



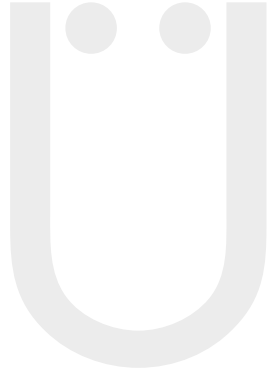
Veranstalter



Gefördert durch das
Bezirksamt Wandsbek



Wir danken



BÜRGERSAAL Wandsbek
Am Alten Posthaus 4
22041 Hamburg - Wandsbek

info@wandsbeker-konzerte.de
wandsbeker-konzerte.de

Einlass

Eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn.

Karten

Telefonisch unter 01805 44 70 111,
bei allen bekannten VVK-Stellen, an der
Abendkasse oder unter ticket-online.de
incl. HVV KombiTicket

Veranstalter:
Hamburger Kammerkunstverein | kammerkunst.de

Ludwig Van
Beethoven

B Ü R G E R S A A L
— W A N D S B E K —



Der Bürgersaal im Herzen von Wandsbek

Liebe Besucherinnen und Besucher,

heute erleben wir im Bürgersaal den Auftakt zu einem drei Abende umfassenden Zyklus mit allen Violinsonaten von Ludwig van Beethoven. Mit Benjamin Spillner und Franck-Thomas Link haben sich zwei Künstler gefunden, die jugendliche Frische und Erfahrung als Duo vereinen und damit einen sehr eigensinnigen und neuen Blick auf diese Meisterwerke ermöglichen.

Nächstes Mal ist Kinderkonzert mit der Hexe Knickebein alias Catarina Caspar, die eine der profiliertesten Hamburger Kindertheaterspielerinnen ist.

Wir wünschen allen Wandsbekern, dass sie entdecken mögen, welches Schatzkästlein sie mit dem Bürgersaal haben.

Blieben Sie uns gewogen.


Viele Grüße,
Ulrich Bildstein und Thomas Mehlbeer
Hamburger Kammerkunstverein



Ulrich Bildstein, Thomas Mehlbeer
Geschäftsführung Hamburger Kammerkunstverein

Ulrich Bildstein
Ulrich Bildstein

Thomas Mehlbeer
Thomas Mehlbeer
Hamburger Kammerkunstverein



BÜRGERSAAL KONZERTVORSCHAU

SA 16.10. 19.30 Uhr

MUSIKKABARETT Blind Date mit mir

Eintritt:
20 € | 12 € erm.
incl. HVV
KombiTicket

Egal in welche Rolle die Kabarettistin und Sängerin Mechthild Kerz in ihrem neuen Programm „Blind date mit mir“ schlüpft, sie bewegt sich stets stilsicher zwischen all den weiblichen Figuren, treibt sie auf die Spitze und zeigt dem Publikum teils bitterböse, teils äußerst humorvoll Einsichten, immer entlang des persönlichen Lebenswegs ihrer sich auf der Sinnsuche befindlichen Frauen. Die Einsichten bewegen, stimmen nachdenklich und sind voller grotesker Komik des Alltags.

SA 19.09. 14.30 Uhr

KINDERKONZERT Hexe Knickebein

Eintritt:
Kinder 5 €
Erwachsene 10 €
incl. HVV
KombiTicket

Wer hat das Süppchen eingebockt?
Aus Krötenspucke, Birkenstock.
Wer reitet auf nem Warzenschwein?
Das ist die Hexe Knickebein!

Küchenlieder zum Mitsingen und Mitmachen für Kinder.
Die Eltern dürfen aber auch mitkommen.
Mit: Catharina Caspar als Hexe Knickebein und Uwe Granitza, Bass und Posaune

HKKV KONZERTVORSCHAU

DO 23.09. 12.30 Uhr

284. LUNCHKONZERT, Handelskammer Hamburg

im Börsensaal,
Adolphsplatz 1,
U Bahn Rathaus

Franck-Thomas Link spielt György Ligetis „Musica ricercata“, die Stanley Kubrik in seinem Film „Eyes Wide Shut“ verwendete, in der Handelskammer Hamburg als Auftaktkonzert zur 9. Saison der ältesten Lunchkonzert-Reihe Deutschlands.

