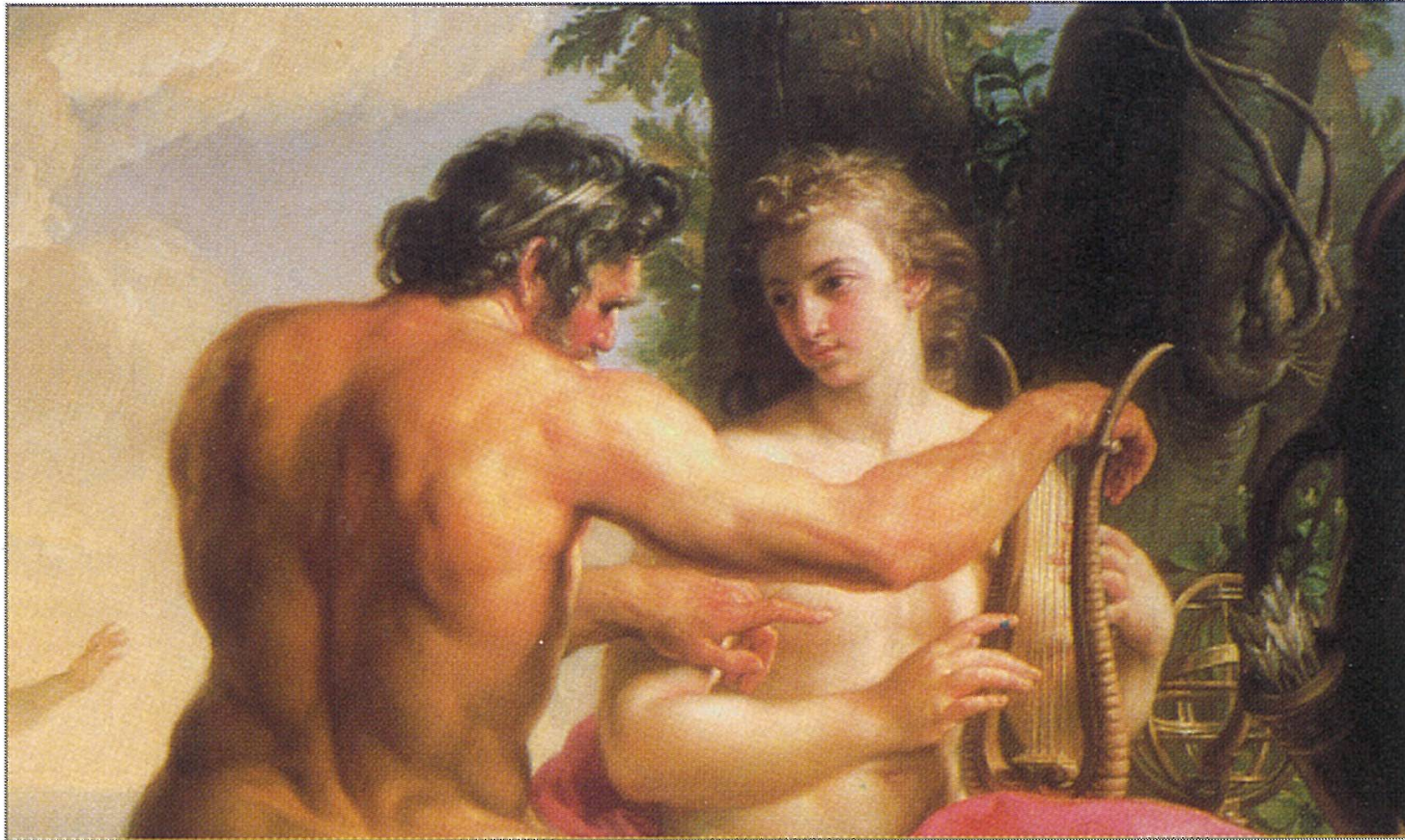


Ludwig van Beethoven

Sonatas for piano and cello op.5
Variations WoO 45/46, op.66



Ivan KLÁNSKÝ - Michal KAŇKA

PRAHA
Digitals

THE COMPLETE WORKS FOR KEYBOARD AND VIOLONCELLO (I)

DIE WERKE FÜR KLAVIER UND VIOLONCELLO (I)

L'ŒUVRE POUR CLAVIER ET VIOLONCELLE (Vol. 1)

