

# Ludwig van Beethoven

Sonatas for piano and violoncello  
opp.69, 102 (2)



Ivan KLÁNSKÝ - Michal KAŇKA

PRAHA  
*Digitals*

**THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD AND CELLO (II)**

*DIE WERKE FÜR KLAVIER UND VIOLONCELLO (II)*

L'ŒUVRE POUR CLAVIER ET VIOLONCELLE (Vol.II)

**SONATA IN A MAJOR Op.69/A-Dur** en la majeur 27:06

- |                                      |       |
|--------------------------------------|-------|
| 1. Allegro ma non tanto              | 13:02 |
| 2. Scherzo. Allegro molto            | 04:58 |
| 3. Adagio cantabile - Allegro vivace | 09:02 |

**SONATA IN C MAJOR Op.102 No.1/C-Dur** en ut majeur 15:34

- |   |       |
|---|-------|
| 4. Andante - Allegro vivace                 | 08:19 |
| 5. Adagio -Tempo d'andante - Allegro vivace | 07:14 |

**SONATA IN D MAJOR Op.102 No.2/D-Dur** en ré majeur 19:10

- |  |       |
|--|-------|
| 6. Allegro con brio                                      | 06:49 |
| 7. Adagio con molto sentimento d'affetto - <i>attaca</i> | 08:07 |
| 8. Allegro - Allegro fugato                              | 04:12 |

TOTAL PLAYING TIME : 62:07

**Ivan KLÁNSKÝ**, piano/*Klavier*

**Michal KAŇKA**, cello/*Violoncello/violoncelle*



---

## “FREE” SONATAS OR “FREED” ?

When Beethoven brought out his first two sonatas (Opus 5) in 1797, published by Artaria in Vienna, he let them be entitled “for Harpsichord or Piano-Forte with a Violoncello obbligato”, a concession that was, quite probably, commercial. On the other hand, he would never have accepted that his “*Pathétique*” or “*Moonlight*” Sonatas be played on the harpsichord, even though certain editions propose it. The role of the cello, albeit “*obbligato*” (i.e. written out in full), remains secondary, for it was as a pianist that the composer wrote this diptych. Thus, the cello is less a partner capable of carrying on a dialogue on an equal footing with the “hammer instrument”, than the witness, foil and often a player, revealing a freedom of intention, phrasing and tone well removed from the rigour maintained in the first sonatas for keyboard and violin. In the succession of movements, these sonatas maintain the image of a sort of progressive *accelerando* highly unusual in the context of the Sonata, strictly defined up until that time.

Eight years later, Beethoven embarked on the composition of a third sonata. Contrary to those of Opus 5, which consist of only two real movements, the **Sonata in A** retains a classic structure while still cast in only three movements. However, it has no significant slow movement, the nineteen *adagio cantabi-*

*le* bars that introduce the finale serving as a prelude, not a contrasting episode. The opening *Allegro ma non tanto* is innovative due to its breadth and the essential role played by the cello. From the outset, it unfurls a long, serene (*dolce*) melodic phrase, whose continuity is prolonged up to the first *fermata* on which the keyboard enters. The latter presents a second, more assertive theme in E flat, whereas the cello accompanies it, then proposes a third idea, this time in E major. A development, based on the third and fourth bars of the recapitulated theme, introduces a very rich dialogue between strings and piano, the latter featuring a rapidly obsessive bass that Chopin would remember in his Op.65. The Scherzo, *Allegro molto* in A minor, seems to be modelled after that of the *Quartet No. 8, Op.59 no. 2* with its *a-b-a-b-a* form, which brings out theme *a* three times, whereas that of the *trio (b)* serves as an interlude for it. Its “Beethovenian” character is particularly pronounced, with its original syncopations, the *trio* based on a theme reduced to two notes, the “vibrato” effects required of the keyboard on the tied notes, and finally, a feeling of introversion, which, up until this point, had not been the prerogative of a scherzo. The finale, introduced *adagio cantabile* with a majesty worthy of Mozart, again returns to the extroverted vivacity of a classic Haydn rondo. Based on two successive themes of comparable mood, this *Allegro vivace* progresses



---

with a certain emphasis that is not denounced by a long concluding development, which shows off to advantage the first theme stated. Thus ends, in a somewhat decorative manner, the *Sonata in A*, which treats the cello and piano on an equal basis for the first time. The score was dedicated to Baron Ignatz von Gleichenstein and, it would seem, first performed by Joseph Linke and Czerny.

