

onyx

Beethoven

complete sonatas & variations
for cello & piano

Shai
Wosner

Ralph
Kirshbaum



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Cello Sonata No.1 in F major op.5/1

1. I Adagio sostenuto – Allegro 17.48
2. II Rondo: Allegro vivace 7.03
3. 12 Variations on 'Ein Mädchen oder Weibchen' from Mozart's *Die Zauberflöte* op.66 9.46

Cello Sonata No.2 in G minor op.5/2

4. I Adagio sostenuto ed espressivo – Allegro molto, più tosto presto 16.13
5. II Rondo: Allegro 9.19
6. 12 Variations on 'See the conqu'ring hero comes' from Handel's *Judas Maccabaeus* WoO45 12.45

Cello Sonata No.3 in A major op.69

7. I Allegro ma non tanto 12.48
8. II Scherzo: Allegro molto 5.24
9. III Adagio cantabile – Allegro vivace 8.46
10. 7 Variations on 'Bei Männern, welche Liebe fühlen' from Mozart's *Die Zauberflöte* WoO46 9.29

Cello Sonata No.4 in C major op.102/1

11. I Andante – Allegro vivace 7.51
12. II Adagio – Tempo d'andante – Allegro vivace 7.21

Cello Sonata No.5 in D major op.102/2

13. I Allegro con brio 6.40
14. II Adagio con molto sentimento d'affetto 9.54
15. III Allegro fugato 4.37

Total timing: 133.32

Ralph Kirshbaum cello, **Shai Wosner** piano

From *Opus 5* to *Opus 102*, Beethoven's five cello sonatas span a period of about twenty years. He composed the *Opus 5* works while visiting Berlin in the summer of 1796. The Prussian King Friedrich Wilhelm II, a keen cellist for whom Mozart had written the soloistic parts in his last three quartets, commissioned these two sonatas but it was the playing of the King's outstanding principal cellist Jean-Louis Duport which inspired Beethoven. Duport's *Essai* of 1806 proved to be the foundation of modern cello technique. Both sonatas have the same structure – a slow introduction leading to a sonata-form *Allegro* and ending with a rondo finale. More importantly, these are true duo compositions, unlike Boccherini's two dozen cello sonatas. Beethoven typically broke new ground in treating cello and piano as a reciprocal partnership, thus effectively "inventing" the modern cello sonata. Too often regarded condescendingly, both sonatas are among the finest and most forward-looking of Beethoven's early works, the *G minor Sonata* being particularly impressive. Its expansive, deeply-felt introduction (*espressivo* is the key-word in the tempo indication) and often violent first-movement development seem more typical of the mature Beethoven. The virtuosic freedom of the piano-writing in both works is equally striking.

Opus 69 is the most frequently played cello sonata in the entire repertoire. Dating from 1808, the same year as the *Fifth* and *Sixth Symphonies* and the two *Piano Trios Opus 70*, this sonata is dedicated to Baron Ignaz von Gleichenstein, an amateur cellist reportedly "a man of the greatest probity ... and the kindest of men". He even helped Beethoven with his marriage aspirations. The work begins with a spacious cello melody (marked *dolce*) but, as so often in Beethoven's music, this theme is comprised of several units, all with potential for separate treatment. Little cadenzas contribute to a rather preliminary feeling, but soon a new idea of determined character takes over, with rugged off-beat accents. This melodically abundant movement has a second subject group comprising three themes, the first two heard simultaneously. Even more than in *Opus 5*, the two instruments enjoy a close reciprocal relationship, regularly exchanging melodic and accompanying roles. In the concise development section Beethoven's command of an extraordinarily wide expressive range is fully evident – from awe-inspiring tempest to mystical reflection. The *Allegro molto* in A minor is the only scherzo in all five sonatas. Structured as scherzo-trio-scherzo-trio-scherzo, it derives much of its fiery character from across-the-barline syncopation, though the cello's double-stopped trio melody (*dolce*, A major) provides warm contrast, albeit with a rumbling B-A oscillation in the piano left hand. A serenely beautiful *Adagio cantabile* leads to a concise and buoyant finale in sonata form.

