



BEETHOVEN

THE VIOLIN SONATAS I

ALINA
IBRAGIMOVA
VIOLIN

CÉDRIC
TIBERGHIE
FORTEPIANO



van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

Violin Sonata No. 1 in D major, Op. 12 No. 1 (1798) 19'48

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. <i>Allegro con brio</i> | 8'42 |
| [2] | II. Tema con variazioni. <i>Andante con moto</i> | 6'42 |
| [3] | III. Rondo. <i>Allegro</i> | 4'15 |

Violin Sonata No. 3 in E flat major, Op. 12 No. 3 (1798) 19'10

- | | | |
|-----|---|------|
| [4] | I. <i>Allegro con spirito</i> | 8'12 |
| [5] | II. <i>Adagio con molta espressione</i> | 6'43 |
| [6] | III. Rondo. <i>Allegro molto</i> | 4'06 |

Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 12 No. 2 (1798) 16'48

- | | | |
|-----|--|------|
| [7] | I. <i>Allegro vivace</i> | 5'40 |
| [8] | II. <i>Andante, più tosto allegretto</i> | 5'39 |
| [9] | III. <i>Allegro piacevole</i> | 5'20 |

Violin Sonata No. 5 in F major, Op. 24 (1800–01) 22'51

'Spring Sonata'

- | | | |
|-----------|---|------|
| 10 | I. <i>Allegro assai</i> | 9'42 |
| 11 | II. <i>Adagio molto espressivo</i> | 5'17 |
| 12 | III. Scherzo. <i>Allegro molto</i> | 1'11 |
| 13 | IV. Rondo. <i>Allegro ma non troppo</i> | 6'24 |

TT: 79'38

Alina Ibragimova *violin*

Cédric Tiberghien *fortepiano*

Instrumentarium (see also pages 28 and 29)

Violin: Anselmo Bellosio (c. 1775) kindly provided by Georg von Opel

Fortepiano: Paul McNulty after Walter 1794

With the rapid rise of domestic music-making in the late-eighteenth century, the violin sonata became a popular genre in aristocratic salons and middle-class drawing rooms. Publishers did a brisk trade in what were conventionally billed as ‘sonatas for harpsichord or fortepiano, with the accompaniment of a violin’. Mozart, a born musical democrat, was the first major composer to give the violin truly equal status in his sonatas K 301–6 of 1778. Two decades later, Ludwig van Beethoven would follow suit in his own violin sonatas, nine of which were written in fairly quick succession between 1797 and 1803.

By the time he composed his three Op. 12 violin sonatas in the winter of 1797–98, the young firebrand from Bonn had established himself as Mozart’s successor in Vienna. Diplomatically dedicated to the court *Kapellmeister* Antonio Salieri (who shortly afterwards gave Beethoven free tuition in Italian word-setting), the sonatas are among his most genial works. Or so they seem to us. Not, though to the critic of the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* ‘.... It is undeniable that Hr. Beethoven has his own gait; but what a bizarre and singular gait it is! Learned, learned and always learned – and nothing natural, no song... a striving for strange modulations... a heaping up of difficulties till one loses all patience and enjoyment.’

Given the conservative nature of most reviewers, Beethoven would attract plenty more vitriolic criticism over the years. But by 1799, when the Op. 12 sonatas were published by the Viennese firm of Artaria, his chamber and keyboard works were in demand throughout northern Europe. Within a few years Artaria had brought out eight further editions, and the sonatas had appeared in Paris, London and several German cities. If a royalty system had existed around 1800 Beethoven would have made a small fortune from these works alone. The composer himself gave the first public performance of at least one of the sonatas at a benefit concert on 29 March 1798 for the soprano Josefa Dušek, for whom Mozart had written two of his finest concert arias.

While parts of the Op. 12 sonatas may sound superficially Mozartian to our ears, Beethoven's rhetoric tends to be that much more emphatic than his predecessor's, just as his humour is often even more boisterously subversive than Haydn's. He immediately sets out his stall in the majestic opening of No. 1, in the traditionally brilliant key of D major. After a trumpeting fanfare, the first theme sets a sustained melody, beginning with an octave leap, against a piano counterpoint in smoothly flowing quavers. When roles are reversed, the piano deflates the fanfare's pomp with playful triplets. In the central development Beethoven works the two elements of the opening theme in ingenious new combinations, and then counterpoints the quaver motif with the trumpeting fanfare in an exciting build-up to the *fortissimo* recapitulation.

Beethoven is initially at his most amenable in the second movement, a set of four variations on a relaxed, folk-like theme. While the first two variations are decorative, the third turns from major to minor for a dramatic deconstruction of the theme. After this cosmic battle – just the sort of music to reduce that Leipzig critic to apoplexy – the gently syncopated fourth variation presents the theme in shadowy outline, half-hidden in the middle of the texture.

With its galloping 6/8 rhythms and off-beat *sforzandos*, the rondo finale is first cousin to the finale of Beethoven's B flat Piano Concerto No. 2. The first episode counterpoints a chorale-like theme on the piano with a skittish dance, while in the second episode violin and piano in turn present a leisurely, Mozartian cantabile. Slipping nonchalantly into outlandish keys, the coda plays teasingly with the main theme's short-long rhythm before building to a coruscating sendoff.

In extreme contrast to No. 1, the scherzo-like *Allegro vivace* of the A major sonata, No. 2, is pure comedy. At the opening the instruments swap identities. The violin becomes a percussion instrument in chugging staccato chords while the piano skips downwards in a series of bowed slurs. On the theme's repeat it becomes a comic

dialogue between violin-as-soprano and deep, gruff bass (think Blonde and Osmin in Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*, which Beethoven had probably played in as a violist in Bonn). Among a lavish array of new ideas is a mysterious, tonally ambivalent theme played by the two instruments in octaves. In the development and the coda, full of teasing cross-rhythms, Beethoven has irreverent fun exploiting the piano's initial 'flicking' figure. Haydn, you sense, would have approved.