SONATA in F op.5 No.1/*F-Dur*/en fa majeur 24:18

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 1. Adagio sostenuto — Allegro | 17:34 |
| 2. Rondo. Allegro vivace | 06:44 |

SONATA in G minor op.5 No.2/*g-moll*/en sol mineur 23:20

- | | |
|---|-------|
| 3. Adagio sostenuto e espressivo — Allegro molto più tosto presto | 15:00 |
| 4. Rondo. Allegro | 08:20 |

TWELVE VARIATIONS on "See the conqu'ring hero comes", from the oratorio
"Judas Macchabaeus" by Handel, WoO 45

*ZWÖLF VARIATIONEN über ein Thema aus dem Oratorium „Judas Maccabäus“
von Händel WoO 45*

DOUZE VARIATIONS sur un thème de l'oratorio "Judas Macchabée"

de Haendel WoO 45 11:35

5. Thema. Allegretto - 6. Variation I - 7. Variation II - 8. Variation III - 9. Variation IV - 10. Variation V
11. Variation VI - 12. Variation VII - 13. Variation VIII - 14. Variation IX - 15. Variation X : Allegro 16.
Variation XI: Adagio - 17. Variation XII: Allegro

SEVEN VARIATIONS on the duet "Bei Männern, welche Liebe fühlen",
WoO 46, from the opera "The Magic Flute" by Mozart
*SIEBEN VARIATIONEN über das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“,
WoO 46 aus der Oper "Die Zauberflöte" von Mozart*
SEPT VARIATIONS sur le duo " Bei Männern, welche Liebe fühlen ", WoO 46,
extrait de l' opéra "La Flûte enchantée" de Mozart 09:11
18. Thema: Andante - 19. Variation I - 20. Variation II - 21. Variation III - 22. Variation IV
23. Variation V: Si prenda il tempo un poco più vivace - 24. Variation VI : Adagio
25. Variation VII : Allegro ma non troppo. Adagio

TWELVE VARIATIONS on the theme "Ein Mädchen oder Weibchen", op.66
from "The Magic Flute"
*ZWÖLF VARIATIONEN über das thema „Ein Mädchen oder Weibchen“
op.66 aus "Die Zauberflöte"*
DOUZE VARIATIONS sur le thème "Ein Mädchen oder Weibchen", op.66
extrait de "La Flûte enchantée" 09 :17
26. Thema: Allegretto - 27. Variation I - 28. Variation II - 29. Variation III - 30. Variation IV
31. Variation V - 32. Variation VI - 33. Variation VII - 34. Variation VIII - 35. Variation IX - 36. Variation
X: Adagio - 37. Variation XI: Poco adagio quasi andante - 38. Variation XII : Allegro

TOTAL PLAYING TIME : 78:06

Ivan KLÁNSKÝ, piano/*Klavier*
Michal KAŇKA, cello/*Violoncello/violoncelle*

BEETHOVEN, A 'GALANT' COMPOSER ?

Towards the end of the 18th century, the cello had only recently freed itself from its traditional role as an accompaniment instrument. It had appeared in Italy a century earlier as a 'bass violin', and owed its definitive dimensions to Stradivarius. Initially confined to a basso continuo role, it was part of the *concertino* in Corelli's concerti grossi, before being offered its first solo roles in those of Vivaldi. Its technique developed under the influence of the French school, thanks to a few professional instrumentalists such as Tillière, Cupis, Rey, Nochez, the Janson brothers and, above all, Duport, but their own compositions remained essentially didactic. Haydn alone wrote true concertos for it (only two of which have survived). Without claiming to arrive at the independence of the *dessus de violon*, which had become the preferred soloist of the Baroque era, it did gain significant independence in Mozart's late quartets (K 575, 589-90), 'dedicated to the King of Prussia'.

