

1802 was the crisis year in which Beethoven *the artist* committed Beethoven *the man* to fate – and became immortal. He was beset with mounting problems: progressive deafness, strong feelings of alienation and the conviction that he was being excluded from social and official life in Vienna. During his stay at Heiligenstadt in the summer and autumn of 1802 he writes testaments in words and in music that show his path ahead to his middle period, often called “the heroic”. His Sonata no. 9 for violin and piano, the *Kreutzer*, is a defining work for the year 1802 and for Beethoven’s heroic style. In sharp contrast is the high-spirited Sonata no. 8, but together – and particularly when considered in light of the so-called Heiligenstadt Testament – these two sonatas reveal something of the creative and existential struggle he was enduring. 1802: the year when Beethoven became Beethoven.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

- 1–3 Sonata No. 8 for Violin and Piano in G Major, Op. 30 No. 3
- 4–6 Sonata No. 9 for Violin and Piano in A Major, Op. 47 «Kreutzer»
Ragnhild Hemsing violin Tor Espen Aspaas piano

EAN13: 7041888525325



2L¹⁶⁰

5.1 surround and stereo recorded in DXD 24bit/352.8kHz
2L-160-SACD 20©20 Lindberg Lyd AS, Norway

Beethoven's Testaments of 1802

Ragnhild Hemsing & Tor Espen Aspaas



Ludwig van Beethoven: Testaments, 1802 — *Sonatas for Violin and Piano Nos. 8 & 9 “Kreutzer”*

Following a furious quarrel in the late autumn of 1806, Ludwig van Beethoven writes in a letter to his patron and benefactor Prince Karl von Lichnowsky that is as short as it is indignant: “*There are many princes and there will continue to be thousands more, but there is only one Beethoven!*” He was unique, and he knew it himself. We celebrate Beethoven as a great classical composer – for many of us the greatest – and his works are considered classics. But what do we mean by “a classic”, and why do more and more of us always return to Beethoven?

“What is a Classic?” This is the question T.S. Eliot attempts to answer in his famous essay “*What is a Classic?*” from 1957. He is intrigued by *Hamlet* and its lasting relevance. How is it that Shakespeare’s play, which is over 400 years old, still strikes us as completely fresh each time we read it? *Hamlet* is an eminent example of an immortal text that renews itself, and that also renews the reader as a feeling, thinking person of their own time. In contrast, nothing is so outdated and uninteresting as a week-old newspaper or yesterday’s internet stories. Beethoven’s music is in the same category as *Hamlet*. Everyone who works seriously with his music can confirm that it has an existential force, a force whose effect you cannot calculate, and which it is impossible to protect yourself against. Beethoven turns your life around if he gets the chance.

Beethoven himself knew what it meant to have one’s life turned around: “*I intend to seize Fate by the throat; I will not let it bend me down me and destroy me!*” writes the 31-year-old Beethoven in 1801, but already in the following year he is forced to accept an existential compromise: 1802 is the year of crisis in the course of which Beethoven *the artist* commits Beethoven *the man* to fate. He turns his back on any hope or pretension of living a “normal” life. For the artist triumphs and immortality lie ahead, but for the

man life is arduous and unrelenting. In his diaries, which he writes continuously from 1812, Beethoven confirms this decision: “*You can no longer be a person – this is for others, but not for you. The only place to find happiness is in your art. God, give me the strength to triumph over myself; for nothing must chain me to life.*”

In 1796 Beethoven noticed for the first time the progressive deafness that would, by 1816, ruin his hearing. The issue was threefold: loss of hearing, tinnitus (a buzzing or ringing in the ears) and hyperacusis (painful sensitivity to loud sounds). In the summer months he moved out of Vienna itself to Heiligenstadt and its spa, where, to no avail, he sought treatment. While there he writes his “Heiligenstadt Testament”, which was found in a secret compartment in his writing-desk after his death. This testament is in reality an unsent letter to his brothers Carl and Johann, dated 6th October 1802.

“To all of you who see me as an unfriendly, stubborn misanthrope, let me say how unjust you are toward me. You do not know the secret cause of what you think you see. From my childhood my heart and mind motivated me to be kind and friendly, while I was also driven by a determination to achieve great things. But for the last six years – and this is something it is important to bear in mind – I have been in a wretched state, a state that has only been exacerbated by incompetent physicians. Year after year I have vainly hoped for improvement, but have experienced nothing but disillusionment, and now have to accept the fact that this is a lasting infirmity (for which a cure might take years to find, or indeed might never be found). I was born with a fiery and lively temperament, and I was also susceptible to the diversions of society, but I was soon forced to withdraw from society and live a solitary life [...] Yet I could not say to people, “Speak louder, shout, for I am deaf!” How could I confess to an infirmity in that very sense which, in me, should have been much more developed than in other people? [...] How humiliating it was to stand close to someone who could hear a distant flute, while I could hear nothing at all, or to someone who could

hear a shepherd's song, while again I heard nothing. Experiences like these drove me to the edge of despair; at times I came close to ending my life – only Art held me back. [...] When I am in the vicinity of other people, I feel overpowered by the fear that my condition might be revealed – as it has been these six months I have been living in the country. [...] Forgive me, therefore, when you see me withdrawing from social life, even though it would have pleased me greatly to be among you. My misfortune pains me doubly, knowing, as I do, that I have been misunderstood.”