Beethoven follows this dancing exuberance with an A minor *Andante, più tosto Allegretto* that combines a mood of wistful pathos with a briskish walking pace. In a three-part (ABA) structure, the central episode in F major unfolds as an imitative dialogue between violin and piano right hand against slow, sonorous chords in the left hand. On its return the opening theme is expressively decorated, while the coda puts a nostalgic, Romantic gloss on the central episode.

Opening with a melody of slightly lopsided grace, the finale is a transfigured pastoral minuet that lives up to its unusual marking 'piacevole' ('pleasantly'). The second of its two episodes presents a new, *dolce* violin theme against an accented four-note figure deep in the piano bass that derives from the violin's cadence in the main theme. At the climax Beethoven isolates this figure and develops it through remote keys, first quizzically, then with a hammering violence that contrasts shockingly with the surrounding amiability. Here is another moment in these sonatas that doubtless had that early Leipzig reviewer fuming. There is comedy here too, not least at the end, where after a series of emphatic chords the piano wrong-foots the listener by adding a tiny solo flourish. We can imagine Beethoven relishing this moment in his own performance.

'If you've got it, flaunt it' seems to have been Beethoven's watchword in Sonata No. 3 in E flat, whose pianistic challenges would have fazed all but the most accomplished amateurs who purchased the sonata. Again, the violin often morphs into a quasi-percussion instrument. While the prevailing spirit is one of elegant

swagger, the development introduces a new cantabile theme in the dark key of C flat above a mysterious, deep-lying tremolo accompaniment. Beethoven would remember this haunting melody a few years later in the first movement of his C minor Piano Concerto No. 3.

There is a foretaste of the Third Piano Concerto, too, in the mingled solemnity and Romantic warmth of the C major *Adagio con molt' espressione*. In essence the whole movement is a soulful meditation on a single, long-arched melody, proposed by the piano and repeated on the violin, with the piano bass simulating muffled drums. At the centre the music drifts to the deep, rich key of D flat major, with the violin's rapt song cushioned by shadowy piano figuration. Of all the movements in Op. 12 this is the most prophetic of later Beethoven.

Sentiment is roundly banished by the finale's breezy contredanse tune, spiced by Beethoven's trademark *sforzando* accents. The theme of the first episode, linked to the opening by its repeated-note upbeat, is equally catchy, while the second episode plunges to E flat minor for some strenuous contrapuntal argument. Just as we seem to be on the home straight, Beethoven, true to form, launches into an elaborate coda, turning the contredanse into a mock-serious fugato and throwing in yet another tune before the jokily abrupt close.

With the famous 'Spring' Sonata we move forward to 1800, a crucial year for the 29-year-old Beethoven. In April he gave a triumphant concert in Vienna's Burgtheater that included the premieres of his Septet, his First Symphony and an unspecified piano concerto, probably No. 1 in C. During the summer Beethoven completed his first set of string quartets, Op. 18, challenging his former teacher Haydn on his own ground. Then in the autumn he composed a pair of violin sonatas, Op. 23 and 24, published together and dedicated to the banker Count Moritz von Fries, a generous patron and amateur violinist who held convivial musical soirées at his Viennese home.

The two sonatas form a sharply contrasting pair. While Op. 23 in A minor is pithy and restless, Op. 24, in the traditional ‘pastoral’ key of F major, has a lyrical freshness that makes it one of Beethoven’s most instantly lovable chamber works. ‘Spring’ Sonata was a nickname waiting to happen. Unlike the Op. 12 sonatas, Op. 23 and Op. 24 were enthusiastically praised by the reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung*, who found them ‘among the best B. has written, which is really to say among the best things being written today. The composer’s original, fiery and audacious spirit... increasingly begins to reject any kind of excess, and makes an ever more pleasing impression without losing any of his character.’

The ‘Spring’ Sonata’s sinuous opening, unfolding like an inspired improvisation, sounds gloriously spontaneous. Yet as with so many of Beethoven’s most beautiful themes, sketches show that it gradually evolved from a much plainer, squarer idea. The predominant mood is relaxed and smiling, with a gracious give-and-take between the two instruments. Yet spring can have its squalls. The second theme, veering between C major and minor, introduces a spirit of confrontation that Beethoven vehemently exploits in the central development.

The sensuously textured *Adagio molto espressivo* is the chamber music counterpart to the Pastoral Symphony’s ‘Scene by the Brook’, complete with evocations of birdsong. At the movement’s centre is a gorgeous sequence of modulations, initiated by a dip from B flat to the deep, veiled key of G flat major. In quirky contrast with the rest of the sonata, the blink-and-you-miss it scherzo is a *jeu d’esprit* in which violin and piano often sound comically out of sync. Sketches reveal that this piquant music evolved, improbably, from a rather prim minuet.

Launched by as beguilingly Mozartian a theme as Beethoven ever conceived, the rondo finale is as lyrically expansive as the first two movements. Each return of the rondo theme is inventively varied. On its penultimate appearance it slips casually from the ‘wrong’ key of D major to the prescribed F major – a delicious moment –

while on its final return the theme dissolves into a flurry of dancing triplets.

© *Richard Wigmore 2026*

Performing music from baroque to new commissions on both modern and period instruments, **Alina Ibragimova** is recognised for the “immediacy and honesty” of her performances.

Born in Russia, Ibragimova attended the Moscow Gnesin School, Yehudi Menuhin School and Royal College of Music, studying with Valentina Korolkova, Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch, Christian Tetzlaff and Adrian Butterfield for Historical Performance. An alumnus of the BBC New Generation Artists Scheme, her many accolades include two Royal Philharmonic Society awards and an MBE in the 2016 New Year Honours List.

In recital, Alina Ibragimova regularly performs at London’s Wigmore Hall, Amsterdam’s Concertgebouw, Berlin’s Pierre Boulez Saal, Salzburg’s Mozarteum, Hamburg’s Elbphilharmonie as well as the Royal Albert Hall, at which she performed Bach’s Sonatas and Partitas for solo violin as part of the BBC Proms. She frequently collaborates with pianist Cédric Tiberghien, and is a founding member of the Chiaroscuro Quartet – one of the most sought-after period ensembles.

