 1016.  
Ending of first movement and opening bars of second movement.  
Keyboard part in the hand of Johann Heinrich Bach (1725)

Page 17: Ferruccio Busoni: beginning of the final movement's  
variations based on the chorale "Wie wohl ist mir" (page 16),  
from Anna Magalena Bach's *Clavier-Büchlein* (autographs)

Page 18: Ludwig van Beethoven: opening page of op. 96 (autograph),  
by courtesy of Pierpont Morgan Library, New York



119.

Nach Hoff ich nur zu sein der besten Lohn ist Deine Liebe Preis. Da mich die  
 Welt, bringe aus der Fremde, wo ich bin, und ich keinen Namen zu  
 Hast die Trauer mich zu finden dem ich so lang gesucht hab' die Liebe zu dir  
 meiner Liebe für ich mein find ich auf finden, der Liebe nicht lang' ich hab' den dir in dir

Andante con moto. \*)

13

*dolce, con calore  
 e non troppo piano,  
 (ritardando)*

*dolce*

*con calore  
 e compassione*

\*) Wie wohl ich die, ein Freund der Seelen, wenn ich in der Seele liebe.

*Concalce  
 sing. v. 1.  
 J.S. Bach*



## Bach Busoni Beethoven Sonaten für Violine und Klavier

Seine kammermusikalischen Werke schuf Johann Sebastian Bach überwiegend während seiner Tätigkeit als Kapellmeister beim Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, zwischen 1717 und 1723. Die geläufigste Form der Kammermusik im Barockzeitalter war die Triosonate, ein kontrapunktischer Dialog zwischen zwei Melodieinstrumenten – oft, aber keineswegs immer, zwei Violinen – auf dem Fundament eines Cembalo-Continuos, dessen Basslinie üblicherweise durch eine Gambe oder ein Cello verstärkt wurde. Merkwürdigerweise zeigte Bach wenig Interesse an dieser kompositorischen Konvention. Erst gegen Ende seines Lebens schrieb er ein großartiges Werk in der tradierten Form: die Triosonate für Flöte, Violine und Cembalo, als Teil des *Musikalischen Opfers*, das er dem preußischen König Friedrich II. widmete. Zu jener Zeit, in den späten 1740er Jahren, war die Epoche der Triosonate praktisch abgeschlossen, und es ist durchaus möglich, dass Bach bereits für einen neuen Typus von Tasteninstrumenten komponierte: Bei der Sonate aus dem *Musikalischen Opfer*, ebenso wie bei den beiden Ricercar-Sätzen aus demselben Werk, könnte er schon den Klang von Friedrichs Fortepiano im Sinn gehabt haben. Die übrigen Kammersonaten Bachs bewahren zwar die musikalische Textur des Trios, sind aber überwiegend für weniger als drei Spieler ausgelegt. Statt zwei Melodieinstrumente zu verwenden, zog Bach es vor, eine der beiden melodischen Linien in die rechte Hand des Cembalisten zu legen, während die linke die Continuo-Funktion übernahm. Die sechs Sonaten für Violine und Cembalo und die drei mit Gambenbesetzung sind im Grunde Triosonaten, die so komponiert wurden, dass sie von zwei Spielern ausgeführt



werden können. (Die sechs Triosonaten für Orgel, BWV 525–530, treiben den Vorgang der Komprimierung noch weiter, denn sie enthalten alle Elemente des Genres in einer Form, die nur einen einzigen Spieler vorsieht.) Auch begnügte Bach sich nicht damit, den Part der linken Hand als sogenannten „bezahlten Bass“ zu notieren, sondern er hat ihn fast überall voll ausgeschrieben und ihm hier und da sogar eine thematische Rolle zugewiesen. In der E-Dur-Sonate zeigen nur die wenigen Eröffnungstakte des Finales und eine spätere Passage im selben Satz noch die bezifferte Bassnotation, deren Umsetzung dem Spieler überlassen bleibt.

Als fünfsätziges Werk, das auch ein Stück für Cembalo solo umfasst, unterscheidet sich die letzte der sechs Violinsonaten Bachs von den vorausgegangenen. Sie ist in mehreren Varianten überliefert, und zwei der Sätze, die sie ursprünglich enthielt, hat Bach in der letzten seiner Partiten für Cembalo solo als Courante und Gavotte weiterverwendet. Die übrigen fünf Sonaten der Serie sind in der charakteristischen Form der barocken Kirchensonate komponiert, mit vier Sätzen in abwechselnd langsamen und schnellen Tempi. Das erste der beiden Adagios der E-Dur-Sonate Nr. 3 wirkt mit seiner Violinen-Kantilene wie der langsame Satz eines Concertos, und man könnte sich auch vorstellen, dass die Melodie von einer Oboe gespielt und von Streichern in hypnotisierend sanfter Phrasierung begleitet würde. Im zweiten, betörend schönen langsamen Satz in c-Moll ist die Melodie gleichmäßig auf die beiden Spieler verteilt, die zuerst einander abwechseln und dann im kontrapunktischen Dialog gemeinsam fortfahren. Das Stück ist die freie Auslegung einer Passacaglia – mit einer