Beethoven composed his last two cello sonatas (July-August 1815) for Joseph Linke, cellist of the Rasoumovsky Quartet and subsequently the Schuppanzigh Quartet, while he dedicated them to the Countess Marie von Erdödy. The Countess's keen promotion of Beethoven's works was based on a deep appreciation of his music and she became one of his closest friends. In *Opus 102 No. 1* an intimate *Andante* (marked *dolce cantabile, teneramente*) gives way to a terse, rugged *Allegro vivace* in A minor (instead of the expected C major), then a rhapsodic *Adagio*, a recall of the original *Andante*, and a witty *Allegro vivace*. Beethoven's reference to this work as "a free sonata" is borne out by its various fantasia-like characteristics. Equally typical is the germinal nature of the opening cello melody, from which are derived several subsequent themes. One of these – a mere inversion of the first four notes – is the main theme of the finale, a movement of playful and often eccentric humour.

Opus 102 No. 2 begins with a declamatory, challenging theme but this movement is most notable for its abundant material and for the mood-alternation of brusque and tenderly poetic. In ternary form, the deeply expressive *Adagio (con molto sentimento d'affetto)* which follows is the only full-scale slow movement in all five sonatas. Beginning with a sombre chorale-like theme in D minor and continuing with a lavishly expressive dialogue, it has a D major middle section of warm lyricism, before the *pianissimo* recall of the chorale with delicate commentary from the cello. The finale is the first of Beethoven's several late-period fugues, indicating his current preoccupation with Baroque counterpoint. A subsequent, more lyrical fugue subject, quietly introduced by the cello and used only briefly, is recognisable as a theme used contrapuntally by Bach, Handel and Mozart. After nearly half a century of performing Beethoven, Alfred Brendel wrote that he still found his late style "unexpected and prodigious ... Everything by way of preparation, all the various portents and new departures [in previous works] hardly mitigate the astonishing impression made by the two great *Cello Sonatas Opus 102*. They still come as a violent shock, as they did to Beethoven's contemporaries – the beginning of a new style so diverse as to elude definition." (This is not to overlook the *Opus 101 Piano Sonata*, which was composed the following year.)

Beethoven's three sets of variations for cello and piano are all early works. The first (1796) is a set of twelve variations based on the chorus "See the conqu'ring hero comes" from Handel's *Judas Maccabaeus*, while the second and third both take material from *Die Zauberflöte* as a starting-point. The twelve variations on Papageno's Act 2 aria "Ein Mädchen oder Weibchen" were also composed in 1796, though bear the very misleading opus number 66, while the set based on the Pamina/Papageno Act 1 duet

“Bei Männern, welche Liebe fühlen” dates from 1801. In both of the 1796 sets the first variation is for solo piano and, while the cello is often the subordinate partner, the player must be prepared for a suddenly demanding variation such as No. 7 in the Handel set. Beethoven’s humour is equally evident in the final variation of the Papageno set, with its elements of minuet and polonaise. The seven variations on “Bei Männern” reveal a wider expressive and imaginative range, a more liberated relationship between cello and piano, and include two slow variations of considerable depth.

Philip Borg-Wheeler, 2016

Beethovens fünf Cellosonaten – die erste war sein op. 5, die letzte sein op. 102 – entstanden über einen Zeitraum von ungefähr 20 Jahren. Die beiden Sonaten, die das op. 5 bilden, schrieb der Komponist während eines Aufenthalts in Berlin im Sommer 1796. Sie waren Auftragswerke des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II., eines begeisterten Cellisten, für den Mozart die Solopartien in seinen letzten drei Quartetten komponiert hatte. Es war jedoch das Spiel des herausragenden ersten Cellisten im königlichen Orchester, Jean-Louis Duport, das Beethoven inspirierte. Duports Celloschule *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l’archet* von 1806 gilt als Grundlage der modernen Spieltechnik. Beide Sonaten sind gleich aufgebaut – auf eine langsame Einführung folgt ein Allegro in Sonatenform und das Finale ist ein Rondo. Vor allem aber hat man es hier, anders als bei Boccherinis zwei Dutzend Cellosonaten, mit echten Duetten zu tun. Entsprechend seiner Art beschritt Beethoven neue Wege, indem er das Cello und das Klavier als gleichwertige Partner behandelte und damit praktisch die moderne Cellosonate „erfand“. Zwar werden die beiden Sonaten viel zu oft abschätzig beurteilt, doch sie gehören zu den besten und fortschrittlichsten Frühwerken Beethovens. Die Sonate in g-Moll ist besonders beeindruckend. Die ausgedehnte, inbrünstige Einführung (*espressivo* ist das Schlüsselwort bei den Tempobezeichnungen) und die oftmals brachiale Durchführung im ersten Satz lassen eher an den reifen Beethoven denken. Die Klavierstimme weist in beiden Werken eine verblüffende virtuose Freiheitlichkeit auf.