Written during the summer of 1815, the spareness of the two **Sonatas, Op.102** might come as a surprise. Whereas in France and Italy, the instrumental sonata was leading to the *duo concertante*, an intentionally virtuoso fantasy, Beethoven was pursuing his freeing of classical forms, laconically writing "*Freie Sonate*" ("Free Sonata") at the head of his **Sonata in C**, thus announcing its originality with its cyclical character and a language reducing the melodic material to the essentials. It is in two parts, both built on the same outline: a slow introduction suddenly going to a progression full of energy and intentionally abrupt, or evolving towards a neo-Handelian fugal discourse. The introductory *Andante* is broad, almost solemn in its key of C major, the two instruments expressing themselves in a duo, sharing the discourse equally. The juxtaposed *allegro* is written entirely in the "remote" key of A minor and progresses on a uniform dotted (long-short) rhythm. The second section, beginning *adagio*, partially takes up the initial theme of the *andante* but in a new

harmony. The concluding *Allegro vivace* is launched on a feigned hesitation, *tempo d'andante*, allowing for resuming the expressive intensity before taking on a symphonic sweep. The discourse rises from C towards G major, before the cello, on an exposed low E flat, starts the recapitulation. In accordance with the cyclical intention, this concludes in C, based on a particularly solid counterpoint treatment in the low registers of the two instruments.

The final **Sonata in D**, of 1815, like its sister in C from the same Opus 102, was dedicated to Countess Marie Erdödy. The score is rough, prefiguring the whole modern history of the Sonata, this time for "cello and piano" in equal shares. Not only do the two "partners" carry on a dialogue in complete independence but, at moments, prefigure the 20<sup>th</sup> century mode of writing when they soliloquize, almost ignoring each other. As of the opening *Allegro con brio*, the equality between the two protagonists is affirmed, with only the instrumental nature differing. The first theme is played by the keyboard, the second by the cello in its upper register, rarely used up until now. The development is rhythmic and tight, without concession. The *Adagio con molto sentimento d'affetto* might appear to be surprisingly free, subject to the sole whim of the cello, which gives the impression of leading the discourse. This is initially solemn, then surprisingly cursive, virtuoso and even agitated as it



---

goes from D major to minor. The cello must demonstrate considerable dynamic power in order to fill the sound space, mark the interjections of a reciting style that seamlessly goes from sound inebriation to a style in variation, intimate and mysterious, before asserting its expressionism, nobility and a need to communicate with a keyboard reduced to the role of a foil. It then has the opportunity to impose its rugged diction, its powerful, sudden mood changes, the intensity of a playing style more heroic than flowing, more ardent and blossoming than resolutely *con sentimento d'affetto*, if not *galant*. The final *Allegro* features a fugue in which keyboard and strings play in duo, the cello saving the upper voice for itself, whereas the keyboard must direct up to three others. In a dizzying tempo that becomes more virtuoso and powerful with each superposition, the discourse remains rigorously ordered, its imperturbable flow pausing but once, when the cello, exposed, states a new four-note motif. It then pursues the duo without imposing the treatment of its proposition. The contrapuntal rigour of the concluding *fugato* puts a stop to any relaxation until the final double bar. Opus 102, like Opus 69, was written for the cellist of the Schuppanzigh Quartet, Joseph Linke.

Pierre E. Barbier  
Translated by John Tyler Tuttle

**IVAN KLÁNSKÝ** is one of today's most outstanding Czech pianists. When he was studying at the Prague Academy of Music he won the competition in Bolzano in 1967. That was the beginning of a series of international prizes (Naples, Leipzig, Barcelona, Warsaw, Santander, Fort Worth). His concert career has taken him throughout Europe, as well as to Japan, North America and Africa. He teaches at the Prague Academy of Music and at the Lucerne Conservatory. He is leader of the well known GUARNERI TRIO PRAGUE. His last recordings on PRAGA DIGITALS, JANÁČEK Capriccio and Concertino (PRD 250 134), BRAHMS Horn Trio (PRD 250 148) and the complete of BEETHOVEN Works for piano trio (PRD 250 124, Box 5xCD), MENDELSSOHN Piano Trios (2) (PRD 250 154), CHOSTAKOVITCH Piano Trios (2)... (PRD 250 162) were acclaimed by the international musical press.