While this letter is clearly intended to be a grand, conciliatory gesture towards his family, his circle and posterity, Beethoven is unable to put his antipathy towards his brother Johann to one side. He cannot bring himself to write his name; there is just a blank space in the letter where it should have been: *“Ah, fellow men, when you all read this one day, remember that you wronged me, and may anyone who has suffered this sort of misfortune be heartened in finding another person who has been in a similar situation to them: and that in spite of all the obstacles nature put in his way, this other person did everything in his power to be admitted to the ranks of worthy artists and men. You, my brothers Carl and _____, when I am dead, request on my behalf Professor Schmidt, if he is alive, to describe my infirmity, and attach this document to his report, so that at any rate after my death the world and I may be reconciled, insofar as this is possible.”*

There are huge paradoxes and extraordinary contrasts in Beethoven's life and music after 1802, just as there are in the Heiligenstadt Testament: *“It seemed very wrong to leave this world before I had expressed everything I carried within me, so I continued this wretched life – in truth it was indeed wretched to have a body of such sensitivity that a tiny, sudden impulse could propel me from the very best to the very worst mental state.”* Knowing this, we perhaps have a chance of comprehending how in one year, 1802, two such apparently diametrically opposed musical worlds as the Violin Sonatas nos. 8 and 9 can emerge, side by side.

The **Sonata no. 8** for violin and piano, the third in Beethoven's Opus 30, is a strangely carefree, almost maniacally high-spirited composition when seen against the background of the year in which it was composed, the crisis year 1802 – in fact it is altogether one of the most exuberant works Beethoven ever wrote. It was completed in April 1802, prior to his departure for Heiligenstadt. The influence of German and Austrian folk music is striking: humorous ornaments, use of a drone bass, imitations of the hurdy-gurdy, echoes of *Ländler* and stylized folk dance rhythms. The road seems endless from this sonata's spring-like mood to the autumnal storms, melancholy and existential drama played out so unrelentingly in the **Sonata no. 9**, Opus 47.

The name of the violin virtuoso Rodolphe Kreutzer should never really have been indelibly connected to this work, since he in fact never performed it, in spite of Beethoven's dedication. It was in May 1803 that the composer himself, playing with the London-based violin phenomenon George Augustus Polgreen Bridgetower, gave the first performance of the work at a public concert in Vienna's Augarten. That the work is called the *Kreutzer* sonata, and not the *Bridgetower* sonata, is a consequence of Bridgetower speaking disrespectfully of a woman for whom Beethoven, in his own words, “had the highest regard”. So Bridgetower lost the dedication, and it is as the Kreutzer sonata that this work takes its iconic place in the duet repertoire as the epitome of what a violin sonata should be. It does not just stand out in the genre, it completely dominates it, with its form and instrumental technique challenging the limits of what a sonata is. Beethoven made a very revealing addition to the title page of the first edition: *“scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto”*. That is to say: breaking out of the conventions of genre, more a concerto for two instruments than a traditional sonata. The third movement – a brilliant *tarantella* – was composed first. It was originally intended as the finale of Sonata no. 6, the first of the three Opus 30 sonatas. However, Beethoven realised that a final movement of such relative monumentality would almost eclipse the two foregoing movements of that sonata, and he replaced it with a more suitably

proportioned final movement, consisting of variations. So it was not unnatural that he should compose two movements that could precede this finale that had been made available by this exchange. In the autumn of 1802 at Heiligenstadt he began work on them – they were to be the two most weighty and lengthy first and second movements yet written in chamber music literature. Bridgetower's arrival in Vienna in April the following year provided the stimulus for Beethoven to add the finishing touches.

The two Violin Sonatas nos. 8 and 9 represent important signposts in the musical road-map of the crisis year 1802. When you see the Heiligenstadt testament in relation to this music, particularly to the *Kreutzer sonata*, you realise that there is a reason why many composers' lives are portrayed as essentially tragic. What is really extraordinary is that geniuses like Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann and Tchaikovsky managed to compose what they did in spite of their life situations, which were at times desperate. Beethoven comes to terms with something he can do nothing about, and instead of allowing himself to be pulled down and drowned, he chooses to sharpen his genius on the whetstone that fate hangs round his neck. What sort of music he would have composed if he had lived with his hearing intact is an interesting question, but an unanswerable one. All we know for certain is that it would have been different, and that we would be celebrating a different Beethoven today. As he himself wrote in 1802: *"Completely alone, and only in the company of other people when it is absolutely essential, I am forced to live as if in exile."* He was condemned to an inner exile, so to speak, where he was alone, uncompromisingly seeking out his own expression, freed from all conventions and expectations. Seen in this light, his loss of hearing can be adjudged in part coercion, and in part a gift.