Die Cellosonate op. 69 ist die am häufigsten gespielte im gesamten Repertoire für dieses Instrument. Sie stammt ebenso wie die Sinfonien Nr. 5 und Nr. 6 sowie die beiden Klaviertrios op. 70 aus dem Jahr 1808 und ist dem Baron Ignaz von Gleichenstein gewidmet, einem Amateurcellisten, der „ein höchst redlicher ... und außerordentlich freundlicher Mann“ gewesen sein soll. Er war Beethoven sogar bei der Eheanbahnung behilflich. Das Werk beginnt mit einer raumgreifenden Cellomelodie (mit der Bezeichnung *dolce*), doch wie so oft in Beethovens Musik setzt sich das Thema aus mehreren Einheiten zusammen, die ebenfalls einzeln behandelt werden können. Kurze Kadenzten schaffen ein Gefühl der Vorläufigkeit, doch bald setzt sich eine neue Idee von entschlossenem Charakter mit schroffen Akzenten außerhalb der Taktschläge durch. Dieser melodienreiche Satz umfasst eine zweite Subjektgruppe, die aus drei Themen besteht, von denen die ersten beiden gleichzeitig erklingen. Die Gleichberechtigung der beiden Instrumente, die regelmäßig die Rolle des Melodie- und des Begleitinstruments untereinander tauschen, ist noch stärker ausgeprägt als im op. 5. In der kompakten Durchführung wird offenkundig, dass Beethoven eine außergewöhnliche expressive

Bandbreite beherrschte – von ehrfurchtgebietendem Toben bis hin zu mystischer Einkehr. Das Allegro molto in a-Moll ist das einzige Scherzo in allen fünf Sonaten. Es folgt dem Aufbau Scherzo-Trio-Scherzo-Trio-Scherzo und erhält seinen hitzigen Charakter vor allem durch Synkopen, die die Taktstriche überwinden. Die in Doppelgriffen gespielte Melodie des Cellos in den Trios (*dolce*, A-Dur) bildet dazu einen warmen Kontrast, wengleich das Klavier in der linken Hand grollend zwischen H und A oszilliert. Ein entspannt-liebliches Adagio cantabile mündet in ein kurzes und beschwingtes Finale in Sonatenform.

Beethoven komponierte seine beiden letzten Cellosonaten (Juli-August 1815) für Joseph Linke, der erst im Rasoumowskij-Quartett und später im Schuppanzigh-Quartett spielte. Gewidmet sind sie der Gräfin Marie von Erdödy. Die Aristokratin, die eine enge Freundin Beethovens wurde, war eine große Bewunderin seiner Werke und förderte sie deswegen eifrig. Im op. 102 Nr. 1 weicht ein inniges Andante (*dolce cantabile, teneramente*) zunächst einem bündigen, schroffen Allegro vivace in a-Moll (anstelle des erwarteten C-Dur), bevor ein rhapsodisches Adagio, ein Rückgriff auf das erste Andante ein geistreiches Allegro vivace folgten. Beethovens Benennung dieses Werks als „freie Sonate“ rührt daher, dass sie zahlreiche Eigenschaften einer Fantasie aufweist. Ebenso typisch ist das embryonale Wesen der Anfangsmelodie des Cellos, aus der mehrere der folgenden Themen erwachsen. Eines davon – eine bloße Umkehrung der ersten vier Töne – bildet das Hauptthema des Finales, eines Satzes voll verspieltem und oft exzentrischem Temperament.