Among the many orchestras with which Ibragimova has performed are the Budapest Festival Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Pittsburgh Symphony, San Francisco Symphony and Mahler Chamber Orchestra with conductors such as Iván Fischer, Robin Ticciati, Nathalie Stutzmann and Vladimir Jurowski.

<https://alinaibragimova.com>

French pianist **Cédric Tiberghien** has been applauded for his versatility, as demonstrated by his wide-ranging repertoire which includes classical, French and contemporary works, as well as his interesting programming, an openness to explore innovative concert formats and dynamic chamber music partnerships.

After studying with Gérard Frémy and Frédéric Aguessy at the Paris Conservatoire, Cédric Tiberghien won several international prizes (Bremen, Dublin, Tel Aviv, Geneva, Milan) and in 1998 won the First Grand Prize and no fewer than five special prizes at the Marguerite Long-Jacques Thibaud Competition.

Tiberghien has performed with some of the world's finest orchestras, including the Berliner Philharmoniker, San Francisco Symphony, London Philharmonic Orchestra, Orchestre symphonique de Montréal and Orchestre National de France, with conductors such as Cristian Măcelaru, Simone Young, Matthias Pintscher, Rafael Payare and Stéphane Denève.

As a dedicated chamber musician, Cédric's regular partners include violinist Alina Ibragimova, violist Antoine Tamestit and baritone Stéphane Degout, with all of whom he has made several recordings as well as performing in concert. Cédric is a member of the Académie Musicale Philippe Jaroussky, where he teaches regularly.

In 2023, he launched a collaboration with sound artist Matthias Schack-Arnott on *The John Cage Project* – a reimagining of the Sonatas and Interludes featuring a kinetic sound sculpture.

<https://www.cedrictiberghien.com>

Mit dem rasanten Aufschwung der Hausmusik-Szene im späten 18. Jahrhundert wurde die Violinsonate zu einem beliebten Genre in aristokratischen Salons und bürgerlichen Wohnzimmern. Verlage machten gute Geschäfte mit Werken, die üblicherweise als „Sonaten für Cembalo oder Hammerklavier mit Violinenbegleitung“ bezeichnet wurden. Mozart, ein geborener musikalischer Demokrat, war der erste bedeutende Komponist, der der Violine in seinen Sonaten KV 301–306 von 1778 einen wirklich gleichberechtigten Status einräumte. Zwei Jahrzehnte später folgte Ludwig van Beethoven diesem Beispiel mit seinen eigenen Violinsonaten, von denen neun zwischen 1797 und 1803 in relativ kurzer Folge entstanden.

Als er im Winter 1797–98 seine drei Violinsonaten op. 12 komponierte, hatte sich der junge Hitzkopf aus Bonn in Wien als Mozarts Nachfolger etabliert. Die Sonaten, die diplomatisch dem Hofkapellmeister Antonio Salieri gewidmet sind (der Beethoven kurz darauf kostenlosen Unterricht in italienischer Vertonung gab), gehören zu seinen genialsten Werken. So erscheinen sie uns zumindest. Nicht jedoch dem Kritiker der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: „Es ist unleugbar, Herr von Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immer fort gelehrt und keine Natur, kein Gesang [...] Eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt, ein Suchen nach seltenen Modulationen, ein Ekeltun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man die Geduld und Freude dabei verliert.“

Angesichts der konservativen Haltung der meisten Kritiker würde Beethoven im Laufe der Jahre noch viel mehr bissige Kritik auf sich ziehen. Aber 1799, als die Sonaten op. 12 vom Wiener Verlag Artaria veröffentlicht wurden, waren seine Kammer- und Klavierwerke in ganz Nordeuropa gefragt. Innerhalb weniger Jahre brachte Artaria acht weitere Ausgaben heraus, und die Sonaten erschienen in Paris,

London und mehreren deutschen Städten. Hätte es um 1800 ein Lizenzgebührensysteem gegeben, hätte Beethoven allein mit diesen Werken ein kleines Vermögen verdient. Der Komponist selbst spielte mindestens eine der Sonaten zum ersten Mal öffentlich bei einem Benefizkonzert am 29. März 1798 für die Sopranistin Josefa Dušek, für die Mozart zwei seiner schönsten Konzertarien geschrieben hatte.

Auch wenn Teile der Sonaten op. 12 für unsere Ohren oberflächlich betrachtet mozartisch klingen mögen, ist Beethovens Rhetorik doch tendenziell viel eindringlicher als die seines Vorgängers, ebenso wie sein Humor oft noch ausgelassener und subversiver ist als der Haydns. Er macht dies gleich zu Beginn der majestätischen Eröffnung von Nr. 1 in der traditionell brillanten Tonart D-Dur deutlich. Nach einer trompetenden Fanfare setzt das erste Thema eine langgezogene Melodie, die mit einem Oktavsprung beginnt, vor einen Klavierkontrapunkt aus sanft fließenden Achtelnoten. Wenn die Rollen vertauscht werden, dämpft das Klavier die Pompösität der Fanfare mit verspielten Triolen. In der zentralen Durchführung arbeitet Beethoven die beiden Elemente des Eröffnungsthemas in genialen neuen Kombinationen aus und kontrapunktiert dann das Achtelmotiv mit der Trompetenfanzare in einem spannenden Aufbau zur Fortissimo-Reprise.

Beethoven zeigt sich zunächst am zugänglichsten im zweiten Satz, einer Reihe von vier Variationen über ein entspanntes, volksliedhaftes Thema. Während die ersten beiden Variationen dekorativ sind, wechselt die dritte von Dur nach Moll und dekonstruiert das Thema auf dramatische Weise. Nach diesem kosmischen Kampf – genau die Art von Musik, die den Leipziger Kritiker zur Weißglut brachte – präsentiert die sanft synkopierte vierte Variation das Thema in schattenhaften Umrissen, halb versteckt in der Mitte der Textur.

