RUBICON

MONTGEROULT · VIOTTI

VIOLIN SONATAS

MENDELSSOHN · WEBER

SOPHIE ROSA · IAN BUCKLE

With the publication of her *114 Études progressives* in 1816, Hélène de Montgeroult (1764–1836) significantly influenced the course of piano playing and piano composition through the 19th century. A good many idioms, gestures and figurations, which became associated with later Romantic composers, such as Chopin, the Mendelssohns, the Schumanns, originate in this pivotal compendium. The *Études* represent an early absorption of advances in harmonic language and while ostensibly forming part of a larger pedagogical work – the *Cours complet pour l'enseignement du forte piano* (Complete method for teaching the fortepiano, 1788–1812) – many of them are vivid and sophisticated character pieces, the overriding preoccupation 'de faire chanter le piano' ('to make the piano sing'). Montgeroult's nine sonatas for piano, composed between 1795 and 1807, similarly promote a cantabile style, though they are more readily identifiable with their period of composition than the prescient *Études*. Sixth among them, the Sonata in A minor Op.2 no.3 (1800) features a violin accompaniment in the way of her teacher Dussek's Sonatas for keyboard with violin, the violin line mainly contributing texture and commentary rather than an independent melodic voice. Montgeroult's own duo partners numbered among the greatest violinists of the day, with Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot and Giovanni Battista Viotti all frequent collaborators. The A minor Sonata plunges headlong into relentless nervous energy, reprised in the last movement, and offset in the central Adagio by a daring harmonic stasis celebrating the comfort and contentment of C major, the eventual inflections away from the home key all the more touching as a result.

Having first met in 1785, Montgeroult and Viotti (1755–1824) developed a strong artistic friendship, and both were recognised, through their playing, compositions and teaching, as among the greatest musicians of their time. Both were key figures at the Paris Conservatoire, founded in 1795: Viotti's protégés Baillot and Pierre Rode were professors, as was Montgeroult herself. Acknowledged as the principal founder of the 19th-century school of violin playing, Viotti had arrived in Paris in 1782 in search of a bow maker who could make enhancements to the bow with regard to form and material. His collaboration with François Xavier Tourte led by the early 1800s to profound changes to the bow, including reversal of the arc from convex to concave, repositioning the centre of gravity, flattening the hair and improvements in strength and stiffness. These facilitated a vastly increased range of expressive and technical possibilities – the bow now integral to the violin's sound, capable of producing greater warmth and legato together with a more effortless spiccato.

As bow technology transformed, Viotti was able to develop a compositional approach which, while Italianate in its lyricism, reflected the evolution of the Classical style from galant to pre-Romantic. His sonatas were written to showcase his own playing in tandem with the new bowing techniques enabled by Tourte. Published in two volumes of six in 1788 and 1792 as *Sonates à violon seul et basse*, they are violin solos with an accompaniment of either a single bass instrument or an unfigured continuo – the performers' roles now reversed, Hélène de Montgeroult was the ideal partner to improvise the accompaniment (her aptitude for extemporisation at the keyboard was legendary: imprisoned for her aristocratic background during the French Revolution, she was spared the guillotine by impressing the Committee for Public Safety with an improvised set of variations on *La Marseillaise*). Viotti's Sonata No.10 in E major (1792) is a distinguished and well-proportioned example of his style, the technical novelties enabled by the bow integrating naturally into the narrative. The developing variations in the finale offer the soloist ample scope for showcasing the new virtuosity while retaining the lopsided elegance of the phrase structure; and the second movement is a poignant da capo aria, inviting both players to explore nuances of shaping and shading.

With Montgeroult's treatise influential in Europe and the Tourte-style bow established as the professional standard, violin sonatas with a more overtly Romantic complexion began to appear. The young Felix Mendelssohn (1809–1847) had been in a position to take in modern developments very close to the source, both he and his sister Fanny having taken piano lessons in Paris with Marie Bigot – a devotee of the Montgeroult *Cours complet* – and coaching in chamber music with Baillot. Mendelssohn's Sonata in F minor Op.4 (1823) shows an easy assimilation of the innovations in a lyrical, contemplative piece quite untypical of the 14-year-old's later manner. The second movement rejoices in *bel canto*, expansive legato phrases unfolding within a recitative-and-aria structure; framed by a conversational Allegro first movement and an agitated finale, with passages of soliloquy for each player lending depth and unity to the whole.