Beethoven ends his Heiligenstadt testament with an addendum, dated 10th October:

"So I bid you farewell, and do so with sorrow. Yes, that secret hope I had when I came here, that I would be cured, at least to some extent, I must now completely abandon."

Just as the leaves of autumn fade and fall, so has hope withered for me; I travel from here in the same state as when I came – even those high hopes I entertained on beautiful summer days have disappeared. Oh, fate, grant me one single joyful day. It is so long since real joy filled my heart. Oh when, Divine Creator, shall I feel real joy again in the temple of nature and of mankind? Never? No, that would be too hard!"

One often meets the "struggle and victory" narrative in descriptions of Beethoven's so-called heroic style and of the compositions from this period, among which the *Kreutzer* sonata was a defining work, but this is a metaphor that must be understood in the right sense here, because the Beethoven and the victories celebrated by the world after his death are *existential* victories. What we celebrate more than anything else is the artistic achievement of his victory over himself, and the extraordinary triumph of creativity in his life: a testimony and bequest that is a constant, unwavering inspiration and model for us all, 250 years after his birth, and – so long as we are worthy of our humanity – in the years to come.

"Art demands of us that we do not stand still." – L. van Beethoven

Ragnhild Hemsing and Tor Espen Aspaas began playing as regular recital partners in 2010 in preparation for the recording of Hemsing's debut-album *YR*, which featured works by the Norwegian composers Edvard Grieg, Carl Gustav Sparre Olsen and Lasse Thoresen, in addition to traditional folk music played on the Hardanger fiddle. The duo's second recording, *Northern Timbre*, featuring iconic sonatas by Edvard Grieg, Jean Sibelius and Carl Nielsen, was released in 2017. This musical partnership has subsequently been consolidated with numerous concerts, tours, recordings and broadcasts. The two musicians have also guested each other's chamber music festivals – respectively the Hemsing Festival in Aurdal and the Winter Chamber Music Festival in Røros – and collaborated to develop new projects as part of the festival programmes. At the Beethoven Festival in Bonn in 2013, following the duo's debut recital there, Hemsing was awarded the prestigious Beethoven Ring by the “Citizens for Beethoven” association. Since then, the duo has been invited to many of the most highly esteemed music venues in Europe, including the Tonhalle Zürich, the Schwetzingen Festival, the WDR Radio House in Cologne and the Bad Kissingen Summer Festival.

Born in 1988, **Ragnhild Hemsing** began to play the violin at the age of five. She continued her studies at the Barratt Due Institute of Music in Oslo, followed by studies with Boris Kuschmir in Vienna. She stands out as a remarkably poised artist with her upbringing, deeply immersed both in the rich folk music traditions of Norway and in the world of classical music, and equally at home with the Hardanger fiddle and the violin. She is one of the first artists to successfully merge the core elements of both in a lively and entirely contemporary way. At only 14, she made her debut performing the Mendelssohn violin concerto with both the Bergen Philharmonic and the Trondheim Symphony Orchestras. The following year she was invited to make her debut with the Oslo Philharmonic Orchestra. Since then she has performed with all the major Norwegian orchestras and several European orchestras, such as the NDR Radio Philharmonic Hannover, Nürnberger Symphoniker, Staatskapelle Weimar (with

Kirill Karabits), Residentie Orkest Hague and Tampere Philharmonic (with Santtu-Matias Rouvali), MDR Radio Symphony Orchestra Leipzig (with Kristjan Järvi), National Orchestra of Belgium (with Ion Marin), Gothenburg Symphony and Düsseldorf Symphony. Her most notable contemporary collaboration is with the Norwegian choreographer Hallgrim Hansegård, performing ‘YR’ by Norwegian composer Lasse Thoresen. She has also recorded Halvorsen's “Fossegrimen” with the Bergen Philharmonic Orchestra and Neeme Järvi. Together with her sister Eldbjørg, she has founded the Hemsing Festival in her hometown Aurdal in the Valdres valley. This is a classical music festival, and the two sisters are its musical directors. She plays on a Francesco Ruggeri violin (Cremona, 1694) on loan from the Dextra Musica Foundation.