Mit seinen galoppierenden 6/8-Rhythmen und *Offbeat-Sforzandos* ist das Rondo-Finale ein enger Verwandter des Finales von Beethovens Klavierkonzert Nr. 2 in B-Dur. Der erste Abschnitt kontrapunktiert ein choralartiges Thema auf dem

Klavier mit einem verspielten Tanz, während im zweiten Abschnitt Violine und Klavier abwechselnd ein gemächliches, Mozart-ähnliches Cantabile präsentieren. Die Coda gleitet nonchalant in ausgefallene Tonarten und spielt neckisch mit dem kurz-lang-Rhythmus des Hauptthemas, bevor sie sich zu einem fulminanten Abgang steigert.

Im krassen Gegensatz zu Nr. 1 ist das scherzoartige *Allegro vivace* der A-Dur-Sonate Nr. 2 reine Komödie. Zu Beginn tauschen die Instrumente ihre Identitäten. Die Violine wird zu einem Perkussionsinstrument mit stampfenden Stakkato-Akkorden, während das Klavier in aneinandergereihten Legatobögen nach unten hüpfte. Bei der Wiederholung des Themas entsteht ein komischer Dialog zwischen der Violine als Sopran und dem tiefen, rauen Bass (man denke an Blonde und Osmin in Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail*, die Beethoven wahrscheinlich als Bratschist in Bonn gespielt hatte). Unter einer Fülle neuer Ideen befindet sich ein geheimnisvolles, tonal ambivalentes Thema, das von den beiden Instrumenten in Oktaven gespielt wird. In der Durchführung und der Coda, voller neckischer Kreuzrhythmen, hat Beethoven respektlose Freude daran, die anfängliche „wegschnellende“ Figur des Klaviers auszukosten. Haydn, so spürt man, hätte das gutgeheißen.

Beethoven lässt dieser tänzerischen Ausgelassenheit ein *Andante, più tosto Allegretto* in a-Moll folgen, das eine Stimmung von wehmütigem Pathos mit einem zügigen Schrittempo verbindet. In einer dreiteiligen Struktur (ABA) entfaltet sich der zentrale Abschnitt in F-Dur als imitativer Dialog zwischen Violine und rechter Hand des Klaviers gegen langsame, klangvolle Akkorde in der linken Hand. Bei seiner Rückkehr wird das Eröffnungsthema ausdrucksstark verziert, während die Coda den zentralen Abschnitt mit einem nostalgischen, romantischen Glanz überzieht.

Das Finale beginnt mit einer Melodie von leicht schrägem Charme und ist ein verklärtes pastorales Menuett, das seiner ungewöhnlichen Bezeichnung „piacevole“

– „angenehm“ – gerecht wird. Die zweite der beiden Episoden präsentiert ein neues, *dolce* Violinthema vor einer akzentuierten Vier-Noten-Figur tief im Klavierbass, die sich aus der Kadenz der Violine im Hauptthema ableitet. Am Höhepunkt isoliert Beethoven diese Figur und entwickelt sie durch entfernte Tonarten, zunächst fragend, dann mit einer hämmernden Gewalt, die in schockierendem Kontrast zur umgebenden Liebenswürdigkeit steht. Hier ist ein weiterer Moment in diesen Sonaten, der den frühen Leipziger Kritiker zweifellos in Rage versetzt hat. Auch hier gibt es Komik, nicht zuletzt am Ende, wo das Klavier nach einer Reihe von emphatischen Akkorden den Zuhörer mit einer winzigen, verschnörkelten Solo-Passage auf die falsche Fährte führt. Wir können uns vorstellen, wie Beethoven diesen Moment in seiner eigenen Darbietung genossen hat.

„Wenn du es kannst, dann zeig es auch“ scheint Beethovens Motto in der Sonate Nr. 3 in Es-Dur gewesen zu sein, deren pianistische Herausforderungen alle außer den versiertesten Amateuren, die die Sonate gekauft hatten, verunsichert hätten. Auch hier verwandelt sich die Violine oft in ein quasi-perkussives Instrument. Während der vorherrschende Geist von eleganter Prahlerei geprägt ist, führt die Durchführung ein neues kantables Thema in der dunklen Tonart Ces ein, über einer geheimnisvollen, tief liegenden Tremolo-Begleitung. Beethoven würde sich einige Jahre später im ersten Satz seines Klavierkonzerts Nr. 3 in c-Moll an diese eindringliche Melodie erinnern.

Das dritte Klavierkonzert lässt sich ebenfalls in der Mischung aus Feierlichkeit und romantischer Wärme des C-Dur-*Adagios con molt' espressione* erahnen. Im Wesentlichen ist der gesamte Satz eine gefühlvolle Meditation über eine einzige, langgezogene Melodie, die vom Klavier vorgegeben und von der Violine wiederholt wird, wobei der Klavierbass gedämpfte Trommeln imitiert. In der Mitte gleitet die Musik in die tiefe, volle Tonart Des-Dur, wobei der verzückte Gesang der Violine von schattenhaften Klavierfiguren untermalt wird. Von allen Sätzen in Op. 12 ist

dieser der prophetischste für den späteren Beethoven.

Die Sentimentalität wird durch die luftige Contredanse-Melodie des Finales, gewürzt mit Beethovens charakteristischen *Sforzando*-Akzenten, rundweg verbannt. Das Thema der ersten Episode, das durch seinen wiederholten Vorlauf mit der Eröffnung verbunden ist, ist ebenso eingängig, während die zweite Episode für eine anstrengende kontrapunktische Auseinandersetzung nach Es-Moll abtaucht. Gerade als wir uns auf der Zielgeraden zu befinden scheinen, beginnt Beethoven, ganz seinem Stil entsprechend, eine kunstvolle Coda, verwandelt den Contredanse in ein pseudo-ernstes Fugato und fügt noch eine weitere Melodie ein, bevor er das Stück mit einem scherzhaften abrupten Schluss beendet.