Czech cellist **Michal KAŇKA** was born in Prague in 1960, taking up the cello at the age of seven. A student of Professor Josef Chuchro at the Prague Music Academy (1984-85), he also attended the Gregor Piatigorsky master classes in Los Angeles, run by André Navarra, Maurice Gendron and Paul Tortelier. He entered several international competitions, winning in Prague (1981), Moscow (1982), 'Springtime in Prague' (1983) and Munich (1986). He has already appeared

---

*with the leading European orchestras, in particular the Czech Philharmonic, the symphony orchestras of the Bavarian and Berlin Radios, and the Katowice (Poland) Symphony. He has been permanent soloist with the Brno State Philharmonic since 1995. As cellist of one of the most famous Czech string quartets, the **PRAŽÁK QUARTET**, he has performed in leading venues round the world, thus pursuing a dual career as soloist and chamber musician. His latest recordings on the PRAGA DIGITALS label, BOCCHERINI Cello Sonatas (7), MYSLIVEČEK Two cello sonatas (6), KODÁLY anthology, BORODIN Cello Sonata... were acclaimed by the musical press.*

*He plays an instrument made in 1710 by Giovanni Grancino of Milan.*

If you have enjoyed this record perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please visit our website: [www.pragadigitals.com](http://www.pragadigitals.com) or write to AMC, PO Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, and we will be pleased to send you one free of charge, along with quarterly announcements of new releases.



Lorsque Beethoven fait éditer ses deux premières sonates op.5 en 1797 chez Artaria à Vienne, il les laisse titrer "pour Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle obligé", concession très probablement commerciale. Par contre il n'acceptera jamais que ses Sonates "Pathétique" ou "Clair de lune" soient jouées au clavecin, même si certaines éditions vont le proposer. C'est en tant que pianiste que le compositeur a rédigé ce diplyque et le rôle du violoncelle, cartes "obligé" (c'est-à-dire à la partie totalement écrite), reste secondaire, est moins celui d'un partenaire capable d'entretenir un dialogue d'égal à égal avec "l'instrument à marteaux" que le témoin, faire-valoir, souvent acteur, d'une liberté de propos, de phrasé et de ton très éloignée de la rigueur maintenue dans les premières Sonates pour clavier et violon. Ces sonates entretiennent dans la succession des mouvements l'image d'une sorte d'*accelerando* progressif totalement inhabituel dans le cadre de la "sonate" jusqu'ici strictement défini.

Huit ans plus tard, Beethoven entreprend la rédaction d'une troisième **Sonate**. Contrairement à celles de l'op.5 qui comportent seulement deux véritables mouvements, la **Sonate en la** reste de structure classique tout en n'offrant encore que trois mouvements. Elle ne dispose pourtant pas de mouvement lent significatif, les dix-neuf mesures **adagio cantabile** qui introduisent le final ser-

vant de prélude mais non d'épisode en contraste. L'**allegro ma non tanto** initial innove par son ampleur et le rôle essentiel joué par le violoncelle. Il énonce d'entrée une longue phrase mélodique, sereine (*dolce*), dont la continuité se prolonge jusqu'à un premier point d'orgue sur lequel entre le clavier. Ce dernier présente un second thème en mi bémol, plus affirmé, tandis que le violoncelle l'accompagne, puis propose une troisième idée, cette fois en mi majeur. Un développement, basé sur les troisième et quatrième mesures du thème récapitulé, instaure un dialogue très riche entre cordes et piano qui réalise une basse rapidement obsessionnelle dont se souviendra Chopin dans son op.65. Le scherzo, **allegro molto** en la mineur, semble avoir pris modèle sur celui du **Quatuor n° 8** op.59 n° 2 en sa forme *a-b-a-b-a* qui fait apparaître le thème (*a*) par trois fois tandis que celui du **trio** (*b*) lui sert d'intermède. Son caractère "beethovénien" est particulièrement accusé, par ses syncopes inédites, le trio basé sur un thème réduit à deux notes, les effets de "vibrato" exigé du clavier sur les notes liées, enfin un sentiment d'introversión qui n'était pas, jusqu'ici, l'apanage d'un scherzo. Le final, introduit **adagio cantabile** avec une majesté toute mozartienne, retrouve ensuite la vivacité extravertie d'un rondo haydnien classique. Basé sur deux thèmes successifs d'humeur comparable, cet **allegro vivace** se déroule avec une certaine emphase que ne dénonce pas



---

un long développement conclusif mettant en valeur le premier thème énoncé. Ainsi se termine d'une manière quelque peu décorative la **Sonate en la** qui traite pour la première fois sur un pied d'égalité violoncelle et piano. La partition a été dédiée au Baron Ignatz von Gleichenstein, et créée, semble-t-il, par Joseph Linke et Carl Czerny.