Tor Espen Aspaas studied at the Norwegian Academy of Music with Prof. Liv Glaser and Prof. Jens Harald Bratlie. In 1996 he received his soloist's diploma at the Academy, and gave his debut concert the following year. When 34 years old he became the youngest tenured university professor at the Norwegian Academy of Music in 2006, and in 2016 he was made Knight, First Class of the Royal Norwegian Order of Saint Olav for his contribution to musical life in Norway. As well as travelling the world as a concert pianist, Aspaas is actively involved with several Norwegian festivals. In particular, he founded the Winter Chamber Music Festival in Røros in 1999, and was its artistic director for over a decade. After his debut with the Oslo Philharmonic Orchestra in 2000 and five re-engagements with this orchestra, he has appeared with all the Norwegian symphony orchestras and with numerous orchestras outside Norway. He made his USA debut in 2013 with a solo concert in Carnegie Hall's Weill Recital Hall. Among the conductors he has performed with are Frans Brüggen, Vassily Sinaisky, Michel Plasson, Christian Eggen, Bjarte Engeset, Rolf Gupta, Krzysztof Urbanski and Arvid Engegård. In 2011 he gave the first performance of Olav Anton Thommessen's third piano concerto with the Trondheim Symphony Orchestra under Arvid Engegård's baton, and in 2016, with the same orchestra conducted by Daniel Blandulf, he premiered Terje

Bjørklund's first piano concerto, a work dedicated to the soloist. His 15 recordings include interpretations of works by Beethoven, Anton Schönberg, Alban Berg and Anton Webern, as well as the complete works for solo piano by the French composer Paul Dukas. Pianist and music communicator Tor Espen Aspaas is equally in demand as soloist, recitalist, chamber musician, vocal accompanist and lecturer.

www.ragnhildhemsing.com
www.torespenaspaas.no





1802 var kriseåret hvor kunstneren Beethoven overga mennesket Beethoven til skjebnen – og ble uødelig. Problemene tårnet seg opp for ham med tiltagende dovhets, fremmedgjorthet og følelser av å bli personlig avvist og motarbeidet i Wiens offentlighet. Under oppholdet i Heiligenstadt sommeren og høsten 1802, skriver han verbale og musikalske testamenter som viser veien videre og innleder hans midtre periode, ofte betegnet som 'den heroiske'. Hans grenseoverskridende og dramatiske sonate nr. 9 for fiolin og klaver, «Kreutzer», er et signalverk for året 1802 og Beethovens heroiske stil. I sterk kontrast står den friske og lettlevende sonate nr. 8, men sammen – og spesielt i lys av brevet Beethoven aldri sendte til brødrene sine, «Heiligenstadt-testamentet» – kan de gi en idé om hvilke kreative og eksistensielle krefter og motkrefter som var i spill på denne tiden. 1802: året da Beethoven ble Beethoven.

Etter en forrykende krangel på senhøsten 1806, skriver Ludwig van Beethoven et like rasende som kortfattet brev til sin beskytter og velgjører prins Karl von Lichnowsky: «Det har eksistert og vil eksistere tusenvis av prinser, men av Beethoven finnes det kun én!» Ja, han var unik, og han visste det godt selv. Vi feirer Beethoven som en stor klassiker – for mange av oss den største – og verkene hans betegnes som klassiske. Men, hva er nå egentlig en klassiker, og hvorfor kommer stadig flere av oss alltid tilbake til Beethoven?

Hva er en klassiker? T. S. Eliot forsøker å besvare nettopp dette spørsmålet i sitt berømte essay «What is a Classic?» fra 1957. Han undrer seg over *Hamlet* og dets evige aktualitet. Hvordan kan det ha seg at Shakespeares drama er over 400 år gammelt, men fremstår som blodferskt ved hver lesning? *Hamlet* er et eminent eksempel på en uødelig tekst som fornyer både seg selv og leseren som følende og tenkende menneske i sin egen samtid. Ingenting er derimot så utdatert og uinteressant som en ukegammel dagsavis eller gårdsdagens internettoppslag. Med Beethoven forholder det seg på samme vis. Alle som arbeider seriøst med verkene hans kan bekrefte at det ligger en eksistensiell sprengkraft i denne musikken som man ikke kan beregne effekten av eller beskytte seg mot. Beethoven filler livet ditt om han får sjansen.

Han visste da også selv godt hva det innebar å få livet snudd på hodet: «*Jeg vil gripe Skjebnen i strupen; den skal ikke få bøye meg og knuse meg fullstendig!*» skriver den 31-årige Ludwig van Beethoven i 1801, men allerede året etter må han inngå et eksistensielt kompromiss: 1802 blir kriseåret hvor kunstneren Beethoven overgir mennesket Beethoven til skjebnen. Alle håp og pretensjoner om å leve et såkalt normalt liv gir han avkall på. Kunstneren går triumf og uødelighet i møte, men med mennesket får det gå som det kan. I dagbøkene Beethoven fører fra 1812 av, bekrefter han denne bestemmelsen: «*Du kan ikke lenger være et menneske – ikke for deg selv, kun for andre. For deg finnes ingen lykke unntatt i kunsten din. Gud, gi meg styrke til å overvinne meg selv, ingenting må lenke meg til livet.*»