Eintritt:
frei

GUT INFORMIERT?

Abonnieren Sie den online Newsletter des Hamburger Kammerkunstvereins – kostenlos und unverbindlich.

Unser Newsletter erscheint monatlich und informiert Sie über aktuelle News und alle Veranstaltungen des Hamburger Kammerkunstvereins.

Jetzt einfach anmelden und informiert werden: www.kammerkunst.de



Suchen Sie...

...einen passenden
künstlerischen
Rahmen für Ihr Fest?

HAMBURGER
KAMMER
KUNST
VEREIN

Vom klassischen Klavier über ein Streichquartett, vom Jazzduo bis zur Swingband – wir haben bestimmt den richtigen Kontakt für Sie.

Der Hamburger Kammerkunstverein organisiert nicht nur die Konzerte im Bürgersaal Wandsbek, sondern gibt auch Ihrer Feier den richtigen Ton.

Sprechen Sie uns gerne an! Kontakt: Thomas Mehlbeer, 0177 / 298 26 78

Ludwig van Beethoven

Sonate Nr. 3 für Violine und Klavier Es-Dur op. 12

Allegro con spirito

Adagio con molt' espressione

Rondo: Allegro molto

Ludwig van Beethoven

Sonate Nr. 5 für Violine und Klavier
F-Dur op. 24, Frühlingssonate

Allegro

Adagio molto espressivo

Scherzo: Allegro molto

Rondo: Allegro ma non troppo

Pause

Ludwig van Beethoven

Sonate Nr. 10 für Violine und Klavier G-Dur op. 96

Allegro moderato

Adagio espressivo

Scherzo: Allegro

Poco allegretto

Franck-Thomas Link über das Projekt „Beethoven: Die Violinsonaten“

Endlich habe ich Gelegenheit, mich gründlich mit meinen viel geliebten Beethoven-Violinsonaten zu beschäftigen. Zu den ersten Schallplatten, die ich als Kind besaß, gehörte eine Aufnahme mit der a-moll Sonate op. 23 und der Kreutzer-Sonate op. 47. Auf einer Reise nach England mit meiner Mutter durfte ich mir in einem Londoner Plattenladen eine Schallplatte aussuchen. Da ich schon ein bisschen Klavier spielte, dachte meine Mutter natürlich, dass ich eine Aufnahme mit Klaviermusik aussuchen würde. Der nette, ältere Verkäufer in dem Laden kannte sich sehr gut aus und zeigte mir einige Aufnahmen, die er mir dann auflegte. Zur Überraschung meiner Mutter entschied ich mich für eben diese „Klaviermusik mit Geige“. An die Interpreten kann ich mich leider nicht mehr erinnern. Ich habe diese Schallplatte dann zu Hause so viel gehört, dass man vor lauter Kratzern kaum noch die Musik aus dem kleinen Lautsprecher meines ersten Plattenspielers hören konnte.

Natürlich war mir in diesem Alter noch nicht klar, dass es sich bei diesen beiden Werken bloß um einen kleinen Ausschnitt eines genialen Gesamtwerkes von insgesamt 10 Violin-Sonaten handelte, und die besondere geschichtliche Bedeutung dieser Werke konnte ich nicht einschätzen. Die Liebe zu dieser Musik hat sich im Lauf der Jahrzehnte immer weiter ausgeweitet, und ich freue mich sehr darauf, jetzt all diese herrlichen Stücke mit dem Geiger Benjamin Spillner zu studieren und im Konzert zu spielen.