The latter, Frederick-Wilhelm II, was also the dedicatee of Beethoven's two **Sonatas, Op.5** 'for harpsichord or pianoforte with cello obbligato' (1796), written by a pianist-composer who wanted to attract the favours of the Court of Berlin as much as those of Dresden and Vienna. He composed scores that showed his own instrument off to best advantage,

leaving the cello a role that was merely either gallant or accompaniment over particularly evolved counterpoint. It is likely that Beethoven had been familiar with Vivaldi's sonatas, as well as those of Bréval and perhaps even Weigl, a friend of Haydn's having finished his career as a chapel and chamber musician to the Emperor in Vienna. Technically, this Opus 5 illustrates the instrumental rules that had just been defined by the cellist of the King of Prussia, Jean-Pierre Duport the 'elder', for whom it was really intended. On the formal level, it seems to take as an example certain sonatas for keyboard and violin by Mozart (K 379 in G, for example), in only two movements, thus avoiding the traditional 'fast-slow-fast' triptych. The few significant slow episodes were then integrated during the introduction (particularly developed in the case of the *Sonata in G minor*) or in those rare moments of introspection in the two concluding rondos. This conception puts the most significant portion of the work in the first part, which thus takes on grandiose dimensions that were still uncommon at the end of the 18th century.

Right from the start, the **Sonata in F** establishes a symphonic style and, for the most part, lets the keyboard handle the discourse. A vast slow introduction, *adagio sostenuto*, comes to an end with the affirmation of a broad, warm theme that the cello takes up full voice. The linking *allegro* proposes no less

than four clearly identifiable thematic motifs, the second of which, livelier and even syncopated, is stated by the solo cello. The development explores such keys as C minor and A flat major before culminating in a 'dramatized' recapitulation in the expected key of F major. An imposing coda brings the two instruments into full contrast before the keyboard definitively gets the upper hand in the final *tempo primo*. The writing becomes eminently *concertato*, giving the keyboard a long cadence before a closing stretto in a deliberately orchestral style. In the absence of a slow middle movement, the concluding *allegro vivace*, rhythmic and alert, confines itself to the traditional form of the Haydn rondo with theme-refrain built on the formula of 'three short-one long' and played by the cello. In the course of the various abbreviated episodes, the two instruments maintain a lively atmosphere reminiscent of a *musette*. A brief *adagio*, a rare moment of introspection, leads to a brilliant coda that takes up the theme-refrain in echo. With its rhythmic rocking and pizzicato accompaniment, it prefigures the *Variations on 'Bei Männern, welche Liebe fühlen'*. In that intentionally gallant score, the cello has several opportunities to dramatize certain passages, rendering the argument denser and giving it an often abrupt caesura, thus making it the 'sister' of the **Sonata in G minor**, which is more serious and even solemn in tone.

In the latter, the cello takes over as of the

opening theme of the intentionally pathetic *adagio sostenuto ed espressivo*. The dialogue gets under way with the keyboard, which imposes an insistent E flat in the right hand against a D an octave higher in the left! It comes to an end on a melodic line punctuated with gripping, even provocative, rests before a cadence, a lively, contrasting transition that appears in place of the expected recapitulation — assuming Beethoven had been confining himself to a traditional sonata plan — and is not truly resolved until the beginning of the linked *allegro*. In this *allegro molto, più tosto presto*, the cello becomes almost vehement but relatively static in face of the keyboard's shimmering, virtuoso triplets. Three themes follow one another, allowing the narration to take on changing appearances and the cello to juxtapose questioning and vigorous affirmations. The development plays on the (G) major-minor alternation and is, at the same time, embellished by the contrast of different modes of sound propagation produced by rubbed and struck strings. The final *allegro*, a traditional rondo, sounds more like a theme and variations than a classical strophic song. This thematic material, in each complete repeat, is treated as if it were part of an uninterrupted harmonic sequence, and a short passage in C major even gives the impression of an intentionally dissonant confrontation between tonic and dominant. The cellist must demonstrate considerable

owing agility in order to sing unhindered a text more rhythmic than truly jovial and folk-like. Thayer's monumental biography of Beethoven provides an account of one of the most incredible executions of this *Sonata in G*, given in March 1799, by the famous bass player Domenico Dragonetti (1763-1846), accompanied by the composer. Stupefied by the his partner's velocity, Beethoven embraced him with emotion and henceforth wrote orchestral parts for this instrument that were of a difficulty which, up until then, would have been considered inaccessible.