Mit der berühmten „Frühlingssonate“ kommen wir zum Jahr 1800, einem entscheidenden Jahr für den 29-jährigen Beethoven. Im April gab er ein triumphales Konzert im Wiener Burgtheater, bei dem er sein Septett, seine Erste Symphonie und ein nicht näher bezeichnetes Klavierkonzert, wahrscheinlich Nr. 1 in C, uraufführte. Im Sommer vollendete Beethoven seinen ersten Satz von Streichquartetten, Op. 18, und forderte damit seinen ehemaligen Lehrer Haydn auf dessen eigenem Gebiet heraus. Im Herbst komponierte er dann zwei Violinsonaten, Op. 23 und 24, die zusammen veröffentlicht und dem Bankier Graf Moritz von Fries gewidmet wurden, einem großzügigen Mäzen und Amateurgeiger, der in seinem Wiener Haus gesellige Musikabende veranstaltete.

Die beiden Sonaten bilden ein stark kontrastreiches Paar. Während Op. 23 in a-Moll prägnant und unruhig ist, hat Op. 24 in der traditionellen „pastoralen“ Tonart F-Dur eine lyrische Frische, die es sofort zu einem der liebenswertesten Kammermusikwerke Beethovens macht. „Frühlingssonate“ war ein Spitzname, der nur darauf wartete, vergeben zu werden. Im Gegensatz zu den Sonaten op. 12 wurden op. 23 und op. 24 vom Rezensenten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* begeistert gelobt: „[...] zählt sie unter die besten, die B. geschrieben hat, und das

heisst ja wirklich, unter die besten, die gerade jetzt überhaupt geschrieben werden. Der originelle, feurige und kühne Geist dieses Komponisten [...] fangt immer mehr an, alles Uebermass zu verschmähen, und tritt, ohne von seinem Charakter zu verlieren, immer wohlgefälliger hervor.“

Der gewundene Anfang der „Frühlingssonate“, der sich wie eine inspirierte Improvisation entfaltet, klingt herrlich spontan. Doch wie bei so vielen der schönsten Themen Beethovens zeigen Skizzen, dass es sich allmählich aus einer viel schlichteren, geradlinigeren Idee entwickelt hat. Die vorherrschende Stimmung ist entspannt und heiter, mit einem anmutigen Wechselspiel zwischen den beiden Instrumenten. Doch auch der Frühling kann seine Stürme haben. Das zweite Thema, das zwischen C-Dur und c-Moll wechselt, führt einen Geist der Konfrontation ein, den Beethoven in der zentralen Durchführung vehement ausnutzt.

Das sinnlich strukturierte *Adagio molto espressivo* ist das kammermusikalische Pendant zur „Szene am Bach“ aus der *Pastorale*, komplett mit Vogelgesang. Im Zentrum des Satzes steht eine wunderschöne Modulationssequenz, die mit einem Abstieg von B nach dem tiefen, verschleierte Ges-Dur beginnt. In eigenwilligem Kontrast zum Rest der Sonate steht das blitzschnelle Scherzo, ein *jeu d'esprit*, in dem Violine und Klavier oft komisch asynchron klingen. Skizzen zeigen, dass diese pikante Musik sich, unwahrscheinlich wie es scheint, aus einem eher steifen Menuett entwickelt hat.

Das Rondo-Finale, das mit einem der bezauberndsten Mozart-artigen Themen beginnt, die Beethoven je komponiert hat, ist ebenso lyrisch-ausladend wie die ersten beiden Sätze. Jede Wiederkehr des Rondo-Themas ist einfallsreich variiert. Bei seinem vorletzten Auftritt gleitet es beiläufig von der „falschen“ Tonart D-Dur zum vorgeschriebenen F-Dur – ein köstlicher Moment –, während sich das Thema bei seiner letzten Wiederkehr in einer Flut von tänzerischen Triolen auflöst.

© Richard Wigmore 2026

Alina Ibragimova spielt Musik vom Barock bis zu neuen Auftragswerken sowohl auf modernen als auch auf historischen Instrumenten und ist für die „Unmittelbarkeit und Ehrlichkeit“ ihrer Darbietungen bekannt.

Die in Russland geborene Ibragimova besuchte die Moskauer Gnesin-Schule, die Yehudi Menuhin School und das Royal College of Music und studierte bei Valentina Korolkova, Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch, Christian Tetzlaff und Adrian Butterfield für historische Aufführungspraxis. Als Absolventin des BBC New Generation Artists Scheme erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen, darunter zwei Preise der Royal Philharmonic Society und einen MBE in der Neujahrs-Ehrenliste 2016.

Alina Ibragimova tritt regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall, im Amsterdamer Concertgebouw, im Berliner Pierre Boulez Saal, im Salzburger Mozarteum, in der Hamburger Elbphilharmonie sowie in der Royal Albert Hall auf, wo sie im Rahmen der BBC Proms Bachs Sonaten und Partiten für Solovioline spielte. Sie arbeitet häufig mit dem Pianisten Cédric Tiberghien zusammen und ist Gründungsmitglied des Chiaroscuro Quartetts – eines der gefragtesten Ensembles für historische Aufführungspraxis.

Zu den zahlreichen Orchestern, mit denen Ibragimova aufgetreten ist, gehören das Budapest Festival Orchestra, das London Symphony Orchestra, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Pittsburgh Symphony Orchestra, das San Francisco Symphony Orchestra und das Mahler Chamber Orchestra unter Dirigenten wie Iván Fischer, Robin Ticciati, Nathalie Stutzmann und Vladimir Jurowski.

<https://alinaibragimova.com>

Der französische Pianist **Cédric Tiberghien** wird für seine Vielseitigkeit gefeiert, die sich in seinem breit gefächerten Repertoire mit klassischen, französischen und zeitgenössischen Werken sowie in seinen interessanten Programmen, seiner Offenheit für innovative Konzertformate und seinen dynamischen Kammermusikpartnerschaften zeigt.

Nach seinem Studium bei Gérard Frémy und Frédéric Aguessy am Pariser Konservatorium gewann Cédric Tiberghien mehrere internationale Preise (Bremen, Dublin, Tel Aviv, Genf, Mailand) und 1998 den ersten Großen Preis sowie nicht weniger als fünf Sonderpreise beim Marguerite-Long-Jacques-Thibaud-Wettbewerb.