Écrites pendant l'été 1815, les deux **Sonates** op.102 étonnent par leur dépouillement. Alors qu'en France et en Italie, la sonate instrumentale débouchait sur le duo concertant, volontiers fantaisie virtuose, Beethoven poursuivait son affranchissement des formes classiques et marquait laconiquement la mention „Freie Sonate“ (Sonate libre) en tête de sa **Sonate en ut** annonçant ainsi son originalité avec son caractère cyclique et un langage réduisant le matériau mélodique à l'essentiel. Elle est en deux parties, toutes deux bâties sur le même schéma, une introduction lente passant brusquement à une progression pleine d'énergie et volontiers abrupte, ou évoluant vers un discours fugué néohaendélien. L'**andante** d'introduction est ample, presque solennel, en sa tonalité d'ut majeur dans laquelle s'expriment les deux instruments en un duo d'égal partage du discours. L'**allegro** juxtaposé est entièrement écrit dans la tonalité "étrangère" de la mineur et progresse sur un rythme pointé uniforme (longue-brève). Le second volet, débutant **adagio**, reprend partiellement le thème initial de l'**andante** mais dans une harmonie nou-

velle. L'**allegro vivace** final est lancé sur une feinte hésitation, **tempo d'andante**, permettant de relancer l'intensité expressive avant de prendre une ampleur symphonique. Le discours s'élève de l'ut vers le sol majeur, avant que le violoncelle, sur un mi bémol grave, à découvert, amorce la réexposition qui s'achève, selon la volonté cyclique, en ut, s'appuyant sur un traitement en contrepoint particulièrement solide dans les registres graves des deux instruments.

L'ultime **Sonate** en ré de 1815, tout comme sa sœur en ut du même opus 102, fut dédiée à la comtesse Marie Erdödy. La partition est rude, préfigurant toute l'histoire moderne de la Sonate, cette fois pour "violoncelle et piano" à parts égales. Non seulement les deux "partenaires" dialoguent en toute indépendance mais, par instants, ils préfigurent le mode d'écriture du 20<sup>e</sup> siècle lorsqu'ils soliloquent en s'ignorant quasiment l'un l'autre. Dès l'**allegro con brio** initial est affirmée l'égalité entre les deux protagonistes dont seule la nature instrumentale diffère. Le premier thème est imposé par le clavier, le second par le violoncelle dans son registre aigu, jusqu'ici peu usité. Le développement est sans concession, rythmique et serré. L'**adagio con molto sentimento d'affetto** peut paraître d'une étonnante liberté, soumis au seul caprice du violoncelle qui donne l'impression de conduire le discours, d'abord solennel, puis étonnamment cursif, virtuose, agité même lorsqu'il passe de ré majeur en



---

mineur. Le violoncelle doit faire montre d'une étonnante puissance dynamique pour remplir l'espace sonore, marquer les interjections d'un récit qui passe sans césure de l'ivresse sonore à un style en variation, intime et mystérieux, avant d'affirmer son expressionnisme, sa noblesse, son besoin de communiquer avec un clavier réduit au rôle de faire-valoir. Il a alors l'occasion d'imposer sa diction rugueuse, ses puissantes sautes d'humeur, l'intensité d'un style de jeu plus héroïque que fluide, plus ardent et épanoui que résolument **con sentimento d'affetto**, si ce n'est **galant**. L'**allegro** final forme une fugue dans laquelle clavier et cordes jouent en duo, le violoncelle se réservant la voix supérieure, tandis que le clavier doit en conduire jusqu'à trois autres. Emmené dans un tempo vertigineux qui devient à chaque superposition plus virtuose et puissant, le discours demeure d'une rigoureuse ordonnance, son imperturbable débit ne s'arrêtant qu'une fois, lorsque le violoncelle, à découvert, énonce un motif inédit de quatre notes ; il poursuit le duo sans imposer le traitement de sa proposition. La rigueur contrapuntique du **fugato** conclusif coupe court à toute détente jusqu'à la double barre finale. L'opus 102, comme l'op.69, fut écrit à l'intention du violoncelliste du Quatuor Schuppanzigh, Joseph Linke.

Pierre E Barbier

*Le pianiste **IVAN KLÁNSKÝ** est une des plus éminentes personnalités du monde pianistique tchèque. Après des études au Conservatoire Supérieur de Musique de Prague, il fut, en 1967, Premier Lauréat du Concours de Musique de Bolzano. Dès lors sa carrière fut jalonnée de succès dans de nombreux concours internationaux (Naples, Leipzig, Barcelone, Varsovie, Santander, Fort Worth). Ses tournées de concerts l'ont mené à travers l'Europe, le Japon, l'Amérique du Nord et l'Afrique. Il enseigne au Conservatoire Supérieur de Musique de Prague et au Conservatoire de Lucerne. Il est le leader du célèbre **TRIO GUARNERI de PRAGUE**, fondé il y a quinze ans avec Čeněk Pavlík et Marek Jerie. Ses enregistrements pour PRAGA DIGITALS sont nombreux et remarquables par la presse internationale : Concertino et Capriccio de JANÁČEK (PRD 250 134), Trio avec cor de BRAHMS (PRD 250 148), intégrale de l'œuvre pour trio avec clavier de BEETHOVEN (PRD 250 124), les deux Trios de MENDELSSOHN (PRD 250 154), bientôt ceux de SCHUBERT (PRD 250 190/1), les deux Trios et la Sonate pour violoncelle op.40 de CHOSTAKOVITCH (PRD 250 162)....*