The three cycles of variations were written between 1793 and 1801 — in Berlin as concerns the first (WoO 45), the others in Vienna — to show the keyboard off to its best advantage. Simple occasional compositions for Beethoven, they make up a sort of series of 'exercises' suitable for delighting musicians and listeners in a *galant* style with emphasis on the lyric repertoire close to *opera buffa*. The **Twelve Variations on a theme from Judas Maccabaeus** ('See the conqu'ring hero comes') in G, WoO 45 were written for a very musically talented princess who was an excellent pianist, Christine von Lichnowski, the wife of his patron. As concerns the bass, the **Twelve Variations on 'Ein Mädchen oder Weibchen'** from *The Magic Flute* in F major, Op.66, published by Traëg in 1797, prove more demanding. Here the cello imitates the vocal flexibility required by

Papageno's aria, reflecting the playing style of the highly probable dedicatee, the famous Bonn cellist Bernhard Romberg. With the **Seven Variations on 'Bei Männern, welche Liebe Fühlen'**, also from *The Magic Flute*, in E major, WoO 46, Beethoven returns to the spirit of the virtuoso keyboard divertimento, embellished with a counterpoint carried out by the cello. Only the central variation (4) in B flat minor, written for the cello's low-C string, brings some originality to an exercise essentially intended to artfully paraphrase a tune that was in fashion at the time. The final variation transforms the original theme into a resounding 'horn call', before two determined chords lead to the expected conclusion.

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 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) are acclaimed by the international musical magazines

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 last recordings on PRAGA DIGITALS label, BOCCHERINI Cello

Sonatas (7), MYSLIVEČEK Two celli Sonatas (6), KODÁLY anthology, BORODIN Cello Sonata... are acclaimed by the musical magazines.

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

If you have enjoyed this recording, perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the PRAGA DIGITALS label. If so, please write to AMC, PO Box 116, F-92216 SAINT-CLOUD cedex, FRANCE, and we will be pleased to send you one free of charge, along with quarterly previews of new releases.

BEETHOVEN, COMPOSITEUR "GALANT" ?

En cette fin du XVIII^e, le violoncelle vient seulement de s'affranchir de son rôle d'instrument d'accompagnement. Il est apparu en Italie un siècle auparavant en tant que "basse de violon", puis dut à Stradivarius ses dimensions définitives. Confiné tout d'abord dans le rôle de basse continue, il fit partie du "concertino" dans les **Concertos grossos** de Corelli, puis tint ses premiers rôles de «soliste» dans ceux de Vivaldi. Sa technique se développa sous l'influence de l'école française du fait de quelques instrumentistes professionnels tels que Tillière, Cupis, Rey, Nochez, les Frères Janson et, surtout, Duport, mais leurs propres compositions restèrent essentiellement d'intention didactique. Seul Haydn lui dédia de véritables **Concertos** (deux seulement ont été retrouvés). Sans atteindre celle du "dessus de violon" devenu le soliste préféré de l'époque baroque, il acquit une indépendance significative dans les derniers **Quatuors** de MOZART K 575, 589-90, "dédiés au roi de Prusse". Ce dernier, Frédéric-Guillaume II, est également le dédicataire des deux **Sonates** op.5 "pour clavecin ou piano-fort avec violoncelle obligé" (1796) d'un Beethoven, pianiste-compositeur qui voulait se ménager tout autant les faveurs de la Cour de Berlin que celles de Dresde et de Vienne. Il composa des partitions mettant en valeur son propre instrument, ne laissant au violoncelle qu'un rôle soit "galant",

soit d'accompagnement sur un contrepoint particulièrement évolué. Il est probable que Beethoven avait eu connaissance des **Sonates** de Vivaldi, ainsi que de Bréval, peut-être même de Weigl, ami de Haydn ayant fini sa carrière comme musicien de la chapelle et de la chambre de l'Empereur à Vienne. Techniquement, cet opus 5 illustre les règles instrumentales qui venaient d'être définies par le violoncelliste du roi de Prusse, Jean-Pierre Duport "l'aîné", à qui il était réellement destiné. Sur le plan de la forme, il paraît prendre exemple sur certaines des sonates pour clavier et violon de Mozart (K 379 en sol par exemple) en deux mouvements seulement évitant ainsi le triptyque traditionnel *vif-lent-vif*, les quelques épisodes lents significatifs étant intégrés lors de l'introduction (particulièrement développée pour la Sonate en sol mineur) ou lors de rares moments de repliement sur soi dans les deux rondos conclusifs. Cette conception place la part la plus significative de l'œuvre en première partie qui prend ainsi des dimensions grandioses, encore inusitées en cette fin de siècle.