Die Sonate op. 102 Nr. 2 beginnt mit einem deklamatorischen, anspruchsvollen Thema, doch am bemerkenswertesten sind in diesem Satz der Überfluss von musikalischem Material und die Wechsel zwischen brüskem und zartfühlend poetischem Ton. Das anschließende ungeheuer ausdrucksstarke Adagio (*con molto sentimo d'affetto*) in dreiteiliger Form ist der einzige groß angelegte langsame Satz von allen fünf Sonaten. Er beginnt mit einem düsteren Choral-ähnlichen Thema in d-Moll, auf das ein überaus ausdrucksstarker Dialog folgt, und weist einen sanften lyrischen Mittelteil in D-Dur auf, nach dem der Choral im pianissimo mit subtilen Ergänzungen des Cellos wieder aufgegriffen wird. Das Finale ist die erste von mehreren Fugen, die Beethoven in seinen späten Jahren schrieb, und beweist seine damalige Faszination für die Kontrapunkt-Technik des Barocks. Ein anschließendes gefühlvolleres Fugensubjekt, das ruhig vom Cello eingeführt und nur kurz gespielt wird, ist erkennbar ein Thema, das schon Bach, Händel und Mozart kontrapunktisch verwendeten. Alfred Brendel, der fast ein halbes Jahrhundert lang Beethoven gespielt hat, fand den späten Stil des Komponisten immer noch „unerwartet und faszinierend... Alles Vorbereitende, all die zahlreichen Vorzeichen und

Neuanfänge [in vorherigen Werken] schwächen kaum den überwältigenden Eindruck ab, den die beiden großartigen Cellosonaten des op. 102 hinterlassen. Sie haben immer noch ungeheure Durchschlagskraft, wie damals zu Beethovens Zeiten – sie begründeten einen neuen Stil, der so vielseitig ist, dass er sich einer Definition entzieht.“ (Die Klaviersonate op. 101, die im darauffolgenden Jahr entstand, verdient ebenfalls Beachtung.)

Die drei Variationenreihen Beethovens für Cello und Klavier sind allesamt Frühwerke. Die erste (1796) besteht aus zwölf Variationen über den Chor „See the conqu’ring hero comes“ aus Händels *Judas Maccabaeus*, während die zweite und dritte Reihe auf Material aus der *Zauberflöte* beruhen. Die zwölf Variationen über Papagenos Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“ im zweiten. Akt entstanden trotz der ausgesprochen irreführenden Opusnummer 66 ebenfalls im Jahr 1796, während die auf Papageno und Paminos Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ basierende Reihe aus dem Jahr 1801 stammt. In beiden Reihen von 1796 wird die erste Variation vom Klavier allein gespielt, und während das Cello oft der untergeordnete Partner ist, muss sich der Cellist darauf gefasst machen, dass der Anspruch – wie in der Variation Nr. 7 der Händel-Reihe – plötzlich steigt. Beethovens Sinn für Humor zeigt sich auch in der letzten der Papageno-Variationen, in der Elemente von Menuett und Polonaise vermischt sind. Die sieben Variationen über die Arie „Bei Männern“ offenbaren eine breitere expressive Bandbreite sowie eine freiheitlichere Beziehung zwischen Cello und Klavier und umfassen auch zwei langsame Variationen von beträchtlichem Tiefgang.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzung: Stefanie Schlatt

De l'Opus 5 à l'Opus 102, les cinq sonates pour violoncelle et piano de Beethoven s'étendent sur une période d'une vingtaine d'années. Il composa les œuvres de l'Opus 5 alors qu'il visitait Berlin, durant l'été 1796. Ces deux sonates lui avaient été commandées par le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, fervent violoncelliste pour lequel Mozart avait écrit les parties de soliste de ses trois derniers quatuors, mais c'est l'excellence du premier violoncelle de l'orchestre de la cour du roi, Jean-Louis Duport, qui inspira le compositeur. L'*Essai* qu'écrivit Duport en 1806 est en vérité le fondement de la technique moderne du violoncelle. Les deux sonates ont une structure identique – une introduction lente menant à un *Allegro* de forme sonate puis un rondo final. Plus important, il s'agit ici de véritables duos, contrairement à la vingtaine de sonates pour violoncelle de Boccherini. Beethoven se montra véritablement à l'avant-garde en traitant le violoncelle et le piano comme des partenaires égaux : il « inventa » ainsi réellement la sonate moderne pour violoncelle. Trop souvent regardées avec condescendance, ces deux pièces figurent néanmoins parmi les œuvres de jeunesse de Beethoven les plus raffinées et les plus progressistes, la Sonate en *sol* mineur étant particulièrement impressionnante. Son introduction ample, d'une grande expressivité (l'indication de tempo *espressivo* est le mot-clé), et le développement souvent violent du premier mouvement semblent plus typiques du Beethoven de la maturité. La liberté de l'écriture brillante du piano est tout aussi frappante dans la première sonate que dans la seconde.