---

Le violoncelliste tchèque **Michal KAŇKA** est né à Prague en 1960, s'initiant à son instrument dès l'âge de sept ans. Elève du Prof. Josef Chuchro à l'Académie de Musique de sa ville natale (1984-85), il suit parallèlement les master-classes G. Piatigorski à Los Angeles, animées par André Navarra, Maurice Gendron et Paul Tortelier. Il se présente aux différents concours internationaux, remportant celui de Prague (1981), Moscou (1982), du " Printemps de Prague " (1983), enfin Munich (1986). Il s'est déjà produit avec les plus grands orchestres européens, en particulier la Philharmonie Tchèque, le Symphonique de la Radiodiffusion Bavaroise, de la Radio de Berlin, le Symphonique de Katowice. Depuis 1995, il est le soliste attitré de la Philharmonie d'Etat de Brno. Michal KAŇKA est un musicien de chambre très recherché. En tant que violoncelliste d'un des plus célèbres quatuors à cordes tchèques, le **Quatuor PRAŽÁK**, il s'est produit sur les principales scènes mondiales et poursuit ainsi une double carrière de soliste et de musicien de chambre. Sa discographie, sur PRAGA DIGITALS, propose sept des dernières Sonates pour violoncelle et basse continue de Luigi BOCCHERINI (PRD 250 127), les Six Sonates à deux violoncelles (avec František HOST) de Josef MYSLIVEČEK (PRD 250 132) ainsi qu'un programme KODALÝ (Sonate violoncelle seul op.8, Sonate piano-violoncelle op.4, Duo violon-violoncelle op.7, PRD 250 150).

*Il joue sur une basse signée de Giovanni Grancino réalisée à Milan en 1710.*

Si ce disque vous a plu, sachez qu'il existe un catalogue des autres références PRAGA disponibles. Consultez notre site [www.pragadigitals.com](http://www.pragadigitals.com) ou écrivez aux AMC, BP 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, et vous recevrez un catalogue gratuit ainsi que les mises à jour trimestrielles présentant en avant-première les nouveautés programmées.



---

## BEETHOVENS SONATEN FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER : " FREIE " ODER VON FORMZWÄNGEN BEFREITE SONATEN ?

Als Beethoven 1797 seine ersten Cellosonaten op.5 bei Artaria in Wien drucken ließ, trugen diese die Überschrift „Sonaten für Cembalo oder Pianoforte mit obligatem Violoncello“: wahrscheinlich kam der Komponist damit kommerziellen Überlegungen des Verlags entgegen. Dagegen wird er niemals akzeptieren, dass die „Pathétique“ oder die „Mondschein-Sonate“ auf dem Cembalo gespielt werden, selbst wenn gewisse Editionen es nahelegten. Der Cellopart, wenn er auch als „obligat“ bezeichnet wird, d.h. in gänzlich ausgeschriebener Form vorliegt, bleibt in Werk 5 sekundär, denn der Komponist hat die beiden Kompositionen als Pianist geschrieben. Die Rolle des Cellos besteht nicht in erster Linie darin, als ebenbürtiger Partner einen Dialog mit dem „Hammerklavier“ zu führen ; es soll eher eine neuerrungene Freiheit im musikalischen Ausdruck, in Ton und Phrasierung dokumentieren und diese aktiv zur Geltung bringen. Der Komponist entfernt sich hier von der in den ersten Violinsonaten noch waltenden Formstrenge. Wegen der ungewohnten Satzfolge erwecken die Sonaten Werk 5 den Eindruck einer progressiven Beschleunigung, die im Rahmen der bis dahin strikt definierten Sonatenform nicht üblich war.