Oft habe ich in den letzten 25 Jahren große Sonaten für Violine und Klavier (Schubert, Brahms, Schumann, Franck, Fauré, Ravel, Prokofieff, Janáček etc.) öffentlich gespielt, ohne mir vor Augen zu führen, dass

es diese Werke ohne die Beethoven-Sonaten wahrscheinlich gar nicht geben würde. Beethoven hat die Gattung der Violinsonate in vielerlei Hinsicht geprägt und emanzipiert.

Wenn wir heute an „Begleitung“ in der Musik denken, dann denken wir als erstes an das Klavier. Kammer-Pianisten werden oft als Begleiter bezeichnet. Dieser Sprachgebrauch rührt wahrscheinlich von der Liedbegleitung her und wurde auf die Instrumentalmusik übertragen. Historisch gesehen war es aber umgekehrt. Die Sonaten in der Besetzung Violine und Klavier wurden mit „Sonate pour Pianoforte avec l'accompagnement d'un Violon“ (Sonate für Pianoforte mit der Begleitung einer Violine) bezeichnet. Rezensenten schrieben seinerzeit in der Presse über Violinsonaten unter der Rubrik „Klaviersachen“. Die Violinsonate ist also aus der Klaviersonate, die sich schon sehr viel früher als eigenständige Form etabliert hatte, entstanden.

Anders als beim Kunstlied, wo sich im Lauf der Jahrhunderte die begleitende Klavierstimme mehr und mehr als gleichberechtigter Duopart entwickelte, war es bei der instrumentalen Duo-Sonate von Bedeutung, das einstimmige Instrument gegenüber dem Klavier zu emanzipieren. Dass das geschehen ist, haben wir vor allem Ludwig van Beethoven zu verdanken. Der veröffentlichte zwar die ersten acht seiner Violin-Sonaten noch immer unter der herkömmlichen Bezeichnung. Inhaltlich war aber die Gleichberechtigung beider Parts und damit eben auch eine Verwebung der beiden Instrumente schon wesentlich früher als in der neunten Sonate, der Kreutzer-Sonate, erreicht. Üblich war neben der oben genannten französischen Variante der Gattungsbezeichnung auch die heute noch so abgedruckte deutsche Bezeichnung „Sonate für Klavier und Violine“ - man beachte die Reihenfolge.

Violinsonate G-Dur op. 96

Die G-Dur Sonate op. 96 entstand 1812. Sie ist Erzherzog Rudolph von Österreich, Beethovens Schüler, Freund und Gönner gewidmet. Ihm widmete er auch das Erzherzogtrio op. 97, die Missa Solemnis op. 123 und seine letzte Klaviersonate op. 111. Die G-Dur Sonate ist die letzte Violinsonate, die Beethoven geschrieben hat. Ihre Vorgängerin ist die Kreutzer-Sonate, die im Jahr 1803 entstand. Beethoven hatte sich vor diesem Werk also knapp zehn Jahre lang nicht mehr mit der Besetzung Violine und Klavier beschäftigt. In diesen zehn Jahren hatte sich kompositorisch und auch in den persönlichen Lebensumständen des Komponisten Vieles verändert: Beethoven war nicht nur gereift, er war inzwischen auch stark schwerhörig und hatte begonnen, sich aus dem Konzert- und Gesellschaftsleben zurückzuziehen. War die Kreutzer-Sonate konzertant und virtuos, besticht die G-Dur-Sonate - vor allem in den ersten beiden Sätzen - durch Verinnerlichung und Poesie.