L'Opus 69 est la sonate pour violoncelle la plus souvent jouée de tout le répertoire pour cet instrument. Datée de 1808, la même année que la Cinquième et la Sixième Symphonie et que les deux Trios pour piano et cordes opus 70, elle fut dédiée au Baron Ignaz von Gleichenstein, violoncelliste amateur loué comme « un homme d'une grande probité [...] et le plus aimable de tous les hommes » – il aida même Beethoven dans ses aspirations au mariage. La sonate s'ouvre sur une ample mélodie au violoncelle (à jouer *dolce*) mais, comme si souvent dans la musique de Beethoven, ce thème est constitué de plusieurs éléments ayant tous un potentiel de développement distinct. De courtes cadences contribuent à une impression de préparation, mais très vite une nouvelle idée au caractère déterminé prend le devant de la scène, avec de rudes accents à contretemps. Ce mouvement à la belle abondance mélodique comporte un deuxième ensemble constitué de trois thèmes, les deux premiers intervenant simultanément. Plus encore que dans l'Opus 5, les deux instruments partagent une relation intime de réciprocité et échangent régulièrement leurs rôles d'accompagnement et de conduite de la mélodie. Dans le développement, concis, la maîtrise beethovénienne d'une palette extraordinairement vaste apparaît dans toute sa splendeur – de la tempête terrible à la réflexion mystique.

L'*Allegro molto* en *la* mineur est l'unique scherzo des cinq sonates. Il comporte cinq parties, scherzo-trio-scherzo-trio-scherzo, et son caractère enflammé doit beaucoup à ses syncopes par-delà les barres de mesures, bien que la mélodie en doubles cordes du violoncelle dans le trio (*dolce, la* majeur) apporte un contraste chaleureux, malgré une oscillation grondante entre le *si* et le *la* à la main gauche du piano. Un *Adagio cantabile* d'une beauté sereine mène à un finale de forme sonate concis et plein d'entrain. Beethoven composa ses deux dernières sonates pour violoncelle et piano (juillet-août 1815) pour Joseph Linke, le violoncelliste du Quatuor Rasoumovsky puis du Quatuor Schuppanzigh, et les dédia à la Comtesse Marie von Erdödy. La comtesse faisait volontiers la promotion des œuvres de Beethoven car elle les appréciait beaucoup, et elle devint l'une de ses amies les plus proches. Dans l'Opus 102 n° 1, un *Andante* tout intime (portant l'indication *dolce cantabile, teneramente*) cède la place à un *Allegro vivace* tendu et sauvage en *la* mineur (alors qu'on attendait l'*ut* majeur), puis à un *Adagio* d'allure rhapsodique, à un rappel du premier *Andante* et enfin à un *Allegro vivace* plein d'esprit. Beethoven appelait cette œuvre une « sonate libre » en raison de ses nombreux éléments rappelant le style de la fantaisie. La nature embryonnaire de la mélodie introductive du violoncelle est tout aussi typique ; elle donnera naissance à plusieurs thèmes obliques. L'un d'entre eux, une simple inversion des quatre premières notes, est le thème principal du finale, un mouvement d'un humour enjoué et souvent excentrique.

L'Opus 102 n° 2 s'ouvre sur un thème déclamatoire et difficile, mais le premier mouvement est surtout connu pour la richesse de son matériau thématique et pour son alternance entre un tendre lyrisme et un ton quelque peu bourru. L'*Adagio (con molto sentimento d'affetto)* de forme ternaire qui vient ensuite est profondément expressif. Il est le seul mouvement lent de grande envergure parmi les cinq sonates. Il débute par un thème en *ré* mineur sombre, dans le style d'un choral, et se poursuit par un dialogue somptueusement expressif ; une section médiane en *ré* majeur d'un lyrisme chaleureux cède le pas à une réminiscence *pianissimo* du choral, à laquelle le violoncelle ajoute un commentaire tout en subtilité. Le finale est le premier des mouvements conclusifs que Beethoven écrivit sous forme de fugue dans sa période tardive, et témoigne de son intérêt pour le contrepoint baroque. Un second sujet de fugue plus lyrique, introduit calmement par le violoncelle et apparaissant brièvement seulement, est reconnaissable en tant que thème que Bach, Haendel et Mozart utilisèrent dans leurs contrepoints. Alfred Brendel, après avoir interprété Beethoven pendant presque un demi-siècle, écrivit qu'il continuait à trouver le style de la maturité du compositeur « inattendu et prodigieux [...] Toutes les préparations, tous les présages variés et les nouveaux départs [des œuvres précédentes]

atténuent à peine l'impression étonnante que font les deux grandes Sonates pour violoncelle opus 102. Comme aux contemporains de Beethoven, elles continuent à nous apparaître comme un choc violent – le début d'un style nouveau, si différent qu'on a de la peine à le définir. » (Il ne faut pas oublier pour autant la Sonate pour piano opus 101 qui fut composée l'année suivante.)