Acht Jahre später unternimmt es Beethoven,

eine dritte Sonate zu komponieren. Im Gegensatz zu den Cellosonaten op.5, die eigentlich zweisätzliche Werke sind, zeigt die **Sonate in A-Dur** eine klassische Struktur, die noch nicht über die Dreisätzlichkeit hinausgeht. Die Komposition enthält keinen ausgesprochenen langsamen Satz : die neunzehn Takte des **Adagio cantabile**, das dem Finale vorangestellt ist, dienen als einleitendes Vorspiel zu letzterem, stellen aber keinen eigenständigen, kontrastierenden Teil dar. Der Kopfsatz **Allegro ma non tanto** weist sowohl wegen seiner großzügigen Anlage als auch wegen der bedeutenden Rolle, die dem Cello hier zukommt, einen neuartigen Charakter auf. Gleich anfangs stimmt das Cello ein melodisches, ruhig-heiteres Thema ‚dolce‘ an, das bis zu einem ersten Orgelpunkt hinführt, bei dem das Klavier einsetzt. Dieses trägt vom Cello begleitet ein dezidiertes e-moll -Thema vor und lässt dann einen dritten Gedanken — diesmal in E-Dur — hören. Die darauffolgende Entwicklung basiert auf dem dritten und vierten Takt des rekapitulierten Themas ; sie bietet einen inhaltreichen Dialog zwischen Streichinstrument und Klavier : an die Ostinato-Effekte der Klavierstimme wird sich Chopin in seinem op.65 erinnern. Das a-moll – Scherzo, **Allegro molto**, scheint sich die A-B-A-B-A-Form des Allegretto im Streichquartett Nr. 8 op.59 Nr. 2 zum Vorbild genommen zu haben. Diese Form lässt das A-Thema dreimal erklingen, während das B-Thema des Trios als



---

Intermezzo dient. Dieses Scherzo wirkt ausgesprochen ‚beethovenisch‘ und zwar durch seine überraschenden Synkopen, durch das auf einem Motiv aus nur zwei Tönen beruhende Trio, durch die ‚Vibrato‘- Effekte, die bei den gebundenen Noten vom Klavier gefordert werden, schließlich durch einen introvertierten Charakter, der bis dahin dem Scherzo nicht eigen war. Das Finale wird mit Mozartscher Majestät vom **Adagio cantabile** eingeleitet und klingt dann in seiner spielfreudigen Extravertiertheit wie ein klassisches Rondo à la Haydn. Dieses **Allegro vivace** beruht auf zwei in ihrem Charakter vergleichbaren Themen und ist in seinem Verlauf durch eine gewisse Emphase charakterisiert, selbst in der ausgedehnten Schlussepisode, die das zuerst vorgetragene Thema voll zur Geltung bringt. So schließt auf einigermaßen dekorative Weise die A-Dur Sonate, die erste, die Cello und Klavier als ebenbürtige Partner behandelt. Die Komposition wurde dem Baron Ignaz von Gleichenstein gewidmet und vermutlich von Joseph Linke und Carl Czerny uraufgeführt.

Die beiden **Sonaten op.102**, die während des Sommers 1815 geschrieben wurden, überraschen durch ihre Schlichtheit. Während die Instrumentalsonate in Frankreich und Italien sich zum konzertanten Duo, zur oft virtuoson Fantasy entwickelte, befreite sich Beethoven immer mehr von den klassischen Formzwängen. Mit dem lakonischen Vermerk „Freie Sonate“, den er seiner **C-Dur-Sonate** voranstellt, kündigt der Komponist die

Originalität des Werkes an, die in seinem zyklischen Charakter besteht und in einer musikalischen Sprache, welche das melodische Material auf das Wesentliche reduziert. Die Sonate gliedert sich in zwei nach demselben Schema aufgebaute Teile : eine langsame Einleitung mündet plötzlich in eine vorwärtsdrängende, energische und manchmal sogar abrupte Partie ein oder geht in eine an Händel erinnernde fugierte Episode über. Das Eingangs**andante** in C-Dur ist großzügig angelegt und wirkt fast feierlich : am Duo haben hier die beiden Instrumente gleichmässigen Anteil. Das folgende **Allegro** ist in der Paralleltonart a-moll geschrieben : ein energischer, punktierter Rhythmus (lang, kurz) trägt sein Hauptthema und auch die Seitengedanken. Der zweite Teil des Werks fängt mit einem rhapsodischen Adagio an und nimmt dann das Eingangsthema des **Andante** harmonisch variiert wieder auf. Das Finale **Allegro vivace** setzt nach scheinbarem Zögern ein. Das **Tempo d’andante** ermöglicht ein erneutes Steigern der Expressivität, bevor der Satz eine gleichsam sinfonische Dimension gewinnt. Das Stück moduliert von C-Dur nach G-Dur, bevor das Cello allein mit einem tiefen Es die Reexposition herbeiführt. Diese schließt nach dem zyklischen Prinzip in C-Dur und weist eine besonders gediegene kontrapunktische Arbeit in den tiefen Registern der beiden Instrumente auf.