Zum ersten Mal bezeichnet Beethoven seinen Kopfsatz mit „moderato“ (gemäßigt). Er hält die Spieler dazu an, sich viel Zeit und Ruhe für die schwebenden Linien und die eigentümlichen Rhythmen zu nehmen, die er aus einer kleinen motivischen Grundidee herausarbeitet. Der zweite Satz, der durchgehend leise gehalten ist, aber in vielen verschiedenen Klangfarben schillert, zeugt ebenfalls von der tiefen Verinnerlichung, die Beethovens Lebenssituation geschuldet ist. Die choralartige Melodie, die abwechselnd von beiden Instrumenten gespielt wird, erinnert in ihrer Introvertiertheit an den langsamen Satz des Erzherzog-Trios, ist aber wesentlich weniger kompliziert gebaut. Das Scherzo steht in g-moll und erinnert an vergangene Zeiten. Es wäre ein für Beetho-

ven sehr typisches Scherzo, stünde es nicht in einer Molltonart und wiese es nicht jene wiederkehrenden Akzente auf, die die Verzweiflung des Komponisten über sein Schicksal anklingen lassen. Die 14-taktige Coda zeigt das Scherzo-Thema noch einmal in Dur und wirkt wie ein geliebtes Souvenir aus der Jugendzeit.

Die G-Dur-Sonate markiert vielleicht den Beginn der letzten Schaffensperiode. Auch der letzte Satz kommt, ähnlich wie das Scherzo, zunächst als ein „typischer Beethoven“ daher. Doch plötzlich hält der Komponist inne und fügt in den Variationssatz ein rezitatives Adagio ein, das dem Satz seine scheinbare Harmlosigkeit entzieht. Dieses Adagio ist ein Ausblick auf die Musik, die nach den heute gespielten Sonaten entstehen wird.



Franck-Thomas Link

Die Viersätzigkeit in dieser Art gab es in anderen Gattungen, wie Symphonien und großen Klaviersonaten schon länger. Dass Beethoven dieses Format in einer „Sonate pour le Piano avec l'accompagnement d'un violon“ einsetzt, ist ein deutliches Zeichen dafür, dass die Violinsonate ihre Emanzipation als eigenständige Gattung mit der Frühlings-Sonate ein enormes Stück näher gekommen war. Ein weiteres inhaltliches Merkmal für die Entwicklung der Violinsonate an sich ist die bis dato nie da gewesene Ausgewogenheit in Form und Ausdruck. Nicht ohne Grund ist die Frühlings-Sonate eine der prominentesten und meist aufgeführten Beethoven-Violinsonaten.

Auch wenn der Beinamen „Frühlingssonate“ nicht von Beethoven selbst kommt, hat er sich so weit durchgesetzt, dass er selbst in der für Urtext und historische Genauigkeit berühmten Henle-Edition in Klammern erwähnt ist. Beide der Schwestersonaten sind sehr extrem in ihrem Ausdruck: Geht es in der a-moll Sonate um eine düstere, tiefsinnige und ernste Welt, führt uns die Frühlings-Sonate in eine heitere, phantastisch harmonische und glückliche Welt, in der im Scherzo sogar Raum für völlig unverschleierte Humor ist, was in der anderen Sonate, etwa im „Andante scherzoso più Allegretto“, auf keinen Fall denkbar wäre.

Zwei Jahre vor der Frühlings-Sonate hat Beethoven zwei andere Werke in der selben Tonart, F-Dur, geschrieben: Die fröhlich virtuose Klaviersonate op. 10 Nr. 2 und - in diesem Zusammenhang noch wichtiger - die Romanze für Solovioline und Orchester op. 50. An die Freundlichkeit und Schönheit dieser Romanze erinnert man sich leicht und gerne, wenn man den Anfang der Frühlings-Sonate hört. Vier Jahre nach der Frühlings-Sonate begann Beethoven die Arbeit an der F-Dur Symphonie, der „Pastorale“ op. 68. Die Frühlingssona-

te kann man auch als einen frühen Ausblick auf diese, von der Schönheit der Natur wie be rauschten Glückseligkeit, die Beethoven uns mit seiner Pastorale hinterlassen hat, sehen.