Basslinie in ständig wiederkehrendem Vierertakt. Bei den schnellen Sätzen ist das schwungvolle erste Allegro überwiegend kontrapunktisch komponiert, während das zweite, ein umwerfendes Vorzeigestück, mit seinem schwindelerregenden Strom von Sechzehntelnoten einen fulminanten Abschluss für die ganze Sonate bildet.

Kein Komponist des 20. Jahrhunderts war von der Musik Johann Sebastian Bachs so tief durchdrungen wie Ferruccio Busoni. Seine Klavierbearbeitungen von Bach-Stücken, seine eigenen, vom Meister inspirierten Kompositionen, seine musikpädagogischen Editionen von Werken wie den *Goldberg-Variationen* und dem *Wohltemperierten Clavier* waren derart zahlreich, dass sie Anlass zu einem Scherz gaben, nach dem seine Gattin Gerda einmal der Gastgeberin einer Abendgesellschaft in New York als „Mrs. Bach-Busoni“ vorgestellt worden sein soll.

Busoni, als Pianist und Komponist ein Ausnahmetalent, war ein Wunderkind gewesen, das von seinem siebenten Lebensjahr an einen umfangreichen Korpus von Jugendwerken produziert hatte. Doch erst vergleichsweise spät in seiner Karriere fand er als Tonschaffender zu seinem individuellen Ausdruck. Er war Anfang dreißig, als er sein Violinkonzert vollendete, und trotz des großen Erfolgs, den er damit erzielte, erlebte er seinen eigentlichen Durchbruch erst im folgenden Jahr mit seiner zweiten Violinsonate. Das Konzert hatte er für Henri Petri geschrieben, den Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters und Gründer eines erfolgreichen Streichquartetts, das seinen Namen trug. (Er war außerdem der Vater von Egon Petri, einem der begabtesten Klavierschüler Busonis.) Ein Mitglied des

Petri-Quartetts hatte Busoni dazu angeregt, seiner ersten Violinsonate, die 1890 mit dem Rubinstein-Preis ausgezeichnet worden war, eine zweite folgen zu lassen. Die neue Sonate – die, wie ihre Vorgängerin, in e-Moll steht – wurde im Mai 1898 komponiert. Uraufgeführt wurde sie im September desselben Jahres in Helsinki von Ferruccio Busoni und Victor Nováček, dem Geiger, der rund sechs Jahre später mit der Premiere des Violinkonzerts von Jean Sibelius durchfiel. Als die Sonate 1901 im Druck erschien (mit einiger Sicherheit vor der Veröffentlichung vom Komponisten revidiert), trug sie eine Widmung an Nováčeks Bruder Ottokar, einen Geiger und Komponisten, der im Jahr zuvor verstorben war. So hatte Busoni mit diesem Werk einem seiner engsten Freunde ein Denkmal gesetzt. Der Erfolg der Sonate war ein prägendes Ereignis in seinem Leben. „Diese wiederholten Aufführungen meiner Violin-Sonate in so kurzer Zeit haben mich doch sehr angeregt“, teilte er im Mai 1902 seiner Frau mit. „Ich rechne ernstlich darauf vom nächsten Herbst an ebenso eifrig als Componist zu streben, wie bisher als Pianist.“

Zwar nicht in der publizierten Version, aber im Autograph trägt die Partitur der Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 den Untertitel „Quasi una fantasia“ – eine deutliche Anspielung auf Beethovens zwei Klaviersonaten op. 27. Wie die Erste dieser beiden wird auch Busonis Sonate ohne Pause von Anfang bis Ende durchgespielt, aber mit ihrem flüchtigen Mittelsatz und den heiteren Variationen über ein E-Dur-Thema im Finale ist sie eigentlich näher verwandt mit Beethovens später Klaviersonate op. 109. Zugleich rufen die Tarantella-Anklänge in Busonis Mittelsatz das Finale der *Kreutzer-*

*sonate* op.47 ins Gedächtnis, und die Anlage des Finalsatzes als Variationsreihe erinnert an Beethovens Violinsonate op. 96.