La **Sonate** en fa instaure d'emblée un style symphonique et laisse au clavier l'essentiel de la conduite du discours. Une vaste introduction lente, **adagio sostenuto**, s'achève sur l'affirmation d'un thème large et chaleureux que le violoncelle reprend à pleine voix. L'**allegro** enchaîné ne propose pas moins de quatre motifs thématiques claire-

ment identifiables, dont le second, plus allant, syncopé même, est exposé par le seul violoncelle. Le développement explore des tonalités telles qu'ut mineur et la bémol majeur avant de culminer sur une réexposition "dramatisée" dans la tonalité attendue de fa majeur. Une imposante coda fait s'opposer pleinement les deux instruments avant que le clavier prenne définitivement le dessus dans l'ultime **tempo primo**. L'écriture devient éminemment concertante, offrant au clavier une longue cadence avant une strette finale de style volontairement orchestral. En l'absence de mouvement lent central, l'**allegro vivace** final s'en tient à la forme traditionnelle du rondo haydnien avec thème-refrain, rythmique et alerte, bâti sur la formule de "trois brèves-une longue" et présenté au violoncelle. Au cours des différents couplets, abrégés, les deux instruments entretiennent une atmosphère dansante, proche du "musette". Un court adagio, instant rare d'introspection, conduit à une coda brillante qui reprend en écho le thème-refrain. Avec son balancement rythmique et son accompagnement en pizzicato, elle préfigure celle des Variations sur "**Bei Männern, welche Liebe Fühlen**". Dans cette partition, volontiers galante, le violoncelle a maintes fois la possibilité de dramatiser certains passages, de densifier le propos, de lui donner une césure souvent abrupte, la rendant "sœur" de la **Sonate en sol mineur**, plus grave et même solennelle de ton.

Dans cette dernière le violoncelle prend la conduite du jeu dès le thème d'entrée de l'**adagio sostenuto ed espressivo**, volontiers pathétique. Le dialogue s'engage avec le clavier qui impose un insistant "mi bémol" à la main droite contre un "ré" à l'octave à la main gauche ! Il s'achève sur une ligne mélodique ponctuée de silences saisissants, voire provocants, avant une cadence, transition vive et contrastante, qui apparaît en lieu et place de la réexposition attendue — si Beethoven s'en était tenu à un plan de sonate traditionnel — et n'est vraiment résolue qu'avec le début de l'**allegro enchaîné**. Dans ce dernier, **allegro molto, più tosto presto**, le violoncelle se fait presque véhément, mais relativement statique face aux triolets ondoyants et virtuoses du clavier. Trois thèmes se succèdent permettant à la narration de prendre des allures changeantes et au violoncelle de juxtaposer interrogations et vigoureuses affirmations. Le développement joue sur les alternances majeur-mineur (sol) et est parallèlement agrémenté par l'opposition des modes différents de propagation sonore des cordes frottées et frappées. L'**allegro** final, un rondo traditionnel, apparaît plus comme un thème et variations que comme une classique chanson à couplets. Ce matériel thématique, lors de chaque reprise complète, est traité comme s'il faisait partie d'une séquence harmonique ininterrompue ; un court passage en ut majeur donne même l'impression d'une confronta-

tion, volontiers dissonante, entre tonique et dominante. Le violoncelle doit faire montre d'une grande agilité d'archet pour chanter sans entrave un texte plus rythmique que d'humeur vraiment joviale et populaire. Les annales (Journal de Thayer) ont retenu l'une des plus étonnantes exécutions de cette Sonate en sol, en mars 1799, par le célèbre contrebassiste Domenico Dragonetti (1763-1846) accompagné par le compositeur. Stupéfait de la vélocité de son partenaire, Beethoven lui porta l'accolade avec émotion et écrivit désormais pour cet instrument des parties d'orchestre d'une difficulté qui aurait été considérée jusqu'alors comme inaccessible.

Les trois cycles de **Variations** ont été écrits entre 1793 et 1801, à Berlin pour le premier (WoO 45), puis à Vienne, pour mettre en valeur le clavier. Simples compositions de circonstance pour Beethoven, elles forment comme une série d' *exercices* propres à ravir interprètes et auditoire dans un style "galant" faisant la part belle au répertoire lyrique proche de l'*opera buffa*. Les **Douze Variations sur un thème de "Judas Macchabée"** ["See the conqu'ring hero comes"] en sol WoO 45 étaient destinées à une princesse, excellente pianiste, des plus douées musicalement, Christine von Lichnowski, l'épouse de son protecteur. Plus exigeantes pour la basse se révèlent les **Douze Variations sur "Ein Mädchen oder Weibchen"** de la **Flûte**