Les trois séries de variations pour violoncelle et piano de Beethoven sont des œuvres de jeunesse. La première (1796) est un ensemble de douze variations basées sur le chœur « *See the conqu'ring hero comes* » du *Judas Maccabaeus* de Haendel, tandis que la deuxième et la troisième empruntent leur matériau de départ à *La Flûte enchantée*. Les douze variations sur l'air de Papageno à l'Acte II « *Ein Mädchen oder Weibchen* » furent composées elles aussi en 1796, bien qu'elles portent le numéro d'opus 66, ce qui prête à confusion. La série de variations sur le duo de Pamina et Papageno à l'Acte I « *Bei Männern, welche Liebe fühlen* » date quant à elle de 1801. Dans les deux œuvres de 1796, la première variation est confiée au piano seul et le violoncelle, s'il est souvent placé au second rang, doit néanmoins être prêt à exécuter des traits très exigeants, comme dans la Variation n° 7 de la série consacrée à Haendel. L'humour de Beethoven transparait clairement dans la dernière variation de la série consacrée à Papageno, avec ses éléments empruntés au menuet et à la polonaise. Les sept variations sur « *Bei Männern* » révèlent une gamme expressive et imaginative plus riche, une relation plus libre entre le violoncelle et le piano, et elles comprennent deux variations lentes d'une grande profondeur.

Philip Borg-Wheeler

Traduction: Sophie Liwszyc

© 2016 Ralph Kirshbaum © 2016 PM Classics Ltd.

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Producer: Simon Kiln

Engineer: Arne Akselberg

Recording location: Wigmore Hall, London, UK, 29 February & 2–4 March 2015

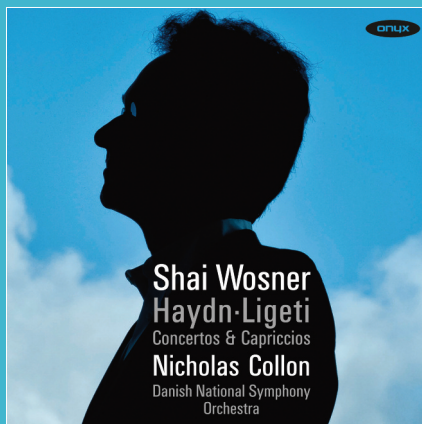
Cover photo: © Patrick Carrillo

Design by WLP Ltd 

www.onyxclassics.com

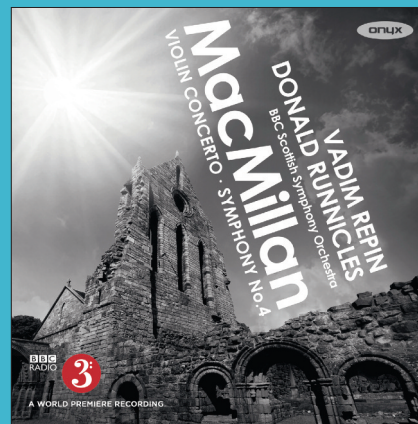


Also available on ONYX



ONYX 4174

**Haydn Piano Concertos Nos. 4 & 11,
Capriccio in G, Capriccio in C / Ligeti Piano
Concerto, Capriccios Nos. 1 & 2**
Shai Wosner, Danish National Symphony
Orchestra, Nicholas Collon



ONYX 4157

MacMillan Violin Concerto, Symphony No.4
Vadim Repin, BBC Scottish Symphony Orchestra,
Donald Runnicles
(World premiere recordings)



ONYX 4166

Brahms String Quartet No.3, Three Lieder.
Schoenberg String Quartet No.2
Kuss Quartet, Mojca Erdmann



ONYX 4174

**Master & Pupil: Beethoven Bagatelles op.126,
Piano Sonata No.30, Czerny Variations on a theme
by Rode op.22, Funeral march for Beethoven op.146,
Liszt Piano Sonata.**
Melvyn Tan

ONYX 4178

www.onyxclassics.com