Busonis Sonate wird eingerahmt von einem geheimnisvollen Motto, das in langen Notenwerten auf dem Klavier erklingt. Am Beginn des ersten Satzes folgt auf dieses Motto mehrmals eine aus der tiefen Basslage aufsteigende Terz, und dieses melodische Intervall bildet das Sprungbrett für das erste Dialogthema der beiden Spieler. Das zweite Thema, mit seinen melodischen Intervallschritten auf der volltönenden G-Saite der Violine und seiner bewegten, Toccata-artigen Klavierbegleitung, erscheint in der entlegenen Tonart B-Dur, bevor die Weiterentwicklung des ersten Themas zu einem neuen musikalischen Gedanken führt: Die Violine spielt schnelle Tonleitern vor dem Hintergrund wiederholter Klavierakkorde in einem scharf gezackten Rhythmus. Die folgende Passage, bei der sich das zweite Thema in mysteriös anmutende Bass-Akkorde in der Klavierstimme verwandelt, leitet direkt über zum Mittelsatz mit seinem Tarantella-Charakter.

Auch in dem groß dimensionierten Klavierkonzert, an dem Busoni im Jahr der Veröffentlichung der Violinsonate zu arbeiten begann, wird der wilde Tanzrhythmus der Tarantella heraufbeschworen. Im Mittelsatz der Sonate geschieht das in viel kleinerem Maßstab, und ein lyrisches Thema der Violine führt alsbald den Wechsel von Moll nach Dur herbei. Das Thema erscheint nicht nur gegen Ende des Satzes noch einmal in kraftvollere Gestalt, sondern auch in der Einleitung zum Finale als ferne Erinnerung.



Der Finalsatz beginnt feierlich und getragen, mit zerklüfteten Akkorden im Klavier, während die Violine einen Vorgeschmack auf das Variations-thema gibt, das allmählich Gestalt annimmt. Es handelt sich um den Bach-Choral „Wie wohl ist mir“, notiert als schlichter zweistimmiger Satz im *Clavier-Büchlein*, das der Komponist im Jahr 1725 seiner Gattin Anna Magdalena widmete. Busoni transponiert die Melodie von F-Dur nach E-Dur und bettet sie in reichere Harmonien ein. Die erste Variation entfaltet sich vor einem gleichbleibenden Stützgewebe aus murmelnden Klaviertrioen, während die zweite, viel rascher im Tempo, einem forsch artikulierten Marsch ähnelt. Die dritte wendet mit einem atemberaubenden Strom von Sechzehntelnoten in der Violinstimme die Musik von Dur nach Moll und mündet in eine Variation, die ganz dem Geist eines Bach'schen Choralvorspiels entspricht. Die Rückkehr nach Dur vollzieht sich in einer Fuge. Sie beginnt besinnlich und strebt dann zu einer Klimax empor, die sich in einem kraftvollen Allegro auflöst. Dessen Höhepunkt wiederum fällt zusammen mit einer Reminiszenz an die zerklüfteten Akkorde vom Anfang der Einleitung des Finalsatzes, gefolgt von einem bedeutsamen Motiv aus dem Schluss des Eröffnungsthemas im ersten Satz. Auf den letzten Seiten der Partitur vollendet sich das zerklüftete Motiv in einer ruhigen Apotheose. Mit der Wiederkehr der beiden Anfangstakte der Sonate (hier aber mit dem Hinweis: quasi sacro) und einer denkbar schlichten Kadenz wird die Musik wie mit einer liebevollen Gebärde an ihr Ende geleitet.

Etwa fünfzehn Jahre nach der Veröffentlichung der Sonate schrieb Busoni den Finalsatz um zu einem Werk für zwei Klaviere unter dem Titel

Improvisation über das Bach'sche Chorallied *Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen, wenn ich in deiner Liebe ruh*. In der Zwischenzeit hatte sich sein Stil so radikal gewandelt, dass das Stück in der Umschrift erheblich verändert wurde und es eigentlich eine neue Komposition darstellt.

Ludwig van Beethovens Sonate in G-Dur op. 96 – die letzte seiner zehn Violinsonaten und gewiss die schönste und eigenartigste unter ihnen – entstand 1812, in der Nachfolge des *Erzherzog*-Trios op. 97. Beide Werke wurden jedoch vermutlich revidiert, bevor sie etwa vier Jahre später in Druck gingen. Die Sonate wurde für den berühmten französischen Geiger Pierre Rode geschrieben, und Beethoven hatte bei seiner kompositorischen Arbeit versucht, dessen Vorliebe für kantables Spiel zu berücksichtigen. Er vollendete die ersten drei Sätze vor Rodes Ankunft in Wien, aber das Finale bereitete ihm Kopfzerbrechen. Seinem Schüler und Gönner, dem Erzherzog Rudolph von Österreich, der bei den ersten beiden Aufführungen des Werkes den Klavierpart übernahm, teilte er mit: „Da ich selbst unterdessen noch an mehreren andern Werken schreibe, so habe ich um der bloßen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Überlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben musste, wir haben in unsern Finales gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R nicht zu, und – schenirte mich doch etwas.“ Beethoven fand schließlich einen Kompromiss zwischen Rodes intemem Stil und dem eher extravertierten Wiener Geschmack, indem er den Finalsatz als Reihe von Variationen über ein heiteres Allegretto-Thema gestaltete und die „rauschenderen Passagen“ auf die Coda be-