enchantée en fa majeur op.66, publiées par Traëg en 1797. Le violoncelle imite alors la souplesse vocale qu'exige l'*air de Papageno*, à l'image du style de jeu du très probable dédicataire, le célèbre violoncelliste de Bonn, Bernhard Romberg. Avec les **Sept Variations sur "Bei Männern, welche Liebe Fühlen"** de la **Flûte enchantée** en mi majeur WoO 46, Beethoven revient à l'esprit du divertissement virtuose pour clavier, agrémenté d'un contrepoint réalisé par le violoncelle. Seule la variation centrale (4) en si bémol mineur, écrite pour la corde d'ut grave du violoncelle, apporte quelque originalité à un exercice essentiellement destiné à paraphraser avec quelques malice un air à la mode. L'ultime variation transforme le thème original en un retentissant appel de "cor", avant que deux accords décidés ne mènent à la conclusion attendue.

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), 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 par-

ticulier 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 KODÁLY (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 DIGITALS disponibles. Ecrivez 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.

HAT BEETHOVEN DEM GALANTEN STIL GEHULDIGT ?

Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert ist das Cello über die Rolle eines bloßen Begleitinstruments hinausgewachsen. Ein Jahrhundert früher war es als „Bass der Viole da braccio“ in Italien entstanden und erhielt von Antonio Stradivari seine endgültigen Maße. Zunächst als Generalbassinstrument benutzt, gehörte das Violoncello zum „Concertino“ in Corellis *Concerti grossi* und wurde dann in Vivaldis Konzerten zum erstenmal mit solistischen Aufgaben bedacht. Die Technik des Instruments entwickelte sich unter dem Einfluß der französischen Schule und zwar dank einigen Berufscellisten wie Tillière, Cupis, Rey, Nochez, den Brüdern Janson und vor allem Duport. Mit ihren eigenen Kompositionen verfolgten diese vor allem didaktische Ziele. Haydn allein komponierte echte Cellokonzerte (nur zwei von ihnen sind wiederaufgefunden worden). Zwar konnte das Cello noch nicht an die Selbstherrlichkeit der Violine heranreichen, die zum bevorzugten Instrument der Barockzeit geworden war ; dennoch gewinnt es eine beachtenswerte Selbständigkeit in Mozarts letzten *Streichquartetten KV 575, 589-90*, die der Komponist dem Cello spielenden „König Friedrich Wilhelm II. von Preußen“ gewidmet hat. Demselben Monarchen sind ebenfalls die beiden **Cellosonaten op.5** gewidmet. Diese Werke „für Cembalo oder Pianoforte mit obligatem Violoncello“ (1796) hat der Musik komponierende Klaviervirtuose

Beethoven geschrieben, der sich dadurch die Gunst des Hofes ebensowohl in Berlin als auch in Dresden und Wien sichern wollte. Er schuf Werke, die sein eigenes Instrument besonders zur Geltung brachten und dem Cello eine nur „galante“ oder — wenn auch kontrapunktisch kunstvoll gestaltete — begleitende Rolle einräumten. Wahrscheinlich kannte Beethoven Vivaldis Sonaten und auch die Sonaten Brévals und sogar diejenigen Weigls, eines Freunds von Haydn, der seine Karriere als Kammermusiker und Mitglied der Kaiserlichen Hofkapelle in Wien beendete. Auf technischer Ebene veranschaulicht dieses Opus 5 die neuen Richtlinien, die Jean-Pierre Duport der Ältere, der Hofcellist des preußischen Königs für das Cellospiel gerade festgelegt hatte. In Wirklichkeit waren Beethovens Werke für Duport bestimmt. Im Hinblick auf die Form scheint sich der Komponist an gewisse Sonaten Mozarts für Violine und Klavier (z.B. KV 379 in g-moll) anzulehnen. Es handelt sich um zweisätzigte Werke, die vom traditionellen dreiteiligen Schema (schnell-langsam-schnell) abweichen. Die wenigen bedeutsamen langsamen Episoden werden entweder der Einleitung eingefügt (diese Einleitung nimmt in der g-moll-Sonate die Form eines großangelegten Präludiums an) oder bezeichnen einige wenige Augenblicke der Besinnung in den Schlussrondos. Eine derartige Gestaltung verlegt den Schwerpunkt des Werks in dessen ersten Teil, der großzügige, damals noch ungewohnte Dimensionen erhält.