In diesem Zusammenhang ist es vielleicht lohnend, sich zu fragen, warum Beethoven sowohl gleichzeitig an den beiden Violin-Sonaten in a-moll und F-Dur, als auch gleichzeitig an der Schicksalssymphonie und der Pastoralen gearbeitet hat. Er beschäftigte sich gleichzeitig mit dunkelster Dramatik und ätherischer Schönheit - beides aber scharf voneinander getrennt. Man könnte mutmaßen, dass dies Beethoven vielleicht bei der Arbeit einen seelischen Ausgleich ermöglicht haben könnte. Man könnte aber auch weiter gehen und darüber nachdenken, ob solche extremen Ausdrücke vielleicht nur durch einander bedingt entstehen können. Sicher gibt es noch viele Möglichkeiten, die weniger ergründet sein wollen, als uns vielmehr Anlass geben können, weiter nachzusinnen.

Auffällig ist ebenfalls, dass die beiden „trostreichen Werke“, Frühlingssonate und Pastorale, dieser beiden Werkpaare, in F-Dur stehen, in ihrem Ausdruck sehr verwandt sind, beide zu den beliebtesten Werken von Beethoven überhaupt gehören und dass beide einen prominenten Beinamen haben.

Jede der Sonaten ist für sich genommen ein geniales eigenständiges Kunstwerk, das seine eigene musikalische Welt heraufbeschwört. Die Entwicklungsgeschichte erschließt sich, wenn man die 10 Sonaten in vier Gruppen zusammenfasst. Die erste Gruppe stellt Opus 12 dar: Drei Sonaten, die sich stark mit vorhandenen Satz- und Spieltechniken auseinandersetzen und vor allem den späten Sonaten von Mozart und denen von Haydn verpflichtet sind. Es ist für Beethoven nicht untypisch, dass er sich sehr tiefgehend mit der Musik seiner großen Vorgänger auseinandersetzte und sich den „neuen Arbeitsbereich“ komponierend erschloss.

Diesem ersten Schritt schließen sich die beiden Sonaten a-moll op. 23 und die Frühlings-Sonate op. 24 als zweite Gruppe an. Hier erreicht Beethoven den Höhepunkt seines „Studiums des bereits vorhandenen“, erweitert allerdings schon die musikalische Dimension der beiden Sonaten, die ursprünglich unter einer Opuszahl veröffentlicht waren, in Form und Gewicht.

Opus 30 repräsentiert den Aufbruch zu einer wirklich eigenen musikalischen Sprache, man kann die drei Sonaten dieses Opus als Experimentierwerkstatt Beethovens einordnen, gewissermaßen als Vorbereitung auf die letzte Gruppe.

Die letzte Gruppe besteht aus den beiden großen Sonaten op. 47 (Kreutzer) und op. 96, die man, trotz ihrer großen Verschiedenheit voneinander, als vollkommen emanzipiertes Virtuosen-Sonatenpaar zusammenfassen kann. Beide Sonaten wurden komponiert, weil international berühmte Geiger nach Wien kamen. Op. 47 führte Beethoven selbst mit dem Geiger George Bridgetower auf, mit dem er lange gut befreundet war. Dieses Konzert war eine Art

„Elefantentreffen“ zweier Großkünstler, die das riesige Werk einem erlauchten Publikum vorstellten. Die Sonate op. 47 war so spektakulär und neuartig in Umfang, Form und technischen Anforderung an die Spieler, dass der spätere Widmungsträger Rudolph Kreutzer sie als „outrageusement inintelligible“ (bodenlos unverständlich) und als „torture pour l'instrument“ (Folter für das Instrument) bezeichnet und höchstwahrscheinlich nie in der Öffentlichkeit gespielt hat. Die letzte Sonate spielte Beethovens Schüler und Unterstützer Erzherzog Rudolph (später auch Widmungsträger dieser Sonate) mit dem Pariser Geiger Pierre Rode in Wien öffentlich.