Die letzte **Sonate Werk 102 Nr. 2 in D-Dur** wurde wie die erste der Gräfin Marie Erdödy gewidmet. Es handelt sich um ein anspruchs-



---

volles, herbes Werk, das zukunftsweisend am Anfang der Geschichte der modernen Cellosonate steht, bei der Violoncello und Klavier diesmal als völlig gleichberechtigte Partner zusammenspielen. Hier zeigen sie nicht nur größte Selbständigkeit im musikalischen Dialog, aber sie nehmen gelegentlich die im 20. Jahrhundert übliche Schreibweise vorweg, wenn sie gleichsam einander ignorieren und Selbstgespräche führen. Bereits im Kopfsatz **Allegro con brio** behauptet sich die völlige Gleichwertigkeit der beiden Protagonisten, die sich nur durch die Beschaffenheit der Instrumente voneinander unterscheiden. Das erste Thema wird vom Klavier energisch vortragen, das zweite vom Cello und zwar in den hohen Lagen, die damals noch wenig benutzt wurden. Die Entwicklung des Satzes ist in ihrer Rhythmik und Dichte konzessionslos. Das **Adagio con molto sentimento d'affetto**, also gefühls – und affektbetont, entfaltet sich mit erstaunlicher Freiheit. Hier scheint das Cello nach seinem Gutdünken zu führen. Die Musik hat einen zunächst feierlichen, dann fließend – virtuos, ja bewegten Charakter, selbst wenn sie von D-Dur nach Moll moduliert. Das Cello muss über eine große dynamische Spannweite verfügen, um der ganzen Skala der Stärkegrade gerecht zu werden, um die Wandlungen eines musikalischen Vortrags ins rechte Licht zu rücken, der ohne Zäsur vom Schwelgen im Wohllaut zu einem intimen, geheimnisvollen Variationsstil übergeht, bevor

das Cello seine edle Expressivität behauptet, sein Bedürfnis mit einem Klavier zu kommunizieren, das ihm nur noch als Folie dient. Dem Cello bietet sich nun die Gelegenheit, seine rauhe Diktion, sein launenhaftes Wesen geltend zu machen, die Intensität eines Spiels, das weniger flüssig als heroisch, weniger *con sentimento d'affetto* oder gar *galant* als von blühender Leidenschaftlichkeit geprägt erscheint. Das Schluss**allegro** bildet eine Fuge, in der Klavier und Streichinstrument im Duo spielen. Die obere Stimme wird vom Cello übernommen, während das Klavier bis zu drei anderen Stimmen zu führen hat. Obwohl das Stück in schwindelerregendem Tempo fortschreitet, immer kraftvoller und virtuoser wird, bleibt der musikalische Aufbau streng geordnet. Das pausenlose Strömen wird nur einmal unterbrochen, als das unbegleitete Cello ein neues Motiv aus vier Tönen vorträgt. Das Duo wird dann fortgesetzt, ohne dass dieser Gedanke eine weitere Behandlung erfährt. Die kontrapunktische Strenge des abschließenden **Fugato** lässt bis zum Schlusstrich keine Entspannung eintreten. Wie die Sonate Opus 69 wurden auch die Sonaten Opus 102 für Joseph Linke, den Cellisten des Schuppanzigh-Quartetts, geschrieben.

Pierre E Barbier  
*Deutsche Fassung : Prof. Jean Isler*



---

**IVAN KLÁNSKÝ** zählt zu den hervorragendsten Persönlichkeiten unter den tschechischen Pianisten. Bereits während seiner Studien an der Prager Musikhochschule gewann er 1967 einen Preis im Wettbewerb in Bozen, und damit begann die Kette seiner internationalen Preise (Neapel, Leipzig, Barcelona, Warschau, Santander, Fort Worth). Seine Konzerttätigkeit führte ihn durch Europa, Japan, Nordamerika und Afrika. Als Pädagoge ist er an der Prager Musikhochschule und am Konservatorium Luzern tätig. Als Gründer des GUARNERITRIOS PRAG im Jahre 1986, als Solist und Kammerspieler, tritt er auf den wichtigsten Konzertpodien auf.

**Michal KAŇKA**, Violoncello. Geboren 1960 in Prag, begann er als 7-jähriger Violoncello zu spielen. Während seiner Studien an der Prager Akademie der Musischen Künste (in Prof. Chuchros Klasse) nahm er 1983 und 1984 am Gregor-Piatigorski-Seminar in Los Angeles bei André Navarra, Maurice Gendron und Paul Tortelier teil. Im Jahre 1981 gewann er den Grand Prix in allen Kategorien im Rahmen des Tschechoslowakischen Nationalwettbewerbes. Nach den ersten Erfolgen folgten die höchsten Preise im Tschaikowski-Cellowettbewerb in Moskau 1982 und im Prager-Frühling-Wettbewerb 1983 (erster Preis). 1986 gewann Michal den Internationalen ARD-

Wettbewerb in München. Michal KAŇKA tritt mit bedeutenden europäischen Orchestern, u.a. mit der Tschechischen Philharmonie, mit dem Bayerischen Rundfunk, mit dem Westberliner Rundfunk und dem Katowice Symphonieorchester auf. Seit dem Jahre 1995 ist Michal KAŇKA ein regelmäßiger Solist der Tschechischen Staatsphilharmonie Brno. Michal KAŇKA ist ein gesuchter Kammerspieler. Als Mitglied eines der berühmtesten tschechischen Streichquartette, des **PRAŽÁK QUARTETS**, tritt er auf den wichtigsten Konzertpodien auf.