Die **Sonate in F-Dur** behauptet von Anfang an einen gleichsam sinfonischen Charakter und räumt dem Klavier eine führende Rolle ein. Eine großangelegte Einleitung **Adagio sostenuto** schließt mit einem schwärmerischen Thema, das vom Cello mit vollem Klang wiederaufgenommen wird. Das sich unmittelbar anschließende **Allegro** enthält nicht weniger als vier deutlich erkennbare Motive ; das zweite, synkopisch drängende Thema wird vom Cello allein vorgetragen. In der Durchführung werden Tonarten wie c-moll und As-Dur berührt, bevor eine dramatisch gestaltete Reexposition in der erwarteten F-Dur-Tonart kulminiert. Eine breite Coda lässt die beiden Instrumente voll miteinander wetteifern, bis das Klavier schließlich im allerletzten **Tempo primo** die Oberhand gewinnt. Der Kompositionsweise eignet ein ausgesprochen konzertanter Zug ; das Klavier wird mit einer langen Kadenz bedacht, auf welche eine ausgesprochen orchestral behandelte Schlussstretta folgt. Der langsame Mittelsatz fehlt und das abschließende **Allegro vivace** hält sich an die überlieferte Form des haydn-schen Rondos mit Refrain-Thema. Das muntere, rhythmisch lebendige Stück ist auf der metrischen Formeldreimal kurz — einmal lang' aufgebaut. Das Thema wird hier vom Cello vorgetragen ; die verschiedenen kurzen Episoden des Instrumentaldialogs haben einen durchweg tänzelnden, musetteähnlichen Charakter. Ein kurzes Adagio, das einen seltenen Augenblick der Besinnung bezeichnet, führt zu

einer brillanten Coda, die Thema und Refrain echoartig wiederaufnimmt. Mit ihrem wiegenden Rhythmus und ihrer Pizzicato-Begleitung nimmt sie die Variationen „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ vorweg. In dieser Sonate, die gerne dem galanten Stil huldigt, hat das Cello immer wieder die Gelegenheit, gewisse Stellen zu dramatisieren, der musikalischen Aussage mehr Gewicht zu geben, schärfere Akzente zu setzen. Dadurch ist das Werk mit der grundernsten, sogar feierlichen **g-moll-Sonate** wesensverwandt.

In der **g-moll-Sonate** übernimmt das Cello die Führung bereits beim Eingangsthema des von leidenschaftlichem Pathos erfüllten **Adagio sostenuto ed espressivo**. Ein Dialog entspinnt sich zwischen dem Cello und dem Klavier, das in der Oberstimme ein ostinates Es gegen ein D in der Bassstimme hören lässt. Zum Schluss wird die Melodie von ergreifenden, fast herausfordernden Pausen unterbrochen, bevor eine Kadenz beginnt, die einen lebensvollen, kontrastreichen Übergang schafft. Diese Kadenz tritt an die Stelle der gewohnten Reexposition, denn Beethoven weicht hier vom traditionellen Sonatenschema ab und gelangt erst mit dem Anfang des sich unmittelbar anschließenden Allegro zum Abschluss. Im **Allegro molto, più tosto presto** nimmt der Cellopart einen fast vehementen Charakter an, der aber den virtuosen und wogenden Triolen des Klaviers gegenüber fast statisch wirkt. Drei Themen folgen aufeinander und erlauben eine abwechslungsreiche

Gestaltung des Satzes, in dem das Cello Fragen und kraftvolle Behauptungen aneinanderreicht. Die Durchführung spielt mit der Alternanz von Dur-und-Molltonarten (G-Dur/g-moll) und nützt die unterschiedlichen Klangeffekte der angeschlagenen und gestrichenen Saiten. Das Schluss**allegro**, ein traditionelles Rondo, ist weniger als ein klassisches Strophenlied zu betrachten denn als ein Thema mit Variationen. Bei jeder Wiederholung wird das thematische Material so behandelt, als wäre es Teil einer ununterbrochenen harmonischen Sequenz : eine kurze Stelle in C-Dur erweckt sogar den Eindruck einer manchmal dissonanten Konfrontation zwischen Tonika und Dominante. Der Cellist muss über eine ausgezeichnete Bogentechnik verfügen, um dieses Stück, das mehr rhythmisch bewegt als volkstümlich munter ist, kantabel und gelöst vorzutragen. In den Annalen (Aufzeichnungen von Thayer) ist eine der merkwürdigsten Aufführungen dieser g-moll-Sonate verzeichnet : im März 1799 wurde sie vom berühmten Kontrabassisten Domenico Dragonetti (1763-1846) interpretiert ; am Klavier saß der Komponist selbst. Die stupende Virtuosität seines Partners versetzte Beethoven in Verwunderung, der diesen mit Rührung umarmte. Von da an schrieb Beethoven für den Kontrabaß Orchesterstimmen, die man bis dahin als unspielbar betrachtet hätte.