Die G-Dur-Sonate op. 96 nimmt zeitlich eine gewisse Sonderstellung ein, sie entstand erst ca. 10 Jahre nach der Kreutzer-Sonate. Anerkennt man aber, dass Beethoven mit der Vollendung der Kreutzer-Sonate 1802/03 auch die Gattung der Violinsonate als eigenständige Gattung bereits etabliert hatte, so stellt man fest, dass Beethoven diese gigantische Entwicklung in nur fünf bis sechs Jahren geleistet hat.

Anders als andere Gattungen, wie z.B. die Klaviersonaten, die Symphonien oder das Streichquartett, geben die Violinsonaten nicht Zeugnis von allen Schaffensphasen Beethovens. Es gibt keine Violinsonaten aus der dritten, von Einsamkeit und Taubheit gequälten Phase, der u.a. die letzten Klaviersonaten und Streichquartette entsprungen sind. Allerdings durchliefen die fünf Cellosonaten einen ähnlichen Prozess wie der oben beschriebene und sind Repräsentanten aus allen Lebensphasen Beethovens. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich beide Entwicklungsgeschichten, die der Violinsonate und die der Cellosonate, gegenseitig beeinflusst und befruchtet haben.

Wir werden die Sonaten an drei Abenden zu spielen. Allerdings werden wir das nicht in chronologischer Reihenfolge tun, sondern die Konzertabende so anlegen, dass in jedem Programm mindestens drei der vier oben beschriebenen Werkgruppen vertreten sind. Natürlich sind die Sonaten auch von unterschiedlicher Länge: Es gibt drei sehr große Sonaten, nämlich die Sonaten op. 30 Nr. 2 (c-moll), op. 47 (A-Dur) und op. 96 (G-Dur). Diese Sonaten füllen jeweils einen halben Konzertabend aus und stehen bei den drei Konzerten unseres Zyklus jeweils nach der Pause.

Opus 12

Eigentlich stellen die drei Sonaten op. 12 erst den Anfang einer umfassenden Entwicklung der Gattung Violinsonate dar, in der Beethoven sicher der wichtigste Protagonist ist. Obwohl die Sonaten formal noch weitgehend an die Konventionen, die Mozart und Haydn in dieser Gattung etabliert hatten, angelehnt sind, waren sie für den damaligen Zeitgeist, das Publikum und die Fachwelt offenbar so innovativ, dass ein Rezensent folgende Kritik über die Sonaten op. 12 veröffentlichte: „Ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindungen, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabei verliert.“

Diese Rezension ist in zweierlei Hinsicht aufschlussreich: Einerseits zeigt sie, wie stark innovative Kompositionen damals schon Fachwelt und Publikum verwirren und brüskieren konnten. Dieses Phänomen ist bis heute für die „Neue Musik“ aktuell geblieben. Andererseits verweist diese Kritik darauf, wie genau der Autor und wahrscheinlich auch das Publikum mit den Konventionen der Musik vertraut waren. Natürlich war es bahnbrechend neu, wenn beispielsweise in der ersten Sonate das zweite Thema in der Doppeldominante und nicht - wie erwartet - in der einfachen Dominante vorgestellt wird, oder wenn Beethoven an einer Stelle (T. 196ff) eine Phrase in einer offenkundig „falschen“ Tonart mit einer bislang ungekannten Hartnäckigkeit wiederholen ließ. Ob dem heutigen Publikum diese harmonischen Wendungen beim Hören ebenfalls als besonders auffallen, ist eine Frage, der nachzugehen sich lohnen könnte. Der etwas verstimmten Erstrezeption zum Trotz haben die Sonaten op. 12 ihren Platz in der Weltliteratur gefunden und sind der erste gewaltige Baustein der atemberaubenden Entwicklung von der „Sonate pour le Pianoforte avec l'accompagnement d'un Violon“ zur Sonate für Violine und Klavier.