On a smaller scale, the *6 Sonates progressives* by Carl Maria von Weber (1786–1826) are charming and relatively undemanding, written in response to a commission for a set of pieces suitable for domestic music-making. While still in the tradition of the accompanied keyboard sonata, the violin here is *obbligato* and plays a more independent solo part, evoking in the bolero first movement of the Sonata in G major Op.10b no.2 (1810) a striking sense of Spanish character.

Ian Buckle

Mit der Veröffentlichung ihrer *114 Études progressives* im Jahr 1816 beeinflusste Hélène de Montgeroult (1764–1836) maßgeblich das Klavierspiel und die Komposition für Klavier im 19. Jahrhundert. Etliche Idiome, Gesten und Figurationen, die man später mit Komponisten wie Chopin, den Mendelssohn Bartholdys oder den Schumanns verbinden sollte, fußen auf diesem zentralen Kompendium. Die *Études* repräsentieren eine frühe Vertiefung in die Fortschritte der harmonischen Sprache, und obwohl sie vermeintlich Teil einer größeren pädagogischen Abhandlung sind, nämlich des *Cours complet pour l'enseignement du forte piano* (Vollständige Methode der Unterweisung im Klavierspiel, 1788–1812), sind viele von ihnen doch eigentlich ebenso lebendige wie anspruchsvolle Charakterstücke, wobei es namentlich darum geht, „de faire chanter le piano" – also gewissermaßen „das Klavier zum Singen zu bringen". Auch Montgeroults neun Sonaten für Klavier, die zwischen 1795 und 1807 entstanden, zeichnen sich durch diesen kantablen Stil aus, obschon sie ihre Entstehungszeit leichter preisgeben als die *Études*, die ihrer Zeit eigentlich voraus waren. Die sechste unter ihnen, die Sonate in a-Moll op. 2 Nr. 3 (1800) verfügt über eine Violinbegleitung im Stile jener Sonaten für Klavier mit Violinbegleitung ihres Lehrers Dussek, wobei der Violinpart eher die Struktur des Klavierparts unterstreicht und kommentiert, als dass er eine eigene melodische Stimme darstellen würde. Zu den Duopartnern Montgeroults gehörten führende Violinisten ihrer Zeit wie Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot und Giovanni Battista Viotti, mit denen sie häufig zusammenarbeitete. Die Sonate in a-Moll stürzt sich kopfüber in unaufhörlich nervöse Energie, die im Finale wiederaufgenommen wird und im dazwischenliegenden Adagio einen Kontrast durch gewagten harmonischen Stillstand erfährt, der der Behaglichkeit und Genügsamkeit von C-Dur frönt, wodurch die spät auftretenden Abweichungen von der Grundtonart dann umso berührender wirken.

Nachdem sie sich 1785 erstmals begegnet waren, entwickelte sich zwischen Montgeroult und Viotti (1755–1824) eine tiefe künstlerische Freundschaft, wobei beide kraft ihres Spiels, ihrer Kompositionen und Lehre zu den bedeutendsten Musikern ihrer Zeit zählten. Beide waren Schlüsselfiguren am 1795 gegründeten Pariser Konservatorium: Viottis Schützlinge Baillot und Pierre Rode lehrten dort ebenso wie Montgeroult selbst. Der als Hauptbegründer der Violinschule des 19. Jahrhunderts geltende Viotti war 1782 nach Paris gekommen, wo er einen Bogenmacher zu finden hoffte, der hinsichtlich Form und Material Verbesserungen im Bogenbau erwirken könnte. Seine Zusammenarbeit mit François Xavier Tourte führte Anfang des 19. Jahrhunderts zu tiefgreifenden Veränderungen des Bogens, wie etwa den Wechsel der Krümmung von konvex zu konkav, Verlagerung des Schwerpunktes, Verflachung der Bespannung sowie Verbesserungen hinsichtlich Belastbarkeit und Steifigkeit. All dies resultierte in einer erheblichen Erweiterung der expressiven und technischen Möglichkeiten: Der Bogen war zum integralen Bestandteil des Violinklangs geworden und ermöglichte einen wärmeren Klang, erleichterte das Legatospiel und ein müheloses Spiccato.