Rundt 1796 merket Beethoven for første gang den negative utviklingen som over årene frem mot 1816 skulle ødelegge hørselen hans. Problemet var tredelt: hørselstap, tinnitus (øresus) og hyperakusis (overfølsomhet for høy lyd). I sommerhalvåret flyttet Beethoven ut av selve Wien til Heiligenstadt og kurbadet hvor han forgivevis søkte behandling. Mens han er der, skriver han sitt såkalte «Heiligenstadt-testamente» som etter komponistens død ble funnet i et hemmelig rom i skatollet hans. Testamentet er egentlig et usendt brev til brødrene Carl og Johann, datert 6. oktober 1802:

«Å, dere som anser meg for å være fiendsinn, gjenstridig eller kynisk – en misantrop – hvor stor urett gjør dere meg ikke. Dere kjenner ikke den hemmelige årsaken til at det kan synes slik. Helt fra jeg var barn, var jeg i hjerte og sinn ansporet til godhet og vennlighet, og jeg var også alltid innstilt på å utføre store gjerninger. Men, ta nå med i betraktningen at jeg i løpet av de siste seks årene har havnet i en ulykksalig situasjon som bare er blitt forverret av uforstandige leger. År for år mer desillusjonert i mitt håp om bedring, for så til sist å bli tvunget til å innse at det handler om en varig tilstand (en tilstand som kan vare i årevis, ja, kan hende vise seg å være uhelbredelig). Selv om jeg ble født med et brennende og aktivt temperament, ja, endog sterkt mottagelig for mine omgivelser, måtte jeg

tidlig avsondre meg og tilbringe mitt liv i ensomhet. [...] Like fullt var det ikke mulig for meg å si til folk: Tal høyere, rop, for jeg er døv! Hvordan skulle jeg kunne innrømme svakheten ved en sans som hos meg burde være langt mer fullkommen enn hos andre - - - [...] Hvor ydmykende var det ikke når noen som stod like ved meg kunne høre en fløyte i det fjerne, mens jeg ikke hørte noe som helst; eller en gjeters sang, og atter hørte jeg intet. Slike hendelser drev meg nesten til desperasjon; til tider var jeg nær ved å gjøre ende på mitt liv – bare Kunsten holdt meg tilbake. [...] Om jeg nærmer meg andre, blir jeg overmannet av redsel for at min tilstand skal bli avslørt – slik det har vært dette halve året da jeg har oppholdt meg på landet. [...] Tilgi meg derfor når dere ser at jeg trekker meg tilbake, enda jeg mer enn gjerne skulle ha vært blant dere. Min ulykke smerter meg derfor dobbelt ved vissheten om at jeg blir misforstått.»

Selv om dette brevet åpenbart er tenkt som en stor, forsonende gest overfor familien, omverdenen og ettertiden, klarer Beethoven likevel ikke legge antipatien mot broren Johann til side. Han får seg ikke til å skrive navnet hans; der det skulle stått, er det bare åpne felt i brevet: «Å, mine medmennesker, når dere en dag leser dette, så husk at dere gjorde meg urett, og la den ulykkelige trøste seg med at han til slutt finner likesinnede som ser og anerkjenner dette: at til tross for alle de hindringer naturen la i min vei, gjorde jeg like fullt alt som stod i min makt for å bli tatt opp i kretsen av verdige kunstnere og mennesker. Dere, mine brødre Carl og _____, når jeg er død, da skal dere be legen om å gjøre rede for min sykdom; og legg ved denne skriftlige forklaringen angående min sykdom, slik at verden, i det minste så langt som det er mulig, kan forsones seg med meg etter min død.»

På samme måte som testamentet fra Heiligenstadt gjør det, favner både Beethovens biografi og musikken fra 1802 store paradokser og himmelropende kontraster: «Å, det syntes som jeg ikke kunne forlate denne verden før jeg hadde fått uttrykt alt det jeg bar i meg, og dermed fortsatte jeg dette ulykkelige livet – i sannhet ulykkelig med en så sensitiv kropp at et

aldri så lite, brått omslag kan drive meg fra den beste til den verste sinnstilstand.» Det er i lys av dette vi kan gjøre oss håp om å fatte at 1802 kan romme to så tilsynelatende diametralt motsatte musikalske verdener som Fiolinsonate nr. 8 og 9, side om side.

Sonate nr. 8 for fiolin og klaver, den tredje i hans opus 30, er ikke bare en forunderlig ubekymret, nesten manisk oppstemt komposisjon med tanke på å være unnfanget i kriseåret 1802. Den er i det hele tatt et av de lyseste verk Beethoven noensinne komponerte. Sonaten lå fullført i april 1802, før avreisen til Heiligenstadt, og innflytelsen fra tysk og østerriksk folkemusikk er påfallende; her finner man humoristiske ornamenter, bordun- og dronebasser, lirekasse-imitasjoner samt *Ländler*-ekko og stiliserte folkedans-rytmer. Veien er tilsynelatende uendelig lang fra denne sonatens vårlige stemningsleie til den høstlige stormen, melankolien og det eksistensielle dramaet som **Sonate nr. 9**, opus 47, spiller ut på liv og død.