Violinsonate Es-Dur op. 12 Nr. 3

Die Es-Dur Sonate (1798) ist die dritte Sonate des Opus 12. Ihr emotionales Zentrum ist der zweite Satz „Adagio con molt'espessione“. Das Hauptthema wird mit reichhaltigen Figurationen umspielt. Besondere Aufmerksamkeit zieht eine Begleitfigur des Klaviers auf sich (T. 22 ff), mit der Beethoven ganz eindeutig an das berühmte C-Dur-Präludium aus dem ersten Band von J.S. Bachs Wohltemperiertem Klavier erinnert. Eine solche Reminiszenz gibt Aufschluss darüber, wie sehr sich Beethoven seinen großen Vorgängern und Vorbildern verbunden fühlte.

Der erste Satz ist harmonisch so reich und entfernt sich zum Teil so weit von seiner Grundtonart Es-Dur (in T. 96ff moduliert Beethoven nach Ces-Dur!), dass man der schon fast verstörten Kritik, der sich Beethoven für seine ersten drei Geigensonaten ausgesetzt sah, ein wenig Verständnis entgegenbringen kann.

Der Finalsatz hingegen ist eher konventionell angelegt: Ein Rondo ganz nach dem Gusto der Zeit. Beim Üben dieses Satzes übte in meinem Nachbarraum eine Geigenlehrerin. Später fragte sie mich, was für ein wunderbares Klavierstück von Haydn ich denn da geübt habe. Diese Frage spricht mehrere Aspekte bezüglich des Satzes an: Zunächst scheint die Emanzipation der Violinstimme in diesem Finale (jedenfalls für unsere heutigen Hörgewohnheiten und -erwartungen) noch so knospenhaft entwickelt zu sein, dass selbst ein Violinprofi die Klavierstimme für ein Stück für Soloklavier halten kann. Dazu kommt, dass die Sonate so wenig im heutigen Bewusstsein ist, dass selbst der Geigenlehrerin von neben an das eingängige Rondothema des Satzes nicht geläufig war. Drittens belegt die gefühlsmäßige Einschätzung meiner Kollegin, die Musik, die sie

durch die Wand gehört hatte, sei von Joseph Haydn, die inhaltliche Verbundenheit des Satzes mit Haydn, die von vielen Musikwissenschaftlern in verschiedenen Werkanalysen nachgewiesen wird, in einer praktischen und alltäglichen Situation.

Violinsonate F-Dur op. 24 „Frühlings-Sonate“

Ähnlich wie an der fünften und sechsten Symphonie (Schicksalssymphonie und Pastorale) arbeitete Beethoven an der a-moll Sonate op. 23 und an der F-Dur Sonate op. 24, der Frühlings-Sonate, gleichzeitig. Die ungleichen Schwesterwerke sind in ihrem Ausdruck grundverschieden und von geradezu gegensätzlichem Charakter.

Ursprünglich hatte Beethoven beide Sonaten in einem Opus in seinem Wiener Erstdruck von 1801 herausgegeben. Es geht höchstwahrscheinlich auf einen Verlagsfehler zurück, dass sie später unter verschiedenen Opuszahlen veröffentlicht wurden. Obwohl nur wenige Jahre nach den Violinsonaten op. 12 komponiert, geben die beiden 1800/1801 entstandenen Sonaten deutliches Zeugnis von größerer Reife und Eigenständigkeit im Vergleich zu den Mozart und vor allem Haydn zugewandten drei früheren Sonaten. Auch die formale und inhaltliche Dimension ist hier größer: Während Beethoven in der düsteren a-moll Sonate (er hat insgesamt nur zwei Violinsonaten in moll geschrieben) in allen drei Sätzen eine strenge Dreistimmigkeit durchhält und der Exposition des ersten Satzes eine unerwartet umfangreiche Durchführung nachstellt, ist eines der äußeren Merkmale der größeren Dimensioniertheit im Vergleich zu op. 12 bei der Frühlings-Sonate die Viersätzigkeit.