Die drei Zyklen von Variationen für Klavier und Cello wurden zwischen 1793 und 1801

geschrieben. Der erste (WoO 45) entstand in Berlin, die anderen in Wien : es handelt sich um Gelegenheitswerke, mit denen Beethoven vor allem das Klavier zur Geltung bringen wollte. Diese „Übungen“, die für Interpreten und Zuhörer gleichermaßen reizvoll sein sollten, dokumentieren den galanten Stil und schöpfen hauptsächlich aus dem mit der opera buffa verwandten Opernrepertoire. **Die Zwölf Händel-Variationen über das Arienthema ‚Tochter Zion‘ aus Judas Maccabäus** (G-Dur, WoO 45 ‚See the conqu’ring hero comes‘) hat Beethoven für Christine von Lichnowski komponiert. Diese Fürstin, Ehegattin seines Gönners, war äußerst musikalisch und spielte ausgezeichnet Klavier. **Die Zwölf Variationen über das Thema ‚Ein Mädchen oder Weibchen‘** aus der Zauberflöte (F-Dur, op 66) wurden 1797 von Traeg veröffentlicht. Diese Variationen sind anspruchsvoll für den Cellisten, der auf seinem Instrument die von Papagenos Arie erfordert: Geschmeidigkeit und Kantabilität erreichen muss. Dies entsprach wohl der Spielweise des Bonner Cellisten Bernhard Romberg, dem das Werk vermutlich gewidmet ist. Bei den **Sieben Variationen über das Arienthema ‚Bei Männern, welche Liebe fühlen‘** aus der Zauberflöte (E-Dur, WoO 46) kehrt Beethoven zum Geist des virtuoson Klavierdivertiments zurück ; der Cellopart stellt in der Regel eine kontrapunktische Ausschmückung und Bereicherung dar. Nur die im Mittelpunkt stehende vierte Variation in B-Dur, die für die tiefe C-Saite des Cellos geschrieben ist, bringt ein

Spur Originalität in diese Übung, die hauptsächlich als eine kunstvolle Paraphrase über eine modische Arie zu betrachten ist. Die letzte Variation verwandelt das Originalthema in eine schmetternden ‚Hornruf‘, bevor zwei energische Akkorde zum erwarteten Schluss führen.

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 Klaviergründer in 1986 des **GUARNERI-TRIO PRAG**, Solist und Kammer-spieler, tritt er auf dem wichtigsten Konzert-podium auf.

Michal KAŇKA, Violoncello. Geboren 1960 in Prag, begann er als 7-jähriger Violoncello zu spielen. Während seiner Studien an der Prager Akademie der Muischen 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 Kammer-spieler. Als Mitglied eines der berühmtesten tschechischen Streichquartette, des **PRAŽÁK QUARTETTS**, 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 DIGITALS** Serien. Bitte schreiben Sie an die AMC, PO.Box 110, F 92216 SAINT-CLOUD cedex, und wir senden Ihnen gern unentgeltlich unseren Katalog und, vierteljährlich, die Vorschau der neuen Aufnahmen.



Photo: P. Došoudil

IVAN KLÁNSKÝ - MICHAL KAŇKA

PRAGA PRD 250 165

RECORDED IN PARIS, EVANGELIC CHURCH OF PASSY, JANUARY 11-12, 2001

RECORDING PRODUCER: Robert PRUDON

SOUND ENGINEER AND EDITING: Bertrand CAZÉ

PIANO: FAZIOLI, SACILE (Italy)

COVER ILLUSTRATION: *Pompeo Girolamo BATONI (1708-87), Achilles and the centaur Chiron (detail) FIRENZE © 1986, Salvat Editores*

© 2001 PRAGA PRODUCTIONS, PRAHA

© 2001 AMC, PARIS