Tiberghien hat mit einigen der besten Orchester der Welt gespielt, darunter die Berliner Philharmoniker, das San Francisco Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre symphonique de Montréal und das Orchestre National de France, unter Dirigenten wie Cristian Măcelaru, Simone Young, Matthias Pintscher, Rafael Payare und Stéphane Denève.

Als engagierter Kammermusiker arbeitet Tiberghien regelmäßig mit der Geigerin Alina Ibragimova, dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Bariton Stéphane Degout zusammen, mit denen er mehrere Aufnahmen eingespielt und Konzerte gegeben hat. Er ist Mitglied der Académie Musicale Philippe Jaroussky, wo er regelmäßig unterrichtet.

Im Jahr 2023 startete er eine Zusammenarbeit mit dem Klangkünstler Matthias Schack-Arnott im Rahmen des *John Cage Project* – einer Neuinterpretation der Sonaten und Interludien mit einer kinetischen Klangskulptur.

<https://www.cedrictiberghien.com>

Avec l'essor rapide de la musique domestique à la fin du XVIII^e siècle, la sonate pour violon est devenue un genre populaire dans les salons aristocratiques et bourgeois. Les éditeurs ont fait des affaires florissantes avec ce qu'on appelait alors « sonates pour clavecin ou pianoforte, avec accompagnement de violon ». Mozart, démocrate musical né, fut le premier compositeur d'importance à accorder au violon un statut véritablement égal dans ses sonates K. 301 à 306 composés en 1778. Vingt ans plus tard, Ludwig van Beethoven suivit son exemple dans ses propres sonates pour violon, dont neuf furent composées coup sur coup entre 1797 et 1803.

Au moment où il composa ses trois sonates pour violon op. 12, durant l'hiver 1797–98, le jeune fougueux compositeur originaire de Bonn s'était imposé comme le successeur de Mozart à Vienne. Diplomatiquement dédiées au maître de chapelle de la cour Antonio Salieri (qui, peu après, donna gratuitement à Beethoven des cours de mise en musique de textes italiens), ces sonates comptent parmi ses œuvres les plus brillantes. Du moins, c'est ainsi qu'elles nous apparaissent. Mais le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig était d'un autre avis : « Il est indéniable que M. Beethoven suit sa propre voie, mais quelle voie bizarre et singulière ! Savant, savant et toujours savant – et rien de naturel, rien de lyrique (...) Un entêtement qui suscite peu d'intérêt, une recherche de modulations étranges, un dégoût des tournures habituelles, une accumulation de difficultés qui font perdre patience et plaisir. »

Compte tenu de la nature conservatrice de la plupart des critiques, Beethoven allait encore faire l'objet de nombreuses critiques acerbes au fil des ans. Mais en 1799, lorsque les sonates op. 12 furent publiées par la maison viennoise Artaria, ses œuvres de chambre et pour clavier étaient très demandées dans tout le nord de l'Europe. En quelques années, Artaria avait publié huit autres éditions, et les sonates étaient apparues à Paris, Londres et dans plusieurs villes allemandes. Si un système

de redevances avait existé vers 1800, Beethoven aurait fait une petite fortune rien qu'avec ces œuvres. Le compositeur lui-même a donné la première exécution publique d'au moins une des sonates le 29 mars 1798, dans le cadre d'un concert de bienfaisance pour la soprano Josefa Dušek, pour qui Mozart avait composé deux de ses plus beaux airs de concert.

Si certains passages des sonates de l'opus 12 peuvent à première audition nous sembler mozartiens, la rhétorique de Beethoven tend à être beaucoup plus péremptoire que celle de son prédécesseur, et son humour encore plus subversif que celui de Haydn. Il annonce immédiatement la couleur dans l'ouverture majestueuse de la Sonate n° 1, dans la tonalité traditionnellement brillante de ré majeur. Après une fanfare retentissante, le premier thème établit une mélodie soutenue, commençant par un saut d'octave, contre un contrepoint pianistique fait de croches fluides. Lorsque les rôles s'inversent, le piano atténue la pompe de la fanfare avec des triolets enjoués. Dans le développement central, Beethoven travaille les deux éléments du thème d'ouverture dans de nouvelles combinaisons ingénieuses, puis oppose le motif en croches à la fanfare dans une excitante progression vers la récapitulation jouée dans la nuance *fortissimo*.

Beethoven est d'abord à son plus aimable dans le deuxième mouvement, une série de quatre variations sur un thème décontracté à l'allure folklorique. Si les deux premières variations sont décoratives, la troisième passe du majeur au mineur pour une déconstruction dramatique du thème. Après cette bataille cosmique – le genre de musique qui aurait provoqué l'ire du critique de Leipzig –, la quatrième variation, doucement syncopée, présente le thème dans un contour sombre, à demi caché au milieu de la texture.

Avec ses rythmes galopants en 6/8 et ses *sforzandos* décalés, le rondo final est le cousin germain du finale du Concerto pour piano n° 2 en si bémol majeur. Le premier épisode oppose un thème choral au piano à une danse frénétique, tandis que

dans le deuxième épisode, le violon et le piano présentent tour à tour un paisible *cantabile* mozartien. Glissant nonchalamment dans des tonalités très éloignées, la coda s’amuse de manière taquine avec le rythme court-long du thème principal avant de s’élever vers une conclusion éclatante.

En contraste extrême avec la première sonate, l’*Allegro vivace* en la majeur de la Sonate n° 2, semblable à un scherzo, est une pure comédie. Au début, les instruments échangent leurs identités. Le violon devient un instrument à percussion dans des accords saccadés joués *staccato*, tandis que le piano descend en sautillant dans une série de liaisons en archet. Lors de la répétition du thème, on passe à un dialogue comique entre le violon-soprano et la basse grave et bourrue (pensons aux personnages de Blonde et d’Osmin dans *L’enlèvement au sérail* de Mozart que Beethoven avait probablement joué en tant qu’altiste à Bonn). Parmi une multitude d’idées nouvelles, on entend un thème mystérieux, ambivalent sur le plan tonal, joué par les deux instruments à l’octave. Dans le développement et la coda, remplis de rythmes croisés taquins, Beethoven s’amuse avec irrévérence à exploiter la figure initiale « sautillante » du piano. Nul doute que Haydn aurait apprécié.