Fiolinvirtuosen Rodolphe Kreutzers navn burde egentlig ikke ha blitt uløselig knyttet til verket ettersom han aldri fremførte det, til tross for Beethovens dedikasjon. Det var først i mai 1803 at komponisten selv, i samspill med det britiske fiolinfenomenet George Augustus Bridgetower, urfremførte sonaten under en offentlig konsert i Wiens Augarten. At verket ble *Kreutzer*- og ikke *Bridgetower*-sonaten, skyldes at sistnevnte visstnok fornærmet en kvinne Beethoven med egne ord «høyaktet». Dermed tapte Bridgetower dedikasjonen, og *Kreutzer*-sonaten står ikonisk i kjernen av duorepertoaret, som selve innbegrepet på hva en fiolinsonate skal være. Den ikke bare ruver, men regelrett dominerer genren og utfordrer grenser i den grad at både sonateformen og instrumentalteknikken knaker i sammenføyningene. Beethoven gjorde da også en megetsigende tilføyelse på førsteutgavens tittelblad: «*scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto*». Det vil si: i grenseoverskridende stil, mer en konsert for to instrumenter enn en tradisjonell sonate. Tredjesatsen – en briljant, hypervirtuos *tarantella* – forelå først. Den var opprinnelig tenkt som finale i Sonate nr. 6, den første av de tre i opus 30.

Beethoven innså at en så uforholdsmessig monumental sluttsats nærmest ville utsette de to foregående, og komponerte derfor en mer proporsjonal variasjonssats. Det lå dermed i kortene at en gigantisk fremtidig sonate skulle holde den tilsidesatte sluttsatsen med selskap. Høsten 1802 i Heiligenstadt påbegynnes arbeidet med de to viktigste, lengste og mest episke første- og andresatsene kammermusikk-literaturen til da hadde sett. Bridgetowers ankomst til Wien i april året etter blir impulsen til å sette inn sluttstøt for det som ble påbegynt i Heiligenstadt.

Fiolinsonate nr. 8 og 9 utgjør vesentlige deler av det musikalske veikartet over kriseåret 1802. Når man sammenholder Heiligenstadt-testamentet med denne musikken, spesielt med *Kreutzer*-sonaten, forstår man at det ikke er uten grunn at så mange komponist-biografier kalles tragiske. Det mest forunderlige er imidlertid hva genier som Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann og Tsjajkovskij faktisk maktet å skape, på tross av tidvis fortvilte livssituasjoner. Beethoven forsoner seg med det han ikke kan gjøre noe med, og i stedet for å la seg trekke ned og drukne, velger han å kvesse geniet sitt mot slipesteinen som skjebnen kaster ham om halsen. Hva slags musikk Beethoven ville komponert om han hadde fått leve livet ut med hørselen intakt, er et interessant, men ubesvarlig spørsmål. Det eneste vi sikkert vet, er at det ville vært en annen musikk, og vi ville i dag feiret en annen Beethoven. Som han selv skrev i 1802: «Helt alene, og kun i samvær med andre mennesker når det er høyst nødvendig, tvinges jeg til å leve som en forvist.» Bortvist til et indre eksil, så å si, som fikk Beethoven til å søke innover i seg selv, kompromissløst letende etter sitt eget uttrykk, fristilt fra konvensjoner og forventninger. Slik betraktet blir hørseltapet hans halvt en tvang, men også halvt en gave.

Beethoven avslutter sitt Heiligenstadt-testamente med en tilføyelse, datert 10. oktober:

«Så tar jeg farvel med dere, og det gjør jeg i sannhet med sorg. Ja, det lønnlige håp som jeg næret da jeg kom hit, det håp at jeg inntil et visst punkt ville bli helbredet, må jeg nå oppgi fullstendig. Som høstens blader blekner og faller av, slik har håpet

visnet hen for meg; jeg reiser herfra i den tilstand jeg kom – selv de høye forhåpninger som ofte styrket meg på vakre sommerdager har svunnet hen. O, skjebne, la meg igjen få en eneste, god dag fylt av glede. Så lenge det er siden sann glede har fylt mitt hjerte. Å, når, Guddommelige Skaper, vil jeg enda en gang få oppleve den i naturens og menneskenes tempel. Aldri? – Nei, det ville være for strengt.»

«Gjennom kamp til seier» er et motto som ofte følger beskrivelser av Beethovens såkalt heroiske periode og verkene den omfatter, en periode hvor ikke minst *Kreutzer*-sonaten er et signalverk. Kamp-til-seier er en krigsmetafor som må omtolkes og forstås på riktig måte, fordi den Beethoven og seirene hans som ettertiden feirer, er *eksistensielle* seire. Mer enn noe feirer vi selvovertinnelsens kunst og den usannsynlige triumfen for det skapende i Beethovens eget liv: testamenter og en musikalsk verdensarv til usvekket inspirasjon og forbilde for oss alle, 250 år etter hans fødsel, og – så lenge vi er mennesker og med rette kan kalle oss det – i tidene som kommer.