**Michal KAŇKA** spielt ein Instrument Giovanni Grancino, Milano 1710.

Wenn Ihnen diese Aufnahme gefallen hat, so interessieren Sie sich vielleicht für einen Katalog der vielen anderen Aufnahmen der PRAGA Serien. Bitte besuchen Sie unsere Internetseite [www.pragadigitals.com](http://www.pragadigitals.com) oder schreiben Sie an die AMC, PO.Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.

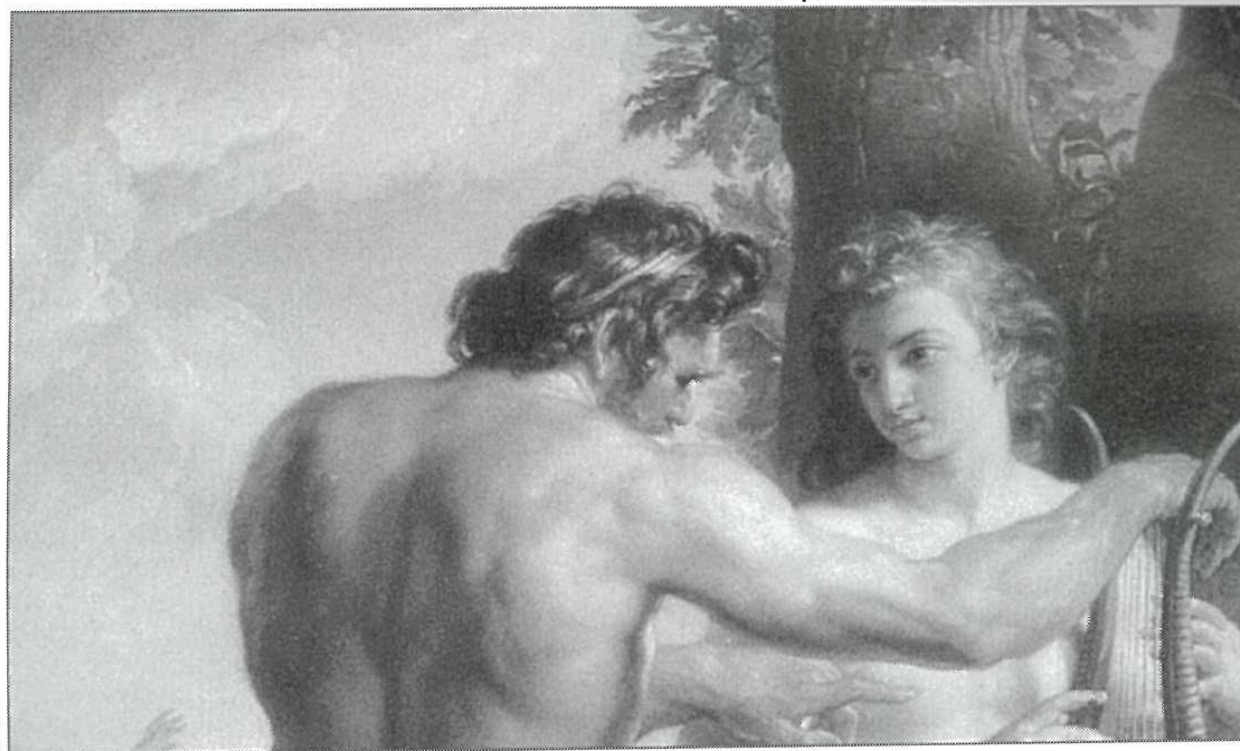


ALSO AVAILABLE

# Ludwig van Beethoven

Sonatas for piano and cello op.5

Variations WoO 45/46, op.66



Ivan KLÁNSKÝ - Michal KAŇKA

PRAHA  
*Digitals*





Photo: P. Došoudil

IVAN KLÁNSKÝ - MICHAL KAŇKA

## PRAGA PRD 250 172

RECORDED IN PRAGUE, ST.VAVRINEC CHURCH, JANUARY 7-8, 2002

RECORDING PRODUCER: Jiří GEMROT

SOUND ENGINEERS AND EDITING: Jan LŽÍČAŘ, Karel SOUKENÍK

COVER ILLUSTRATION: Camille COROT, *Le Pont de Mantes (1868, detail)*, Louvre, Paris © 1986, Salvat Editores

© 2002 PRAGA PRODUCTIONS, PRAHA

© 2002 AMC, PARIS