schränkte. Es stellte sich dann heraus, dass Rode seinen Zenit schon überschritten hatte, und Beethoven war alles andere als begeistert von seinem Spiel. Seine Unzufriedenheit nach der schlecht vorbereiteten Erstaufführung dürfte die Erklärung dafür sein, dass die Sonate bei ihrer Publikation nicht Rode, sondern dem Erzherzog gewidmet war.

Das Werk beginnt mit einem der zauberhaftesten Einfälle Beethovens: dem zarten Klang eines Violintrillers. Auf den Triller und das Thema, das er hervorbringt, folgt in beiden Instrumenten eine Reihe weit ausgreifender Arpeggien, die sich wie Bögen über immer neuen Durchblicken zu wölben scheinen. Gegen Ende des Satzes kommt die Musik in einem langgezogenen Triller für einen Moment zum Stillstand, bevor die Arpeggien wiederkehren, diesmal in einer Abwärtsbewegung, und das Stück unerbittlich, aber sanft seinem Ende entgegenführen.

Der langsame Satz ist ein wunderschönes Beispiel für Beethovens Gabe, eine Atmosphäre von intensiver Leuchtkraft aufrechtzuerhalten. Der Geniestreich besteht hier darin, an dem Punkt, wo die Violine erstmals einsetzt, das ersterbende Thema nachklingen zu lassen und mit einer Wiederholung der „wiegenden“ Phrase in der Mittelstimme der Begleitung zu vereinigen, bis ein Moment vollkommenen Stillstands erreicht ist. Nicht weniger meisterlich und originell ist die Überleitung zum Scherzo – der einzige Fall, in dem Beethoven die beiden Mittelsätze eines viersätzigen Werks auf diese Weise zusammengeführt hat. Wenn das Adagio seine langgedehnte, unendlich ruhige Schlussphase erreicht, fügt die Violine den ersterbenden Klängen eine einzige dissonante Note hinzu. Sie wird zum

Sprungbrett für das Thema des Scherzos, das – ungewohnterweise – in Moll steht. Nach dem ländlerartigen Trio lässt Beethoven eine Coda folgen, die das Thema nach Dur führt, wie als Bestätigung der Tatsache, dass es ursprünglich diese Gestalt angenommen hätte, wäre nicht der Einfall der harmonischen Zusammenführung der beiden Mittelsätze dazwischengekommen.

Das Thema der Variationsreihe im Finalsatz ist von entwaffnender Unschuld und Schlichtheit. Und die Variationen selbst sind nicht aus der melodischen Kontur des Themas abgeleitet, sondern aus seiner harmonischen Eigenart, mit der markanten Wendung von G-Dur nach H-Dur am Beginn des zweiten Teils. Nach den ersten drei Variationen wird ein expressiver Höhepunkt in einem kunstvollen Adagio erreicht, dessen verschachtelte chromatische Klavierkadenzen die Musik in zeitloser Verzögerung festzuhalten scheinen. Ein Fragment des Originalthemas im Anfangstempo, doch nunmehr in Es-Dur (wie als Erinnerung an die Tonart des langsamen Satzes) leitet über zur mitreißend schwungvollen Schlussvariation. Aber dieses Allegro darf nicht ungehindert seinen Lauf nehmen: es wird zuerst durch ein mystisches Fugato in Moll unterbrochen, dessen Thema den Umriss des Variationsthemas in kaum wiedererkennbarer Form und ohne den charakteristischen Rhythmus nachzeichnet und dann, unmittelbar vor dem schwindelerregenden Schluss, durch eine weitere sehnüchtige Reminiszenz an das Originalthema, diesmal in langsamem Tempo.

Misha Donat

Aus dem Englischen von Kristina Maidt-Zinke

---

Recorded December 2016  
Auditorio Stelio Molo RSI, Lugano  
Tonmeister: Stephan Schellmann  
Cover photo: Fotini Potamia  
Liner photo: Barbara Klemm  
Design: Sascha Kleis  
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

In collaboration with RSI Rete Due, Lugano



© 2017 ECM Records GmbH  
Postfach 600 331, 81203 München  
[www.ecmrecords.com](http://www.ecmrecords.com)

---