«Die Kunst will es von uns, daß wir nicht stehen bleiben.» – L. van Beethoven

Ragnhild Hemsing og Tor Espen Aspaas startet sitt duosamarbeid i 2010 som en forberedelse til innspilling og lansering av Ragnhilds debut-album «YR» med norske verker av Edvard Grieg, C. G. Sparre Olsen og Lasse Thoresen, samt tradisjonell folke-musikk på hardingfele. Innspillingen ble nominert til Spellemannprisen. Duo'en fulgte opp med «Northern Timbre» i 2017 med verker av Edvard Grieg, Jean Sibelius og Carl Nielsen. Duosamarbeidet har gjennom 10 år blitt videreført med en lang rekke konserter og turnéer, innspillinger og radiooverføringer. De har også gjestet hverandres kammer-musikkkonserter (Hemsingfestivalen i Aurdal/Valdres og Vinterfestspill i Bergstaden på Røros) og samarbeidet om nye prosjekter i rammen av disse. Etter duoens debut ved Beethovenfest Bonn 2013 mottok Ragnhild den prestisjetunge Beethoven-Ring av foreningen «Bürger für Beethoven» («Borgere for Beethoven»). Tildeling av prisen skjedde i forbindelse med en ny duo-recital i Beethoven-Haus' kammer-sal våren 2014. Senere har duo'en blitt invitert til flere av de mest velrenomerte konsertarenaene i Europa, deriblant Tonhalle Zürich, Radiohuset WDR Köln, Schwetzingen SWR Festspiele og Sommerfestivalen i Bad Kissingen.

Ragnhild Hemsing ble født i 1988 og begynte å spille fiolin som femåring. Hun fortsatte sine studier ved Barratt Due musikk-institutt i Oslo, etterfulgt av studier med Boris Kuschnir i Wien. Ragnhild Hemsing skiller seg ut blant de yngre utøverne i Norge som en bemerkelsesverdig kunstner. Hennes musikalske trosspråkighet innenfor den klassiske musikkverden og hennes dype røtter i den rike folke-musikk-tradisjonen, gjør at hun er en av de første artistene som lykkes med å smelte sammen typiske trekk ved norsk folkemusikk og klassisk musikk på en frisk og fullt ut moderne måte. Bare 14 år gammel debuterte hun som solist i Mendelssohns fiolinkonsert med både Bergen Filharmoniske Orkester og Trondheim Symfoniorkester. Året etter spilte hun med Oslo-Filharmonien. Siden har hun vært solist med alle norske og en rekke fremstående europeiske orkestre som NDR Radio Philharmonic Hannover, Nürnberger Symphoniker, Staatskapelle Weimar (med Kirill Karabits), Residentie Orkest Hague og Tampere

Philharmonic (Santtu-Matias Rouvali), MDR Radio Symfoniorkester Leipzig (Kristjan Järvi), National Orchestra of Belgium (Ion Marin), Göteborg Symfoniorkester og Düsseldorf Symphony i Tonhalle Düsseldorf. Hun har gjestet alle ledende festivaler i Norge, og er en velkjent artist i norsk radio og fjernsyn. Hennes samarbeid med koreografen Hallgrim Hansegård i oppsetningen av Lasse Thoresens «YR» hører med blant hennes viktigste bidrag innen samtidsmusikken. Verket var del av hennes debut-album, og så vel dette som innspillingen av Johan Halvorsens «Fossegrimen» med Bergen Filharmoniske Orkester og Neeme Järvi har fått strålende omtaler. Sammen med sin søster Eldbjørg har hun grunnlagt Hemsingfestivalen i hjembygda Aurdal i Valdres. Dette er en klassisk musikkfestival der søstrene er kunstneriske ledere. Ragnhild spiller på en Francesco Ruggeri fiolin (Cremona, 1694) som lånes ut av Dextra Musica.