Après cette exubérance dansante, Beethoven propose un *Andante, più tosto Allegretto* en la mineur qui combine une atmosphère de pathos mélancolique avec un rythme de marche rapide. Dans une structure en trois parties (ABA), l’épisode central en fa majeur évolue comme un dialogue imitatif entre le violon et la main droite du piano, contre les accords lents et sonores de la main gauche. À son retour, le thème entendu au début est décoré de manière expressive, tandis que la coda apporte une touche nostalgique et romantique à l’épisode central.

S’ouvrant sur une mélodie d’une grâce légèrement déséquilibrée, le finale est un menuet pastoral transfiguré qui justifie son indication inhabituelle de « *piacevole* » (« gracieux, avec charme »). Le deuxième de ses deux épisodes présente un nouveau thème joué *dolce* au violon, soutenu par un motif accentué de quatre notes dans

les basses du piano, dérivée de la cadence du violon dans le thème principal. Au point culminant, Beethoven isole cette figure et la développe à travers des tonalités éloignées, d'abord de manière interrogative, puis avec une violence martelée qui contraste de manière choquante avec l'atmosphère aimable environnante. Sans doute un autre passage qui a fait fulminer le critique de Leipzig. Il y a aussi de l'humour ici, notamment à la fin, où, après une série d'accords insistants, le piano prend l'auditeur au dépourvu en ajoutant une petite fioriture solo. On imagine Beethoven savourant ce moment dans sa propre interprétation.

« Si tu as ce qu'il faut, ne t'en caches pas ! » semble avoir été la devise de Beethoven dans la Sonate n° 3 en mi bémol, dont les défis pianistiques auraient déconcerté tous les amateurs, sauf les plus accomplis, qui ont acheté la sonate. Une fois encore, le violon se transforme souvent en un instrument quasi percussif. Si l'esprit dominant est celui d'une élégante fanfaronnade, le développement introduit un nouveau thème *cantabile* dans la tonalité sombre de do bémol, sur un accompagnement mystérieux et profond en trémolo. Beethoven se souviendra de cette mélodie envoûtante quelques années plus tard dans le premier mouvement de son Concerto pour piano n° 3 en do mineur.

On trouve également un avant-goût du troisième concerto pour piano dans la solennité et la chaleur romantique mêlées de l'*Adagio con molt' espressione* en do majeur. Tout le mouvement est essentiellement une méditation émouvante sur une seule mélodie, longuement déployée par le piano, puis répétée au violon, avec la basse du piano simulant des tambours étouffés. Au milieu du mouvement, la musique dérive vers la tonalité profonde et riche de ré bémol majeur, le chant envoûtant du violon étant adouci par une figuration pianistique ombragée. De tous les mouvements de l'opus 12, c'est celui-ci qui annonce le plus clairement le Beethoven à venir.

L'émotion est balayée par la mélodie enjouée de la contredanse finale, rehaussée par les accents *sforzando* caractéristiques de Beethoven. Le thème du premier

épisode, lié à l'ouverture par son anacrouse faite de notes répétées, est tout aussi accrocheur, tandis que le second épisode plonge en mi bémol mineur pour un intense débat contrapuntique. Alors que nous semblons être dans la dernière ligne droite, Beethoven, fidèle à lui-même, se lance dans une coda élaborée, transformant la contredanse en un fugato faussement sérieux et ajoutant une autre mélodie avant la fin brusque et humoristique.

Avec la célèbre Sonate dite « le Printemps », nous arrivons à 1800, une année cruciale pour Beethoven, alors âgé de 29 ans. En avril, il donne un concert triomphal au Burgtheater de Vienne, où il crée son Septuor, sa Première Symphonie et un concerto pour piano non spécifié, vraisemblablement le premier en do majeur. Au cours de l'été, Beethoven termine sa première série de quatuors à cordes, op. 18, défiant son ancien professeur Haydn sur son propre terrain. Puis, à l'automne, il compose deux sonates pour violon, les opus 23 et 24, publiées ensemble et dédiées au banquier Moritz von Fries, un généreux mécène et violoniste amateur qui organisait de conviviales soirées musicales dans sa maison viennoise.

Les deux sonates forment un duo très contrasté. Alors que l'opus 23 en la mineur est concis et agité, l'opus 24, dans la tonalité traditionnelle « pastorale » de fa majeur, possède une fraîcheur lyrique qui en fait l'une des œuvres de chambre les plus immédiatement attachantes de Beethoven. La Sonate « le Printemps » était un surnom tout trouvé. Contrairement aux sonates op. 12, les opus 23 et 24 ont été saluées avec enthousiasme par le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qui les a trouvées « parmi les meilleures que B. ait écrites, c'est-à-dire parmi les meilleures qui soient écrites de nos jours. L'esprit original, fougueux et audacieux du compositeur (...) commence de plus en plus à rejeter toute forme d'excès et fait une impression toujours plus agréable sans rien perdre de son caractère. »

L'ouverture sinueuse de la Sonate « le Printemps », qui se déploie comme une improvisation inspirée, semble merveilleusement spontanée. Pourtant, comme pour

beaucoup des plus beaux thèmes de Beethoven, les esquisses montrent qu'elle a progressivement évolué à partir d'une idée beaucoup plus simple et plus carrée. L'atmosphère générale est détendue et souriante, avec un échange gracieux entre les deux instruments. Mais le printemps peut aussi avoir ses tempêtes. Le deuxième thème, oscillant entre le do majeur et le do mineur, introduit un esprit de confrontation que Beethoven exploite avec véhémence dans le développement central.