Die Veränderungen im Bogenbau erlaubten es Viotti, eine Kompositionsmethode zu entwickeln, die – obschon italienisierend in ihrem Lyrismus – die Evolution des klassischen Stils vom galanten hin zum vorromantischen Stil abbildete. Mit seinen zwölf Sonaten konnte er nicht allein sein eigenes Spiel präsentieren, sondern zugleich auch die durch Tourte neu möglichen Bogentechniken. Bei den in zwei Bänden zu je sechs Sonaten 1788 und 1792 veröffentlichten *Sonates à violon seul et basse* handelt es sich um Violin-Solosonaten mit Begleitung entweder eines einzelnen Bassinstrumentes oder eines unbezifferten Continuo-Instrumentes – wobei die Rollen der Aufführenden sich dann umkehrten. Hélène de Montgeroult war die ideale Partnerin, wenn es um das Improvisieren einer solchen Begleitung ging; ihr Talent zur Improvisation war geradezu legendär: Als man sie wegen ihrer aristokratischen Abstammung während der Französischen Revolution inhaftiert hatte, entging sie der Guillotine lediglich dadurch, dass sie das Komitee für öffentliche Sicherheit durch eine Reihe improvisierter Variationen über die *Marseillaise* zu beeindrucken vermochte. Viottis Sonate Nr. 10 in E-Dur (1792) ist ein ebenso kunstvolles wie wohlproportioniertes Beispiel seines Stils, in dem die Neuerungen der Bogentechnik ganz natürlich Teil des musikalischen Verlaufs sind. Die Variationen im Finale eröffnen dem Solisten einen weiten Spielraum zur Präsentation der neu möglichen Virtuosität, ohne dabei die eintönige Eleganz der Satzstruktur zu opfern, während der zweite Satz als anrührende Da-Capo-Arie daherkommt, die beide Interpreten dazu einlädt, verschiedenste Nuancen an Gestaltung und Schattierung zu erkunden.

Mit Montgeroults in Europa einflussreicher Abhandlung und dem als professionellem Standard etablierten Bogen im Stile Tourtes begannen Komponisten, Violinsonaten mit einem unverhohleneren romantischen Ausdruck zu schreiben. Der junge Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) etwa befand sich in einer Position, moderne Entwicklungen recht zeitnah aufzunehmen: Sowohl er als auch seine Schwester Fanny nahmen in Paris Klavierunterricht bei Marie Bigot, einer Verfechterin von Montgeroults *Cours complet*, sowie Kammermusikkurse bei Baillot. Mendelssohn Bartholdys Sonate in f-Moll Op. 4 (1823) zeigt die leichthändige Aneignung dieser Innovationen in einem lyrisch-kontemplativen Werk, das recht untypisch für den späteren Stil des seinerzeit erst 14-jährigen Komponisten ist. Der zweite Satz frönt mit langen Legato-Phrasen innerhalb einer an ein Rezitativ mit anschließender Arie gemahnenden Satzstruktur dem Belcanto. Eingerahmt wird dieser Satz von einem unterhaltsamen Allegro-Kopfsatz und einem erregten Finale mit monologischen Abschnitten für beide Instrumente, die dem Ganzen eine gewisse Tiefe und Einheit verleihen.

In kleinerem Umfang kommen die *6 Sonates progressives* Carl Maria von Webers (1786–1826) charmant und vergleichsweise einfach gehalten daher, entstanden sie doch als Auftragsarbeit für hausmusikalische Zwecke. Obwohl noch in der Tradition der begleiteten Klaviersonate stehend, ist die Violinstimme hier doch bereits obligat und spielt einen unabhängigeren Solopart, wobei der als Kopfsatz der Sonate in G-Dur Op. 10b Nr. 2 (1810) fungierende Bolero einen bemerkenswert authentischen spanischen Charakter entwickelt.

Ian Buckle
Übersetzung: Matthias Lehmann

Executive producer: Matthew Cosgrove
Recording: Wyastone Concert Hall, Monmouthshire, 21–23 January 2020
Producer & engineer: Oscar Torres
Cover photo: Helen Rae
Session photo: Matthew Cosgrove
Design: WLP Ltd WLP

RCD1056