Tor Espen Aspaas er en av de mest profilerte pianistene og musikkformidlerne i sin generasjon av norske musikere, like etterspurt som solist, kammermusiker og foredrags-holder, ikke minst i egenskap av Beethoven-forsker. Han er fast tilsatt professor ved Norges musikkhøgskole siden 2006, og i 2016 ble han utnevnt til Ridder 1. klasse av Den Kongelige Norske St. Olavs Orden for sin innsats for norsk kultur- og musikk-liv. Han studerte ved Norges musikkhøgskole med professorene Liv Glaser og Jens Harald Bratlie før han i 1996 mottok sitt solistdiplom ved NMH og debuterte året etter i Gamle Logen i Oslo. Ved siden av konserter og verdensomspennende turnéer er Aspaas jevnlig engasjert ved norske og internasjonale festivaler og serier. I 2013 fikk han sin USA-debut med en solokonsert i Carnegie Hall (Weill Recital Hall), New York. Etter debuten med Oslo-Filharmonien i 2000 og fem re-engasjementer med dette orkesteret, har han vært solist med samtlige norske og flere internasjonale symfoniorkestre. Blant dirigentene Aspaas har samarbeidet med finnes navn som Frans Brüggen, Vassilij Sinajskij, Michel Plasson, Christian Eggen, Bjarne Engeset, Rolf Gupta, Krzysztof Urbanski og Arvid Engegård. Med sistnevnte som dirigent for Trondheim symfoniorkester, urframførte han Olav Anton Thommessens klaverkonsert nr. 3, og i 2016 urframførte

han Terje Bjørklunds første klaverkonsert, tilegnet solisten, med samme orkester dirigert av Daniel Blendulf. Aspaas var i 1999 en av initiativtagerne og gjennom 12 år kunstnerisk leder for den internasjonale kammermusikkfestivalen Vinterfests spill i Bergstaden på Røros, hvor han er født og oppvokst. Han har 15 album i sin diskografi, blant disse internasjonalt kritikerroste soloinnspillinger med verker av Beethoven, Arnold Schönberg, Alban Berg og Anton Webern, samt en komplett utgivelse av den franske komponisten Paul Dukas' soloverker for klaver.

www.ragnhildhemsing.com

www.torespenaspaas.no

*Varm takk for raus støtte fra familie og gode venner:
Svend Are, AnneMa og Stig, Sigrun og Svein,
Elisabeth og Rune, Randi og Anders, Liv og Karin!*







2L (Lindberg Lyd) records in spacious acoustic venues; large concert halls, churches and cathedrals. This is actually where we can make the most intimate recordings. The qualities we seek in large rooms are not necessarily a big reverb, but openness due to the absence of close reflecting walls. Making an ambient and beautiful recording is the way of least resistance. Searching the fine edge between direct contact and openness; that's the real challenge! A really good recording should be able to bodily move the listener. This core quality of audio production is made by choosing the right venue for the repertoire, and balancing the image in the placement of microphones and musicians relative to each other in that venue. There is no method available today to reproduce the exact perception of attending a live performance. That leaves us with the art of illusion when it comes to recording music. As recording engineers and producers we need to do exactly the same as any good musician; interpret the music and the composer's intentions and adapt to the media where we perform. Immersive audio is a completely new conception of the musical experience. Recorded music is no longer a matter of a fixed two-dimensional setting, but rather a three-dimensional enveloping situation. Stereo can be described as a flat canvas, while immersive audio is a sculpture that you can literally move around and relate to spatially; surrounded by music you can move about in the aural space and choose angles, vantage points and positions.

Morten Lindberg balance engineer and recording producer

Recorded in Sofienberg Church, Norway
April and November 2019 by Lindberg Lyd AS

Recording Producer and Balance Engineer MORTEN LINDBERG
Piano Technician TROND S HELLSTRØM C. Bechstein Concert D282
Piano Technician GISLE DAUS Steinway D-model (track 6)

Editing JØRN SIMENSTAD and MORTEN LINDBERG
Mix and Mastering MORTEN LINDBERG

Graphic Design and Session Photos MORTEN LINDBERG
Front Page Photo TRYM IVAR BERGSMO
Programme Notes TOR ESPEN ASPAAS Translation RICHARD HUGH PEEL

Executive Producers
JØRN SIMENSTAD and MORTEN LINDBERG

Produced with support from Fond for utøvende kunstnere, CREO — the union for arts and culture, Norsk tonekunstnersamfund og Fond for lyd og bilde.

2L www.2L.no

2L is the exclusive and registered trade mark
of Lindberg Lyd AS 20©20 [NOMPP2003010-060] **2L-160-SACD**

This recording was made by Lindberg Lyd AS with DPA microphones and HORUS converters to a PYRAMIX workstation on Ravenna AoIP with Genelec ONE monitoring. Digital eXtreme Definition is a professional audio format that brings analogue qualities in 24 bit at 352.8 kHz sampling rate.

MQA CD plays back on all CD players. When a conventional CD player is connected to an MQA-enabled device, the CD layer of the Hybrid SACD will reveal the original master quality. For more information visit www.mqa.co.uk

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

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

- 1 I. Allegro assai 6:40
- 2 II. Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso 8:08
- 3 III. Allegro vivace 3:50

Sonata No. 9 for Violin and Piano in A Major, Op. 47 «Kreutzer»

- 4 I. Adagio sostenuto – Presto 14:42
- 5 II. Andante con Variazioni 16:41
- 6 III. Presto 9:26

Ragnhild Hemsing violin Tor Espen Aspaas piano