L'*Adagio molto espressivo*, à la texture sensuelle, est l'équivalent en musique de chambre de la « Scène au bord du ruisseau » de la Symphonie pastorale, avec des évocations de chants d'oiseaux. Au centre du mouvement se trouve une magnifique séquence de modulations, initiée par une descente du si bémol vers la tonalité profonde et voilée de sol bémol majeur. En contraste avec le reste de la sonate, le scherzo, qui passe en un clin d'œil, est un jeu d'esprit dans lequel le violon et le piano semblent souvent comiquement désynchronisés. Les esquisses révèlent que cette musique savoureuse a évolué, contre toute attente, à partir d'un menuet plutôt guindé.

Lancé par le thème le plus séduisant et mozartien jamais composé par Beethoven, le rondo final est aussi lyrique et expansif que les deux premiers mouvements. Chaque retour du thème du rondo est varié de manière inventive. Lors de son avant-dernière apparition, il glisse avec désinvolture de la tonalité « erronée » de ré majeur à la tonalité prescrite de fa majeur – un passage irrésistible – tandis que lors de son dernier retour, le thème se dissout dans une rafale de triolets dansants.

© **Richard Wigmore 2026**

Interprète de musique baroque et de nouvelles commandes sur des instruments modernes et d'époque, **Alina Ibragimova** est reconnue pour « l'immédiateté et l'honnêteté » de ses interprétations.

Née en Russie, Ibragimova a fréquenté l'école Gnesin de Moscou, l'école Yehudi Menuhin et le Royal College of Music, où elle a étudié avec Valentina Korolkova, Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch, Christian Tetzlaff et Adrian Butterfield pour l'interprétation historique. Ancienne élève du programme BBC New Generation Artists, elle a reçu de nombreuses distinctions, dont deux prix de la Royal Philharmonic Society et un MBE dans la liste des honneurs du Nouvel An 2016.

En récital, Alina Ibragimova se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, à la Pierre Boulez Saal de Berlin, au Mozarteum de Salzbourg, à l'Elbphilharmonie de Hambourg ainsi qu'au Royal Albert Hall, où elle a interprété les Sonates et Partitas pour violon solo de Bach dans le cadre des BBC Proms. Elle collabore fréquemment avec le pianiste Cédric Tiberghien et est membre fondatrice du Chiaroscuro Quartet, l'une des formations sur instruments anciens les plus en demande.

Parmi les nombreux orchestres avec lesquels Ibragimova s'est produite, citons l'Orchestre du Festival de Budapest, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre symphonique de Pittsburgh, l'Orchestre symphonique de San Francisco et l'Orchestre de chambre Mahler, sous la direction de chefs tels qu'Iván Fischer, Robin Ticciati, Nathalie Stutzmann et Vladimir Jurowski.

<https://alinaibragimova.com>

Le pianiste français **Cédric Tiberghien** est salué pour sa polyvalence, comme en témoignent son répertoire très varié, qui inclut des œuvres classiques, françaises et contemporaines, ainsi que ses programmes audacieux, son ouverture à l'exploration de formats de concerts innovants et ses collaborations dynamiques dans le domaine de la musique de chambre.

Après avoir étudié avec Gérard Frémy et Frédéric Aguessy au Conservatoire de Paris, Cédric Tiberghien a remporté plusieurs prix internationaux (Brême, Dublin, Tel Aviv, Genève, Milan) et, en 1998, le premier grand prix et pas moins de cinq prix spéciaux au Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Tiberghien s'est produit avec certains des meilleurs orchestres du monde, notamment l'Orchestre philharmonique de Berlin, le San Francisco Symphony, le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre symphonique de Montréal et l'Orchestre National de France, sous la direction de chefs d'orchestre tels que Cristian Măcelaru, Simone Young, Matthias Pintscher, Rafael Payare et Stéphane Denève.

Chambriste passionné, il collabore régulièrement avec la violoniste Alina Ibragimova, l'altiste Antoine Tamestit et le baryton Stéphane Degout, avec lesquels il a réalisé de nombreux enregistrements. Cédric Tiberghien est membre de l'Académie Musicale Philippe Jaroussky, où il enseigne régulièrement.

En 2023, il a lancé une collaboration avec l'artiste sonore Matthias Schack-Arnott sur le John Cage Project, une réinterprétation des Sonates et Interludes mettant en scène une sculpture sonore cinétique.

<https://www.cedrictiberghien.com>

About the instrument used on this recording

Fortepiano by Paul McNulty, after Anton Walter 1794

Anton Walter (1752–1826) was considered to be the most famous fortepiano maker of his time, praised for their quality by Mozart, who bought a Walter in 1782, and by Beethoven, who nearly succeeded in buying one in 1802. Haydn owned the sister piano to Mozart's. According to Mozart's son Carl: "Most remarkable is the wing-shaped pianoforte for which my father had a special preference to such a degree that he not only wanted to have it in his study all the time, but exclusively used this and no other instrument in all his concerts (...)"

The instrument used for this recording was built by Paul McNulty, who is one of the most highly respected fortepiano builders working today. His instruments, modeled after the best instruments of classical and romantic era, are the result of meticulous research of the originals. He has built more than 350 fortepianos after Silbermann, Stein, Walter, Hofmann, Buchholtz, Fritz, Graf, Pleyel, Boisselot and Streicher which feature in many recordings and are owned by prominent players and leading music institutions such as Nikolaus Harnoncourt, Paul Badura-Skoda, Malcolm Bilson, Ronald Brautigam, Paris Opera, Klassik Stiftung Weimar, Glyndebourne Festival and Warsaw Chopin Institute.

Compass: FF – g3

<https://www.fortepiano.eu>



The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording: 21st-25th July 2025 at Wyastone Concert Hall, Monmouth, UK
Producer: Andrew Keener
Sound engineer: Oscar Torres

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Original format: 24 bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Oscar Torres

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Richard Wigmore 2026

Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Design: Wandala Rowe / Platoon

Front cover image: © Eva Vermandel

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

info@bis.se www.bis.se

BIS-2724 © & © 2026 BIS Records, a division of PLATOON Ltd.

